

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 35

Книга 1



Видавничий дім
«Гельветика»
2022

УДК 78.01 (060.55)
ББК 85.310.004я54
М 895
doi: 10.31723/2524-0447-2022-35-1

Засновник: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.

Тридцять п'ятий випуск, книга перша наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» присвячений висвітленню актуальних історичних, теоретичних та загально-гуманітарних проблем музикознавства, питань музичної культурології та естетики, сучасних концепцій музичної освіти, теоретичних засад та методичних принципів підготовки музикантів-виконавців. Збірник містить статті українських науковців, що представляють різні регіональні музикознавчі та музично-культурологічні школи.

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

Редакційна колегія:

Головний редактор:

Крістоф Фламм – габілітований доктор, професор Гейдельберзького університету Рупрехта-Карла (Німеччина)

Заступник головного редактора:

О. І. Самойленко – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Редакційна колегія:

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. Растрюгіна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка; **С. В. Осадча** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **О. В. Оганезова-Григоренко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної та науково-педагогічної роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. В. Пиж'янова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини; **А. Д. Черноіваненко** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Гельмут Льюос** – габілітований доктор, професор, экс-директор Інституту музики Лейпцігського Університету (Німеччина); **Каліш Фолкер** – габілітований доктор, професор, Дюссельдорфський університет імені Роберта Шумана (Німеччина); **Бальсіс 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 журналу, рецензуються членами редакційної колегії Наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» і індексуються у міжнародній наукометричній базі 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.

© Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2022

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

<i>Оганезова-Григоренко О. В.</i> Почуття ритму як особлива форма усвідомлення інтонаційного враження (на прикладі творчого алгоритму артиста мюзиклу).....	5
<i>Дроздова О. О.</i> Гітарні твори М. Понсе (до питання специфічних ознак музики для гітари композиторів – не гітаристів)	16
<i>Зінакова О. І.</i> Семантика камерності в стильових проявах Яна Фрейдліна.....	26
<i>Лу Цзін.</i> Фортепіанна прелюдія у добу романтизму як історико-текстологічний феномен.....	43
<i>Ван Ці.</i> Requiem В.-А. Моцарта у контексті доби просвітництва: між «бароко» та «класицизмом»	58
<i>Шань Юйнань.</i> Феномен творчої особистості Даріюса Мійо.....	72

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Повзун Л. І.</i> Історичний час митця: діалог з майбутнім.....	85
<i>Єрсієв І. Д.</i> Виконавсько-музикознавча інтерпретація як художній феномен сучасної герменевтики (нарис на основі аналізу власного артистично-музикознавчого досвіду).....	94
<i>Єременко Є. В.</i> Музично-семантичні зв'язки між поняттями «нова простота» та «винахід традиції» в творчості українських композиторів початку ХХІ ст.....	106
<i>Муляр А. П.</i> Фортепіанно-виконавська інтерпретація як когнітивний феномен (на основі підходів сучасних українських музикознавців).....	121
<i>Лю Сяовень.</i> Образ кохання як смисловий осередок оперного твору: виконавсько-актантний підхід.....	135
<i>Ює Цюнь.</i> Явище стильової трансгресії в композиторській творчості: від Е. Саті до сучасності.....	147

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

Кулієва А. Я. Виконавські принципи Антоніни Василівни Нежданової (до 110-річчя Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової)....	160
Мурза С. А. До питання впливу форм інструментально-ігрових рухів на розвиток диригентської техніки.....	173
Баранецька Ю. М., Коханська С. В. Специфіка культурно-просвітницької діяльності Хмельницького академічного муніципального хору в умовах російсько-української війни.....	184
Бабіч Л. В. Одеська домрова школа: історія та сучасність.....	195
Чжу Гой. Специфіка фортепіанно-виконавського мовлення та феномен китайського піанізму.....	207

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 378.013

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-1>

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

ПОЧУТТЯ РИТМУ ЯК ОСОБЛИВА ФОРМА УСВІДОМЛЕННЯ ІНТОНАЦІЙНОГО ВРАЖЕННЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОГО АЛГОРИТМУ АРТИСТА МЮЗИКЛУ)

Мета роботи — виявити іманентну специфіку професійного алгоритму артиста мюзиклу, обґрунтувати її залежність від почуття ритму як інструменту «упредметнення» інтуїтивних інтонаційних вражень. **Методологія** дослідження спирається на загально-філософські методи — аналіз, синтез, обґрунтування; практичні методи — зіставлення, спостереження, узгодження практичного досвіду. **Наукова новизна:** сформульовано поняття «музичного враження» як механізму взаємодії інтонаційної та ритмічної складової іманентного творчого процесу артиста мюзиклу. Почуття ритму артиста мюзиклу обґрунтовано як виразник експресивної складової семантики інтонації. **Висновки.** Категорію «ритм» у жанрі мюзиклу характеризуємо як засіб художнього впливу, через який формується, передається та сприймається енергетика інтонаційної семантики художнього твору. Почуття ритму в акторському мистецтві є інструментом усвідомлення позасвідомих імпульсів через фізичні дії. Відповідно, почуття ритму артиста мюзиклу вважаємо інструментом усвідомлення — «упредметнення» інтуїтивних інтонаційних вражень, що визначаємо одним з головних

іманентних механізмів професійного алгоритму артиста мюзиклу. Інтонаційне враження розуміємо як позасвідомий імпульс, що започатковує професійний алгоритм артиста, а ритмічне почуття усвідомлює інтонаційне враження через розшифрування його енергетичної складової. Таким чином, інтонаційне враження «усвідомлюється» через ритмічне почуття. Інтонаційне враження та ритмічне почуття поєднують у єдине поняття професійного алгоритму артиста мюзиклу – «музичне враження» – відбиття чуттєвого досвіду взаємодії інтонаційного враження та ритмічного почуття, базове інтуїтивне враження для артиста мюзиклу, «початковий інструмент» його професійного алгоритму. Почуття ритму артиста мюзиклу має глибоку архетипну основу – воно «проростає» з інтонаційного слуху та виражає експресивну складову семантики інтонації.

Ключові слова: артист мюзиклу, ритмічне почуття, музичне враження, експресивна складова семантики інтонації.

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

Feeling of rhythm as a special form of awareness of rhythm as a special form of awareness of intonative impression (on the example of the creative algorithm of musical artist)

The aim of the work is to reveal the immanent specificity of the professional algorithm of a musical artist, to substantiate its dependence on the sense of rhythm as an instrument of “objectification” of intuitive intonation impressions. The research methodology is based on general philosophical methods – analysis, synthesis, substantiation; practical methods – comparison, observation, coordination of practical experience. Scientific novelty: the concept of «musical impression» as a mechanism of interaction of intonation and rhythmic component of the immanent creative process of a musical artist is formulated. The sense of rhythm of the musical artist is substantiated as an expression of the expressive component of the semantics of intonation. Conclusions. The category «rhythm» in the genre of musical is characterized as a means of artistic influence, through which the energy of intonation semantics of the work of art is formed, transmitted and perceived. Sense of rhythm in the art of acting is a tool for awareness of unconscious impulses through physical actions. Accordingly, the sense of rhythm of the musical artist is considered an instrument of awareness – «objectification» of intuitive intonation impressions, which is defined as one of the main immanent mechanisms of the professional algorithm of the musical artist. Intonation impression is understood as an unconscious impulse that initiates the professional algorithm of the artist, and rhythmic feeling is aware of the intonation impression through the decoding of its energy component. Thus, the intonation impression is «realized» through rhythmic feeling. Intonation impression and rhythmic feeling are combined into a single concept of professional algorithm of a musical artist – «musical impression» – a reflection of sensory experience of interaction of intonation impression and rhythmic feeling, basic intuitive impression for a musical artist,

«initial tool» of his professional algorithm. The artist's sense of rhythm has a deep archetypal basis – it «sprouts» from intonation hearing and expresses an expressive component of the semantics of intonation.

Key words: *musical artist, rhythmic feeling, musical impression, expressive component of intonation semantics.*

Актуальність теми. Акторський алгоритм артиста мюзиклу починається та базується на первісному інтуїтивному враженні від музичної інтонації. Тому значення ритмічного почуття для артиста мюзиклу розглядаємо з декількох позицій: ритм – як параметр порядку жанру, ритм – як основа акторського процесу, ритм – як спосіб «упредметнення» інтонаційного враження для артиста мюзиклу.

Понад п'ятидесяти визначень ритму, кожне по-своєму, відображають його багатоплановість та багат шаровість, пов'язану з усіма аспектами творчого процесу, як під час створення предметів мистецтва, так і при їх сприйнятті. Ритм в естетиці пов'язується з поняттям руху як часової послідовності емоційного змісту даності, розглядається як ціннісне упорядкування внутрішньої даності, як форма реакції живого на матеріальний світ, як прояв активно-позасвідомого (континуального) мислення, як початок процесу усвідомлення і упорядкування художніх вражень, як специфічний засіб організації просторово-часового континууму художнього твору, який є неодмінною умовою усіякої художньої цілісності тощо.

Якщо мистецтво є формою відображення матеріального світу, а кожен твір мистецтва є образ того чи іншого явища, то у будь-якому творі мистецтва не можна не знайти відображення ритму як засобу організації матерії. Дійсно, ритмічність будувannya та існування є неминучою для кожного твору мистецтва, особливо це стосується музично-сценічного мистецтва. Логічним є припущення, що й сам процес творчості та його технологічний алгоритм володіють певною ритмічністю перебігу та втілення. У цьому контексті слушною є думка про те, що музичність і ритмічність вистави визначаються не кількістю музики, а гармонійним злиттям усіх компонентів, усіх елементів сценічної виразності.

Важливим є те, що всі психологічні трактування змістового наповнення поняття «ритм» відзначають один момент: ритм є стародавнім первісним архетипним кодом людини – як в аспекті впливу, так й в плані сприйняття визначеної

емоційної інформації. Цей висновок є певним обґрунтуванням підвищеної залежності жанру мюзиклу від ритму у всіх його проявах, також поясненням феноменології його «демократичності» – позасвідомого, безумовного сприйняття глядачем, незалежно від соціального та освітнього рівня: йдеться про здатність мюзиклу, спираючись на позасвідомі аспекти художнього впливу – ритм та мелодію, донести до глядача смисл та емоційний заряд художнього твору.

Мета роботи – виявити іманентну специфіку професійного алгоритму артиста мюзиклу, обґрунтувати її залежність від почуття ритму як інструменту «упредметнення» інтуїтивних інтонаційних вражень.

Наукова новизна – сформульовано поняття «музичного враження» артиста мюзиклу як механізму взаємодії інтонаційної та ритмічної складової іманентного творчого процесу артиста мюзиклу. Почуття ритму артиста мюзиклу обґрунтовано як виразник експресивної складової семантики інтонації.

Викладення основного матеріалу. Розуміння ритму як певного стрижня дозволяє *визначити ритм як параметр порядку жанрової системи – мюзикл*. Ритм у музично-сценічній дії мюзиклу має найширший спектр проявів, найрізноманітніше семантичне наповнення та технологічне застосування – від музичного розміру до внутрішнього темпоритму артиста, від пластичного аспекту до створення атмосфери вистави навіть через зміни ритмів світлової апаратури. Через ритм можна характеризувати практично будь-який сегмент мюзиклу. Органічно сплітаючись, музичний матеріал, драматургічна основа, режисерська концепція, сценографія та, насамкінець, артистичне втілення створюють сценічний продукт, замішаний на ритмі, «приправлений» ритмом, пронизаний ритмом та відтворюючий вплив на глядача за допомогою ритму. З огляду на технологічну специфіку засобів художньої виразності, притаманну триєдиній комунікативній природі мюзиклу, стверджуємо, що спів/мовлення, акторство, пластика *свідомо узгоджуються у мюзиклі через ритм як засіб організації, взаємозв'язку та жанрової реалізації просторово-часового континууму художнього твору*.

У цьому контексті покажемо обґрунтування ритму як найважливішої складової мюзиклу М.М. Грінбергом та М.Є. Таракановим: «Повна єдність, справжній синтез компонентів мюзиклу може спостерігатись лише там, де музичний

ритм усього твору визначає й розвиток сюжету, й пластику, й хореографію епізоду. У протилежному випадку гармонія порушується, й один з елементів починає переважати у структурі» [8, с. 246].

Ритм у мюзиклі працює не тільки як специфічний цементуючий аспект жанру, але й як енергетика внутрішніх психологічних процесів ролі-образу.

Автори визнаних акторських методик у своїх роботах аналізують керування психічними та фізичними проявами людської природи на сцені з точки зору ритму – внутрішнього та зовнішнього, маючи на увазі те, що дія у театральному мистецтві має дві сторони: психічну та фізичну. Ритм є пов'язуючою ланкою між внутрішнім психічним життям організму та зовнішнім його проявом – експресією пластичного вираженням.

З цього сенсі спираємось на думку К.С. Станіславського про важливість взаємозв'язків внутрішнього та зовнішнього ритмів у мистецтві артиста. Зовнішній ритм – «видимий, а не тільки відчутний» [10, с. 140] – є формою визначеного пластичного малюнку, що сприймається зором. Під внутрішнім ритмом автор розуміє емоційний стан, що народжується під впливом запропонованих обставин та визначає інтенсивність переживання артиста, керує його поведінкою. К.С. Станіславський стверджував емоційну природу ритму, визначав внутрішній ритм «не зовнішньо видимим, а лише внутрішньо відчутним» [10, с. 152] та стверджував, що «сценічний ритм – це не пришвидшення або уповільнення темпу, рахування, а посилення або послаблення прагнення, бажання виконати завдання, зробити внутрішню або зовнішню фізичну дію» [10, с. 152].

М.О. Чехов називає цей же феномен не ритмом, а темпом, і також поділяє його на внутрішній та зовнішній: внутрішній темп визначається як швидка (активна) або повільна (пасивна) зміна образів (думок), почуттів та вольових імпульсів (бажань); зовнішній темп виражається у швидкому або повільному образі дій та мовлення [13, с. 458]. Обидва види темпу можуть проявляти себе на сцені одночасно, можуть співіснувати, а можуть конфліктувати між собою. Автор відзначає ще одну важливу властивість сценічного темпу: різні темпи тієї самої дії викликають в актора різні душевні нюанси [13, с. 459]. Непряме підтвердження цієї думки можемо знайти

у І.П. Павлова, який визначав фізіологічну специфіку ритмічних процесів, що характеризують внутрішнє життя та діяльність свідомості [7].

Таке ж взаємозумовлене розуміння взаємодії внутрішнього та зовнішнього ритмів відображене у творчих записках М.О. Чехова – режисера, який взагалі бачив перебіг вистави як ритмічний рух і називав зміни ритмів «хвилями». Доречно пригадати аналіз композиції вистави «Король Лір», який побудовано на ритмічних змінах («ритмічних хвилях») [13, с. 432–456]. Автор точно та вміло розбирає смисловий розвиток вистави, використовуючи опис ритмічних повторів, акцентів, пауз, як засобів «цементування» всієї тканини вистави, підпорядкування всіх художніх мов одному з головних архетипних засобів впливу на людину – ритму. Зміни ритмів «роблять виставу трепетною та пристрасною. Вони надають життя виставі та роблять її красивою, виразною та переконливою для глядача. Крім того, кожна окрема хвиля у силу контрасту з двома сусідніми набуває максимальної виразовості» [13, с. 456]. Для акторів наголошується важливість вміння розшифровувати ритмічність атмосфери сцени не тільки у ритми події, що відбувається, але й у біологічних ритмах її учасників. Вправи М.О. Чехова на підкорення, посилення та зміну атмосфери пов'язані з підкоренням, посиленням та зміною саме ритму.

У мистецтві артиста мюзиклу темпоритмічні вміння набувають великого значення для створення образу та для дотримання точного загального малюнку вистави: саме темп визначає тривалість, а ритм – інтенсивність та характер дії, проявляючи її внутрішній пульс. На думку Г.В. Крісті, «не вловивши цей пульс, неможливо досягти точності органічного життя... Усіляке відхилення від вірного ритму, зумовлене предметними обставинами дії, неминуче приводить до викривлення логіки поведінки діючої особи. Тому оволодіння темпоритмом входить у коло найважливіших завдань артистичної техніки» [10, с. 95].

Такої ж думки дотримується відомий спеціаліст в галузі виховання акторів Л.В. Грачова, яка розглядає ритм як всебічну характеристику акторського технологічного процесу та стверджує, що ритму підпорядковується увесь ланцюжок професійних дій: «Ритм мислення – “водій” ритмів уявлення та відповідних вегетативних реакцій» [3, с. 74]. Акцентується

увага й на зворотному зв'язку – ритм мовлення або музики провокує виникнення визначених емоційних реакцій: «За допомогою “нав'язаного” ритму мовлення можливо керувати ритмом мислення; провокувати уяву за допомогою дихання в акторському завданні (вірний ритм дихання збудить вірний у цих обставинах відгук розуму та тіла, вірну реакцію)» [3, с. 78].

Визнаний театральний педагог Б.Є. Захава, спираючись на методичні розробки В.О. Грінер, характеризував сценічний ритм як стан енергії, що виражається у відносинах між темпом, «швидкістю» руху та витраченою силою [4, с. 18].

Неможливо оволодіти «методом фізичної дії» (а це один з головних прийомів акторської школи К.С. Станіславського), якщо не володієш ритмом. Будь-яка фізична дія нерозривно пов'язана з ритмом та ним характеризується [9, с. 146]. Таким чином, ритм у творчому процесі артиста мюзиклу виявляється технологічним засобом проникнення у сутність драматургії образу.

З огляду на проблематику дослідження важливо зробити акцент на ритмі як вираженні енергетики музичної інтонації через пластичний аспект.

Багато видатних діячів театру виводили генезис сценічної дії з танцю, розуміючи його як пластичне втілення енергетики музичної думки у ритмі. Гордон Крег стверджував, що «мистецтво театру виникло з дійства – руху, танцю... Родоначальником драматургів був танцюрист» [13, с. 98]. У мистецтві музичних рухів він вбачав первісні засоби театру, його «першооснову», що йде від стародавніх театрів Греції, Китаю, Індії, Японії. Силою, здатною створити оновлений синтетичний жанр, він вважав наймогутнішу «вищу силу – рух».

Визнані режисери музичного театру вказували на важливий аспект музично-пластичної природи артистів, наголошуючи, що сценічна дія у музичному театрі є «рухливо акцентованою» [2, с. 33].

Е. Жак-Далькроз стверджував, що ритм у музиці відіграє таку ж суттєву роль, як і звучність та вважав, що завдяки ритму налагоджується гармонія у взаємодії фізичних та психічних функцій [13, с. 313].

На думку психологів, темпоритм у сценічному мистецтві, окрім заданості музичним та драматургічним матеріалом, залежить від типу нервової діяльності, від особливостей

темпераменту, від парціальної специфіки рефлекторної діяльності даної творчої особистості та визначається не тільки об'єктивними запропонованими обставинами ролі, п'єси, музики, але й суб'єктивними властивостями особистості артиста: потужністю нервових процесів (збудження та гальмування), урівноваженістю цих процесів між собою та їхньою рухливістю. Відповідно, внутрішній ритм самого артиста, швидкість та енергетику його психічних процесів визначаємо одною з головних підвалин інтерпретації ролі-образу.

На нашу думку, ритм у мюзиклі є одним з факторів узгодження художніх прийомів жанру, упорядкування художніх смислів та досягнення, таким чином, виконавської гармонії.

У контексті нашого дослідження нас цікавить саме *зв'язок ритму та музичної інтонації у творчому мисленні артиста мюзиклу*. Стосовно механізму творчого процесу артиста мюзиклу, спробуємо обґрунтувати гіпотезу, що ритм є певним психологічним способом організації у часі та просторі первісного інтуїтивного враження, заданого музичною інтонацією. Підтвердження своїх висновків знаходимо у визнаних дослідників.

Висловлюючись про ритм як про «...конструюючий та організуючий, тісно злитий з елементами музики принцип «дихання» та закономірності руху», Б.В. Асаф'єв зазначає: «Ритм завжди конструє та організує щось, а не взагалі схематизує. “Щось” – це інтонація. Неінтонованого ритму у музиці немає, й не може бути. Музика як ритмічна схема або конструкція є наочність, а не абстракція» [1, с. 311]. Асаф'євська інтонаційна концепція, за якою усі елементи музичного процесу – гармонія, лад, тембр, ритм, оркестровка та ін. є інтонаційними, поза інтонуванням неможливими, дозволяє розглядати ритм не як абстрактність, а як інтонаційний стрижень музики [1, с. 312].

Дослідниця проблем музичного ритму В.М. Холопова визначила об'єднуючу функцію музичного ритму як часової та акцентної складової мелодії, гармонії, фактури, тематизму та усіх інших елементів музичної мови [12, с. 4]. Таке розуміння об'єднуючої функції ритму дозволяє аналізувати ритмічне почуття артиста мюзиклу як певну «матеріалізовану» складову інтуїтивного інтонаційного враження.

Про ритмічне почуття як одну з трьох ознак, що складають ядро музичності, писав й Б.М. Теплов, який характеризував

ритм як здатність активно переживати (відображати у рухах) музику, унаслідок чого можна точно відчувати емоційну виразність часового перетину музичного руху [11, с. 221]. Це зауваження допомагає зрозуміти та проаналізувати органічний зв'язок вокально-музичної (звукової), пластичної та акторської природи мюзиклу.

Важливою з цього приводу є думка Д.К. Кірнарської, яка наголошує, що почуття ритму народжується з інтонаційного слуху, «проростає з нього, але його ж переростає, набуває більшої витонченості, фіксуючи значно більш докладно той процес руху, який інтонаційний слух лише відчує як ціле» [5, с. 105]; «якщо інтонаційний слух зчитує загальний смисл музичного повідомлення, то почуття ритму усвідомлює його часову організацію, відає часовими відносинами звукових елементів» [5, с. 104]. Стосовно специфіки творчості артиста мюзиклу, на базі інтонаційного враження інтуїтивно прочитується загальний план ролі, а ритмічне відчуття – інструмент «упредметнення» інтонаційного враження, спроба його структурувати, зробити керованим.

Інтонацію та ритм – вважаємо первісним рівнем сприйняття музичної інформації – величезного спектра почуттів, у тому числі й тих, що не позначені особистим досвідом артиста, тих, що, за словами О.Ф. Лосева та В.П. Шестакова, характеризують цілісне, загальне, первісне, неусвідомлене, інтуїтивне враження, народжене у глибинах позасвідомого [6]. Відзначимо, що, на наш погляд, ритмічне почуття артиста мюзиклу є певною єднальною ланкою – «містком» між поза-свідомим колом інтонаційних вражень та свідомим професійним алгоритмом артиста мюзиклу.

Отже, почуття ритму вважаємо певним «упорядником» іманентного творчого процесу артиста. Зіставлення зовнішнього ритму, що заданий музичним матеріалом, та внутрішнього ритму, що відображає швидкість реакції психофізичного апарату артиста на інтонаційні враження, доводить взаємозв'язок та взаємодію між фізичними діями артиста на сцені та їх психологічним обґрунтуванням: «Щоб привести музику, спів, слово та дію до єдності, потрібен не зовнішній, фізичний темпоритм, а внутрішній, духовний. Його потрібно відчувати у звуку, слові, у дії, у жесті, у ході, у всьому творі» [9, с. 24].

Висновки. Категорію «ритм» у жанрі мюзиклу характеризуємо як засіб художнього впливу, через який формується,

передається та сприймається енергетика інтонаційної семантики художнього твору.

Почуття ритму в акторському мистецтві є інструментом усвідомлення позасвідомих імпульсів через фізичні дії. Відповідно, почуття ритму артиста мюзиклу вважаємо інструментом усвідомлення – «упредметнення» інтуїтивних інтонаційних вражень, що визначаємо одним з головних іманентних механізмів професійного алгоритму артиста мюзиклу.

Інтонаційне враження розуміємо як позасвідомий імпульс, що започатковує професійний алгоритм артиста, а ритмічне почуття усвідомлює інтонаційне враження через розшифрування його енергетичної складової. Таким чином, інтонаційне враження «усвідомлюється» через ритмічне почуття. Інтонаційне враження та ритмічне почуття поєднуємо у єдине поняття професійного алгоритму артиста мюзиклу «Музичне враження» – відбиття чуттєвого досвіду взаємодії інтонаційного враження та ритмічного почуття, базове інтуїтивне враження для артиста мюзиклу, «початковий інструмент» його професійного алгоритму.

Почуття ритму артиста мюзиклу має глибоку архетипну основу – воно «проростає» з інтонаційного слуху та виражає експресивну складову семантики інтонації.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
2. Воспитание актера в школе художественного театра. Первый курс : учеб.пособие по мастерству актера / под. ред. В.Н. Прокофьева. М. : Детмир, 1962. 123 с.
3. Грачева Л.В. Актёрский тренинг: теория и практика. СПб. : Речь, 2003. 168 с. : ил.
4. Гринер В.А. Ритм в искусстве актера : метод. пособие для театр. и культ.-просвет. училищ. М. : Просвещение, 1966. 154, [17] с.
5. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М. : Таланты – XXI век, 2004. 496 с.
6. Лосев А.Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М. : Искусство, 1965. 375 с.
7. Павлов И.П. Избранные произведения. М. : Госполитиздат, 1951. 584 с.
8. Советский музыкальный театр. Проблемы жанров. М. : Сов. композитор, 1982. 287 с.
9. Станиславский – реформатор оперного искусства : материалы и документы / сост. Г.В. Кристи, О.С. Соболевская ; ред. Ю.С. Калашников. М. : Музыка, 1988. 368 с. : ил.

10. Станиславский К.С. Собрание сочинений в 8 т. Т. 3 : Работа над собой в творческом процессе воплощения / ред. кол. М.Н. Кедров, О.Л. Книппер-Чехова, Н.А. Абалкин, и др. М. : Искусство, 1955. 500 с.

11. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / отв. ред. Э.А. Голубева, Е.П. Гусева, В.А. Кольцова др. М. : Наука, 2003. 379 с.

12. Холопова В.Н. Музыкальный ритм : очерк. М. : Музыка, 1980. 71с. : нот., схем. (Вопросы истории, теории, методики).

13. Чехов М.А. Путь актера. М. : АСТ : Транзиткнига, 2003. 554, [6] с. (Мемуары).

REFERENSES

1. Asafiev, B.V. (1971) Musical form as a process. 2nd ed. L.: Muzyka [in Russian].

2. Education of the actor in the school of art theater. First course: study guide on the skill of an actor (1962). М. : Detmir [in Russian].

3. Gracheva, L.V. (2003) Acting training: theory and practice. SPb. : Rech [in Russian].

4. Griner, V.A. (1966) Rhythm in the art of the actor: a method. allowance for theater. and cult.-clearance. schools. Moscow: Education [in Russian].

5. Kirnarskaya D.K., (2004) Psychology of special abilities. Musical ability. М. : Talants-XXI century [in Russian].

6. Losev, A.F., Shestakov, V.P.(1965) History of aesthetic categories. Moscow: Art [in Russian].

7. Pavlov, I.P. (1951) Selected works. М. : Gospolitizdat [in Russian].

8. Soviet musical theater. genre problems (1982) М. : Sov. Composer [in Russian].

9. Stanislavsky – the reformer of opera art: materials and documents (1988) М. : Muzyka [in Russian].

10. Stanislavsky, K.S. (1955) Collected works in 8 volumes. Vol. 3: Work on oneself in the creative process of incarnation М.: Art [in Russian].

11. Teplov, B.M. (2003) Psychology of musical abilities М. : Nauka [in Russian].

12. Kholopova, V.N. (1980) Musical Rhythm: Essay. М. : Muzyka [in Russian].

13. Chekhov, M.A. (2003) The path of the actor М. : AST : Tranzitkniga [in Russian].

УДК 787.61+78.083.2+787.082.2+781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-2>**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

ГІТАРНІ ТВОРИ М. ПОНСЕ (ДО ПИТАННЯ СПЕЦИФІЧНИХ ОЗНАК МУЗИКИ ДЛЯ ГІТАРИ КОМПОЗИТОРІВ – НЕ ГІТАРИСТІВ)

Мета роботи – виявлення специфічних аспектів в роботі з репертуаром, створеним професійними композиторами, які не володіють грою на гітарі, на прикладі творчості Мануеля Понсе; визначення основних етапів співтворчості композиторсько-виконавського альянсу М. Понсе та А. Сеговії. **Методологія дослідження** – культурологічний та музикознавчий методи аналізу виникнення та стилістичних особливостей репертуару, створеного А. Сеговія. Історичний та порівняльний метод застосовано для розгляду відмінностей існуючих рукописів твору *Тема, варіації і фінал М. Понсе*. **Наукова новизна** роботи полягає у обґрунтуванні та систематизації еволюції розвитку реверсування музичного стилю М. Понсе на основі деталізації основних рис його творчості; виділено специфічні ознаки виконавського комплексу в роботі з репертуаром такого типу та його роль у формуванні академічної традиції. **Висновки**. Багаторічний професійний розвиток мистецтва гри на гітарі зумовив виникнення безлічі високохудожніх творів. Для розвитку гітарного виконавства велику роль відіграли перекладення з репертуару інших музичних інструментів, але необхідною площиною, що складає фундаментальну частину гітарного репертуару, є твори, написані великими композиторами, які не володіли самі навичками гри на цьому інструменті. Специфікою написання цих творів, як правило, є невід’ємна участь професіоналів-виконавців в адаптації ідей і задумів композиторів – не гітаристів до технічних, тембральних, аплікатурних особливостей гітари. На прикладі твору «Тема, варіації і фінал» М. Понсе для гітари доведено, що, як при перекладенні з інших інструментів, так і при виконавських редакціях, музичний матеріал може зазнавати значних змін і трансформацій не тільки в аплікатурі – це є нормою відповідно природи інструменту, вказівках прийомів гри, штрихах, тембральній концепції, а і в самому тексті, послідовності

викладу матеріалу. Оскільки саме для цього типу репертуару завжди існує багато варіантів редакцій і видань, виконавець завжди повинен ретельно ознайомитись з оригінальним текстом. Це стосується і пластику всієї старовинної музики (Дж. Доуленд, Й.С. Бах, С.Л. Вейс тощо), і репертуару, створеного завдяки видатному генію А. Сеговії (наприклад розбіжності циклу 12 етюдів Е.Вілла-Лобоса між рукописом 1928 року та виданням 1990 року).

Ключові слова: гітара, гітарне мистецтво, гітарне виконавство, стилізові особливості, гітарно-інструментальна специфіка, репертуар.

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

Guitar works of M. Ponce (on the question of specific characters of music for the guitar of composers – not guitar players)

Research objective – of the work is to identify specific aspects in working with a repertoire that has non-guitar origins on the example of the composer's work of Manuel Ponce; determination of the main stages of co-creation of the composer-performer alliance M. Ponce and A. Segovia. **The methodology** – cultural and musicological methods of analysis of the emergence and stylistic features of the repertoire created by A. Segovia. The historical and comparative method is used to examine the differences between the existing manuscripts of the work Theme, Variations and Finale by M. Ponce. **The scientific novelty** – the justification and systematization of the evolution of the development of the reversal of the musical style of M. Ponce based on the detailing of the main features of his work; the main specific features of the performance complex in working with this type of repertoire and its role in the formation of the academic tradition are highlighted. **Conclusions.** Many years of professional development of the art of playing the guitar led to the emergence of many highly artistic works. Translations from the repertoire for many musical instruments have also entered the performing repertoire of guitarists. But a separate plane that is a fundamental part of the guitar repertoire is the works written by great composers who do not have the skills to play the instrument. The specificity of the writing of these works, as a rule, is the integral participation of professional performers in adapting the ideas and ideas of composers who are not guitarists to the technical, timbral, and applicative features of the guitar. Using the example of the work Theme, Variations and Finale by M. Ponce, it has been proven that both when translating from other instruments and when performing revisions, the musical material can undergo significant changes and transformations not only in the application – this is the norm according to the nature of the instrument, instructions for playing techniques, strokes, timbral concept, and in the text itself, the sequence of presentation of the material. Since there are always many versions and editions for this type of repertoire, the performer should always familiarize himself with the original text. This applies both to the layer of all early music (J. Dowland, J.S. Bach, S.L. Weiss, etc.), and the repertoire created thanks to the outstanding genius of A. Segovia

(for example, the discrepancy of the cycle of 12 etudes by E. Villa-Lobos between the manuscript of 1928 and the 1990 edition).

Key words: guitar, guitar art, guitar performance, stylistic features, guitar-instrumental specifics, repertoire.

Актуальність теми дослідження. На початку ХХ століття спостерігається новий розквіт класичної гітари. Цей період висунув низку гітаристів-виконавців, серед яких значне місце посідає А. Сеговія. Він відродив традиційні техніки гри на гітарі, розширив репертуар, редагуючи багато транскрипцій, і провів величезну роботу, надихаючи композиторів писати нову музику для цього інструменту. І саме в репертуарі такого типу дуже гостро стає проблематика вибору редакцій і аплікатурної, техніко-виразної, тембральної адаптації музичного тексту до специфіки можливостей інструменту.

Гітарне виконавство демонструє можливості включення в різні стилі, дає змогу засвоювати жанри найрізноманітнішого генезису – від академічної творчості до музичного фольклору. Яскравим прикладом такого синтезу є композиторська творчість Мануеля Понсе гармонічна практика якого еволюціонувала від простого романтичного стилю під впливом мексиканської народної пісні до більш складної ідіоми під впливом імпресіоністської гармонії.

Мета роботи. Виявлення специфічних аспектів в роботі з репертуаром, створеним професійними композиторами, які не володіють грою на гітарі, на прикладі творчості Мануеля Понсе; визначення основних етапів співтворчості композиторсько-виконавського альянсу М. Понсе та А. Сеговії.

Наукова новизна – обґрунтування та систематизація еволюції розвитку реверсування музичного стилю М. Понсе на основі деталізації основних рис його творчості; виділено специфічні ознаки виконавського комплексу в роботі з репертуаром такого типу та його роль у формуванні академічної традиції.

Виклад основного матеріалу. Можна перерахувати багато різних факторів, що зумовили утвердження класичної гітари у ХХ столітті. Деякі з них визначаються поточними історичними тенденціями, такими як новий смак композиторів до камерних формацій з безпрецедентними тембральними поєднаннями і загалом відновлення інтересу до камерної музики та окремих, хоч і «малих», звучань, увага до популярної

музики та форм, «перевідкриття» старовинної та барокової музики, а отже, і лютневого репертуару, модний іспанізм — доля гітари-об'єкта в образотворчому мистецтві; інші пов'язані саме з постаттю А. Сеговії, його надзвичайними здібностями імпресаріо у просуванні власної діяльності та власної персони, гордий вибір не пропонувати себе колам аматорів і любителів інструменту, в яких гітара була замкнена протягом півстоліття і більше, а навпаки — виклик грати на найважливіших сценах світу, відмова від вульгарної музики на кшталт танців і попурі, розуміння важливості записів.

Великій пласт гітарного репертуару складають транскрипції, зроблені Андресом Сеговією творів Й.С. Баха, І. Альбеніса, Е. Гранадоса та ін. композиторів. І хоча його версії звучання старовинної музики з часом стають все менш популярними у зв'язку з трансформуванням поглядів та концепції виконання, перевага в сучасних тенденціях все більше віддається наближенню до подібності оригінальному інструменту (наприклад, якщо мова йде про скрипку, то замість навантаження фактури додатковими голосами, гармонічними елементами і взагалі схильності до розширення, що ми можемо спостерігати в транскрипції А. Сеговії Чакони Й.С. Баха, багато виконавців всупереч усьому грають фактично по оригінальних скрипкових нотах). І з іншого боку перекладення для гітари творів іспанських композиторів, що стали неперевершеним прецедентом того, як звучання на вторинних інструментах може бути більш ефектним, наближеним до особливостей національного колориту, як наприклад, в «Астурії» І. Альбеніса, підтверджуючи вірність розповсюдженого вислову: «іспанська гітара». Тому недивно, що поступово інструменти починають не тільки втілювати, а й «підказувати» — як авторам музики, так і виконавцям — напрями і прийоми інструментально-звукової образності [3, с. 25].

Ще однією ланкою розвитку та формування гітари як академічного інструменту було забезпечення її репертуаром високої якості, складеного з творів, що мають велику музичну цінність, значення і залучення композиторів-професіоналів, що писали для оркестру, фортепіано, скрипки тощо.

Неможливо недооцінити масштаб впливу А. Сеговії на гітарну музику ХХ ст. Вона несе на собі відбиток творчої індивідуальності маестро. Репертуарні уподобання розвивалися в контексті музичного мистецтва історичного періоду,

у якому формувалася його творча індивідуальність. У рідній Іспанії для А. Сеговії писали Федеріко Морено-Торроба, Хоакін Туріна, Мануель де Фалья та Хоакін Родріго, у Мексиці – Мануель Марія Понсе, у Бразилії – Ейтор Вілла-Лобос, в Італії – Маріо Кастельнуово-Тедеско, у Польщі – Олександр Тансман. Оскільки музична мова та форми їх творів були засновані на класико-романтичних традиціях – його приваблювала вишуканість та логічність музичної форми, опора на національну пісенно-танцювальну фольклорну спадщину, найбагатша палітра тембрових нюансів, фольклорний романтизм і еклектика та віртуозна манера виконання.

Саме новий репертуар, створений під впливом якісно нового рівня володіння інструментом, став основою створення сучасного гітарного мистецтва. У новому репертуарі гітара виступила в невластивій їй тоді ролі «співочого» інструменту, інструменту, що володіє «скрипковою» швидкістю і вражає різноманітною тембровою палітрою. Саме ця «нова» гітара і зачарувала багатьох сучасних композиторів. Створені спеціально для гітари твори європейських композиторів дозволили А. Сеговії розірвати те зачароване коло, в якому вона знаходилася і відкрити нову, сучасну сторінку. [2, с. 33].

Одним з таких найбільш плідних альянсів стала взаємодія двох найталановитіших постатей музичного мистецтва першої половини ХХ ст. – **Адреса Сеговії Торреса** (21 лютого 1893 – 2 червня 1987) і **Мануеля Марії Понсе Куельяр** (8 грудня 1882 – 24 квітня 1948) .

Між Сеговією та Понсе, як виконавцем і композитором, стосунки співпраці склалися настільки щільно, що не знаходять багато аналогій в історії музики. Як доказ цього збереглися листи, які Сеговія надсилав Понсе, і послідовність цього листування дозволила поглибити дослідження їх партнерства, радше дружби, ніж творчості. У цих стосунках постать Понсе виявилася найбільш схильною і гнучкою до побажань іспанського майстра, схильною некритично задовольняти потреби, які висуває перед Сеговією шалене концертне життя, що він вів.

Після першого слухання гри Адреса Сеговії в Мехіко у 1925 році Понсе написав коротку п'єсу для гітари – «Серенаду», яка згодом увійшла до його першої великої праці для інструменту – «Мексиканської сонати» (1923). Але Понсе більше не писав для гітари до свого переїзду до Парижа

у 1925 році, що повернуло йому контакт із Сеговією, який в той час також облаштувався в Парижі. Двоє чоловіків відновили дружбу і Сеговія почав просити Понсе більше писати для гітари. Так виникли найбільш важливі гітарні твори: «Тема, варіації і фінал» (1926), «Соната III» (1927), «Класична соната» (1930) і «Варіації та fuga на тему *Folias de Espana*» (1929). Ці роботи стали результатом дуже тісної особистої співпраці між Понсе та Сеговією, яка виросла як необхідність через відсутність у нього знань про ідіоми музичної специфіки звучання та виконання на гітарі. Зрештою, Сеговія спонукав Понсе створити понад вісімдесят творів для гітари, а згодом Сеговія почав грати ці твори у своїх міжнародних концертних турах. Це значно сприяло поширенню слави Понсе у усьому світі.

«Слова подяки за ефективність професійної підтримки, яка була надана композиторами в оновленні гітарного репертуару та суттєво вплинула на долю гітарного виконавства, А. Сеговія вимовляв неодноразово. На адресу одного з близьких друзів, мексиканського композитора Мануеля Понсе, вони звучали як визнання художньої цінності його творчого вкладу» [1, с. 108].

Понсе був майстром у наслідуванні будь-якого стилю: наприклад, «Романтична соната» (шанування Шуберта), «Класична соната» (шанування Сора), «Антична сюїта» (приписується Д. Скарлатті) або «Сюїта в стилі Вейса» (приписується С.Л. Вейсу).

Суперечливий композитор, він поєднав типовий мексиканський тематизм із європейським романтичним стилем свого часу. Іншим важливим впливом на його творчість був імпресіонізм; фактично Понсе та Хосе Ролон представляють музичний імпресіонізм у Мексиці.

Наприклад, у **Сонаті III** гармонічний виклад та композиційні прийоми відсилають до стилю великих французьких майстрів епохи декадентства (М. Равель, К. Дебюссі, Е. Саті). У багатьох розділах твору можна визначити тональність. Однак прийоми, використані для його розвитку, дуже далекі від тональної системи, таким чином виявляючи характерні риси стилю Понсе.

Навіть якщо Понсе висловлюється авангардною мовою, композитор все одно часто звертається до моделі класичної сонати. В його творчому арсеналі «Мексиканська соната», Сонати I, II, III, «Класична соната», «Романтична соната».

Поняття «соната» передбачає цикл з двох або більше частин різного характеру. Переважна більшість сонат, квартетів, симфоній і концертів, починаючи з часів Гайдна, використовують цей структурний принцип. Різні частини відзначаються контрастом тональності, руху, форми та експресивності характеру. Єдність між ними гарантується співвідношенням між використовуваною тональністю (перша і остання частини зазвичай в одній тональності, а проміжні пов'язані з основною тонікою) і мотивними кореляціями, які можуть бути абсолютно очевидними або маскованими з надзвичайною тонкістю. Перша і остання частини зазвичай мають швидкий темп, тоді як проміжні можуть бути помірно-повільними.

Оригінальним є і підхід Понсе до тематизму. Насправді Понсе ніколи не трактує тему одним способом, а завжди робить два виклади: концептуальний виклад теми, отже, гармонічний виклад, майже тяжіючий до поліфонії важкий, потужний, що перемешується з м'якими, схвильованими темами контрастної інтерлюдії, яка спонукає згадати далекі та, можливо, втрачені мелодії.

Експозиція полягає в утвердженні основної теми.

Розробка – контрастна всередині, має модулюючий характер і охоплює більш віддалені гармонічні області.

Реприза, після повторного розголошення теми, представляє перенесення другорядних тем у тонічну область. Ця транспозиція також може включати варіації, скорочення, пропуски, розширення та доповнення, зміни гармонії, модуляції тощо.

«Тема, варіації і фінал» М. Понсе

Серед рукописів у музичному архіві Понсе існує дві різні версії цього твору. Перша складається з рукопису, написаного олівцем самим композитором, з великою фіолетовою чорнильною плямою внизу першої сторінки, а друга є копією цього рукопису, написаної фіолетовим чорнилом вже Сеговією. Колір чорнила змушує нас припустити, що Сеговія міг бути причиною плями в рукописі Понсе, в якому з'являються тема, дев'ять варіацій і фінал, а анотація завершення твору така: Париж 8 червня 1926 року.

Рукопис Сеговії схожий на той, який опублікувало видавництво В. Schot's Cŕhne двома роками пізніше, тому очевидно, що дане видання взято з цієї версії. У ньому як тема, так і варіації з'являються з повторенням, якого немає в оригіналі,

і яке, можливо, було додано Сеговією, щоб подовжити твір, але при цьому порядок варіацій інший, і варіації I, VIII та IX з рукопису Понсе видалені. Таким чином, у виданні Сеговії варіація I відповідає V оригінального рукопису, II–VI, III–IV, IV–II, V–VII і VI–III. Невідомо з якої причини А. Сеговія вирішив скоротити кількість варіацій та змінити їх послідовність так кардинально, але очевидно, що оригінальний варіант М. Понсе, на мій погляд, набагато цікавіший в архітектоніці будови розвитку до кульмінації фіналу (I, II варіації – поступово-стримкий розвиток, а III – ліричний, ніжний відступ; IV, V – знов нагнітання, VI – відхід у світлий смуток; VII, VIII – енергійні, VIII обтяжена погрозливими октавними ходами, які перемежуються з мотивами благання; IX, на тремоло, інтенсивно розвиваючись, вводить нас в феєричний фінал, який по будові сприймається як окрема розгорнута частина). В варіанті Сеговії варіації практично не взаємодіють, до фіналу діє принцип контрастного співставлення і чомусь фіналу передують найсвітліша, лірична варіація з циклу. Принцип контрастності у Сеговії відобразився не тільки в темпових, динамічно-агогічних, характерних співставленнях між варіаціями, а навіть і в викладі фактури. Наприклад, акордові варіації (I, III) чергуються з двоголосним викладом (II, IV), а стрімкі тріольні оспівування, пасажи (V) з кантиленною підголосковою фактурою (VI).

Природно, що в варіанті Понсе відсутні аплікатурні ремарки і вказівки, крім того, немає жодної позначки технічного легато, штрихів, прийомів гри тощо. Але вказаною інформацією насичений варіант Сеговії. І хоча багато моментів в позначеннях Сеговії є досить спірними (аплікатурні нюанси, варіативність і розміщення технічного легато, позиційність в веденні пасажних елементів, а деколи текстові розбіжності з оригіналом), вони є відправною точкою для виконавця, що посилює повноту картини бачення інтерпретаторських поглядів Сеговії відносно твору.

У музиці Понсе, особливо в його пізніх творах, можна побачити яскраве відчуття органічної структури музичної мови. Головним аспектом, що зумовлює досягнення цього, є використання мотивів як об'єднуючого компоненту. Мотиви та елементи тематичного матеріалу з'являються в різних іпостасях протягом усього твору, створюючи загальне відчуття злагодженості. Ідеї тематичного розвитку, яким Понсе навчився

від Поля Дюка під час перебування в Парижі, можна розглядати як важливий вплив у цьому відношенні. Інші аспекти структури, які пронизують гармонічну практику Понсе, включають використання допоміжних акордів і характерних інтервалів, що є основними рухами в його музиці. Всі ці аспекти спостерігаються в межах різних пластів протягом твору не тільки як забезпечення загальної узгодженості, а також як керування «припливами» та «відпливами» загального розвитку твору.

У цьому творі ми спостерігаємо два важливі мотиви у першому такті теми. Перший мотив – низхідна мала терція від G до E у верхньому голосі, а другий мотив – коливальний малюнок E-D-E-D-H в середньому. З цих двох мотивів виводиться основа і складається тематизм лінійного матеріалу варіацій і фіналу. У «Темі, варіаціях і фіналі» Понсе трохи відходить від імпресіоністичної мови «Прелюдії» та повертається до більш романтичної мови Сонати 1, хоча використовує більше хроматизмів і септакордів в темі.

Згідно з листом Сеговії від 21 серпня 1926 року, прем'єра «Темі, варіацій і фіналу» відбулася у Франції, в Евіан-ле-Бен, за кілька днів до цього, без зазначення точної дати. Пізніше Сеговія грав твір у Європі та під час свого презентаційного туру в Сполучених Штатах. У 1928 році Сеговія опублікував свою версію цієї роботи разом із видавництвом Шотт і зробив перший запис у середині п'ятдесятих років для лейблу Десса [4, с. 47],

Висновки. Багаторічний професійний розвиток мистецтва гри на гітарі зумовив виникнення безлічі високохудожніх творів. Перекладення з репертуару для багатьох музичних інструментів складають важливий пласт у виконавському репертуарі гітаристів. Але окремою, вагомою, площиною, що складає фундаментальну частину гітарного репертуару, є твори, написані великими композиторами, які самі не володіли навичками гри на інструменті.

Специфікою написання цих творів, як правило, є невід'ємна участь професіоналів-виконавців в адаптації ідей і задумів композиторів не гітаристів щодо технічних, тембральних, аплікатурних особливостей гітари.

На прикладі твору «Тема, варіації і фінал» для гітари М. Понсе доведено, що, як при перекладенні з інших інструментів, так і при виконавських редакціях, музичний матеріал

може зазнавати значних змін і трансформацій не тільки в аплікатурі – це є нормою відповідно природи інструменту, вказівках прийомів гри, штрихах, тембральній концепції, а і в самому тексті, послідовності викладу матеріалу. Оскільки саме для цього типу репертуару завжди існує багато варіантів редакцій і видань, виконавець завжди повинен ретельно ознайомитись з оригінальним текстом. Це стосується і пласти всієї старовинної музики (Дж. Доуленд, Й.С. Бах, С.Л. Вейс тощо), і репертуару, створеного завдяки видатному генію А. Сеговії (наприклад розбіжності циклу 12 етюдів Е. Вілла-Лобоса між рукописом 1928 року та виданням 1990 року).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Іванніков Т.П. Європейська гітарна музика хх століття: феноменологія творчості: дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2018. 498 с.
2. Мошак Е. Г. Традиции гитарной музыки в контексте европейской музыкальной культуры второй половины XX столетия: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2012. 164 с.
3. Черноиваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 40 с.
4. Alkazar M. *Obra complete para guitarra de M.Ponce*. Mexico: Ediciones Etoile, 2000. 85 p.
5. Barron Corvera J. *Manuel Maria Ponce. A Bio-Bibliography*. Westport: Copyright, 2004. 311 p.

REFERENCES

1. 1. Ivannikov, T.P. (2018). *European guitar music of the 20th century: phenomenology of creativity*. Doctor's thesis. Kiev: NMAU [in Ukrainian].
2. 2. Moshak, E. G. (2012) *Traditions of guitar music in the context of European musical culture of the second half of the twentieth century*. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: ONMA [in Ukrainian].
3. 3. Chernoiivanenko, A. D. (2021). *Academic musical and instrumental art as a subject of musical systemology*. Extended abstract of doctor's thesis. Odesa: ONMA [in Ukrainian].
4. 4. Alkazar, M. (2000). *Obra complete para guitarra de M.Ponce*. Mexico:Ediciones Etoile. [in Mexico].
5. 5. Barron Corvera, J. (2004). *Manuel Maria Ponce. A Bio-Bibliography*. Westport: Copyright. [in USA].

УДК 785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-3>

Олена Іллівна Зінакова
ORCID: 0000-0002-5674-8494

аспірантка кафедри камерного ансамблю

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,
викладач відділу камерного ансамблю та концертмейстерства
Одеського державного музичного ліцею імені П. С. Столярського
lenazinakova90@gmail.com

СЕМАНТИКА КАМЕРНОСТІ В СТИЛЬОВИХ ПРОЯВАХ ЯНА ФРЕЙДЛІНА

*Метою роботи є дослідження творчості Яна Фрейдліна в контексті здобутків одеської композиторської школи, яка народила плеяду талановитих митців, кожен з яких йшов неповторним творчим шляхом, обираючи унікальні жанрово-стильові шляхи у вираженні власних художніх намірів. Звернення до творчості Яна Фрейдліна обумовлено тим, що у сучасній музикознавчій науці та музичній виконавській практиці існують певні «білі плями» стосовно періодизації творчості композитора та визначення певних жанрових пріоритетів, притаманних конкретному творчому періоду. В роботі зроблений акцент на камерно-ансамблевих творах композитора, написаних в різні етапи його життєвого шляху; досліджуються стильові прояви камерності як смислової концентрації на глибинно-психологічних шарах людської свідомості та окреслюються індивідуально-стилістичні засоби художнього вираження авторських задумів. Проводиться текстологічно-виконавський аналіз творів: «Соната в трьох листах» для скрипки та фортепіано, Концерт «Готичні вітражі» для шести виконавців (написаних в одеський період), а також Тріо № 2 для скрипки, віолончелі та фортепіано (створеного в еміграції). У дослідженні семантики камерності в опусах Яна Фрейдліна увагу фокусовано на художньо-стильових засобах, які запропоновані автором як мобільні, тобто уможливають смислово варіантність відтворення виконавцями художньої авторської ідеї твору. **Методологія роботи** поєднує аналітичний, історичний, культурологічний, виконавсько-текстологічний методи дослідження. **Новизна роботи.** Вперше творчість Яна Фрейдліна розглядається з точки зору семантичних проявів камерності; досліджуються композиційні та художньо-виразові засоби їх відтворення; вивчаються маловідомі етапи творчості композитора, досліджуються камерно-ансамблеві твори, які раніше не ставали предметом виконавського та музикознавчого аналізу. **Висновки.** Камерна інструментально-ансамблева музика*

Я. Фрейдліна є прикладом глибокого занурення автора до особистісно-психологічних шарів людської свідомості: композитор презентує не тільки певний музично-психологічний образ, а й договориє/домальовує життєву історію свого персонажу. Музика Яна Фрейдліна потребує як від виконавців, так і від слухачів певної підготовленості, оскільки джерелами натхнення для композитора є література, архітектура, живопис. Не випадково більшість камерно-ансамблевих творів композитора мають програмну назву, що дозволяє виконавцям/слухачам ставати співучасниками сюжетної драматургії. Його довіра до виконавців, впевненість, що високий естетичний смак музикантів віднайде гармонійне рішення в епізодах *ad libitum*, де композитор відпускає їхню художню фантазію, дозволяє виконавцям створювати композицію в процесі виконання («тут і зараз»). Це певною мірою спрямовує до традицій барокового періоду, коли виконавець поставав співавтором твору, і збільшує вагомість виконавського фактору в процесі втілення авторського задуму, оскільки саме від виконавця значною мірою залежить концепційно-кульмінаційний етап художньої реалізації.

Ключові слова: камерно-ансамблева творчість Яна Фрейдліна, семантика камерності, програмність, інструментально-ансамблеве виконавство.

Zinakova Olena Ilivna, Postgraduate Student at the Department of Chamber Ensemble of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Lecturer at the Department of Chamber Ensemble and Concertmaster of the Odesa State Music Lyceum P. S. Stolyarsky

The semantics of chamberliness in Jan Freidlin's stylistic manifestations

Research objective. The purpose of the work is to study the work of Jan Freidlin in the context of the achievements of the Odessa School of Composers. This school gave birth to a constellation of talented artists who chose unique genre and style paths in expressing their own artistic intentions. Turning to the work of Jan Freidlin is due to the lack of periodization of the composer's work and the definition of certain genre priorities inherent in a specific creative period in modern musicology and musical performance practice. The work focuses on the chamber-ensemble works of the composer, written in different times; stylistic manifestations of chamberness as a semantic concentration on deep psychological layers of human consciousness are investigated and individual stylistic means of artistic expression of the author's ideas are outlined. The textual and performance analysis of the works: "Sonata in Three Sheets" for violin and piano, Concerto "Gothic Stained Glass" for six performers, as well as Trio No. 2 for violin, cello and piano is carried out. In the study of the semantics of chamberness in the works of Jan Freidlin, the attention is focused on artistic and stylistic means, which are proposed by the author as mobile, that is, they enable the semantic variability of the reproduction of the author's artistic idea by the performers. **The methodology** of the work combines analytical, historical, cultural, performance-textological research methods. **The novelty of the work.** For the first time, the works of Jan Freidlin is considered from the point of view of semantic manifestations of

chamberness; compositional and artistic expressive means of their reproduction are investigated; little-known stages of the composer's work are studied, chamber-ensemble works that were not previously the subject of performing and musicological analysis are studied. Conclusions. J. Freidlin's instrumental and ensemble chamber music is an example of the author's immersion into the personal and psychological layers of human consciousness: the composer presents not only a certain musical and psychological image, but also describes the character's life story. Jan Freidlin's music requires a certain level of preparation from both performers and listeners, as sources of inspiration for the composer are literature, architecture, and painting. It is not by chance that most of the composer's chamber-ensemble works have a program title, which allows performers and listeners to become complicit in the dramatic story. The composer's trust in the performers allows the performers to create a composition in the process of performance ("here and now"). This directs us to the traditions of the Baroque period, when the performer appeared as a co-author of the work, and increases the importance of the performance factor in the process of realizing the author's idea, since it is the performer who largely depends on the conceptual and culminating stage of artistic realization.

Key words: *chamber-ensemble work of Jan Freidlin, semantics of chamber music, music program, instrumental-ensemble performance.*

Актуальність. Одеська композиторська школа народила багато талановитих митців, кожен з яких йшов неповторним творчим шляхом, обираючи унікальні жанрово-стильові шляхи у вираженні власних художніх інтенцій. За часи формування одеська композиторська школа пройшла декілька етапів: біля витоків стояли видатні музиканти, учні М. Римського-Корсакова – В. Малішевський (перший ректор Одеської консерваторії), П. Молчанов та В. Золотарьов, завдяки яким на ґрунті композиторського та музикознавчого відділень Одеської консерваторії була сформована учбово-педагогічна база для подальшого розвитку професійної композиторської школи; наступні покоління мали змогу навчатися або у самих засновників одеської композиторської школи, або у їхніх учнів. Значні творчі досягнення одеської школи надали можливість створити у 1937 році одеську композиторську організацію, головою якої став М. Вілінський (учень В. Малішевського); до організації увійшли К. Данькевич, О. Коган (учні В. Золотарьова), С. Орфеев, Л. Гуров, трохи пізніше – Т. Сидоренко-Малюкова. В 60-х роках ХХ століття яскраво засяяв талант О. Красотова (учня Т. Сидоренко-Малюкової).

До плеяди молодих одеських композиторів, які збагатили українське музичне мистецтво новими жанрово-стильовими

підходами, увійшов і композитор Ян Фрейдлін, випускник ОДК імені А.В. Нежданової (клас О. Л. Когана, учня В. Золотарьова). У 70–80 роках Ян Фрейдлін очолював теоретичний відділ ССМШ імені П. Столярського, викладав теорію музики та композицію, одночасно вів клас композиції в одеській консерваторії. З 1990 років Я. Фрейдлін працював у музичній академії Тель-Авіва (Ізраїль) та в музичному коледжі “Lewinsky College of music”.

Твори яскравого та талановитого композитора одразу привернули увагу виконавців та музикознавців; вони знайшли своїх прихильників як в Україні, так і за кордоном, були видані в США та багатьох країнах Європи, де постійно виконуються на різних концертних просторах.

Творча скарбниця композитора охоплює велику кількість різноманітних музичних жанрів – симфонічних, концертних, камерних. Ян Фрейдлін є автором чотирьох симфоній, яскравого твору «Весняні ігри» для двох струнних оркестрів та ударних, фортепіанних концертів, «Рапсодії для струнних» та численних творів для фортепіано та камерних ансамблів. Резюмуючи свої емоційні та художні враження від знайомства з різними національними культурами, на початку 2000-х років композитор написав оркестрову програмну «Сюїту подорожей», яка складається з п'яти так званих психологічних пейзажів: «Шлях в нікуди», «Пейзаж крізь дощ», «Танець листя», «Замерзлий пейзаж» та «Водоспад». Вже саме назви частин твору говорять про тонкий вплив стилістики французького імпресіонізму на композиторський стиль Я. Фрейдліна. Живопис, література, філософія, музика – з цих джерел черпає автор свої художні враження та втілює їх у своїх творах з «виключною цільністю задуму та ясністю його втілення» [5, с. 95]

Наше звернення до камерно-ансамблевої творчості Яна Фрейдліна обумовлено тим, що у сучасній музикознавчій науці та музичній виконавській практиці існують певні «білі плями» стосовно періодизації творчості композитора та визначення певних жанрових пріоритетів, притаманних конкретному творчому періоду. Зокрема, твори, які написані у його одеський період, відомі музичному загалу і досить часто звучали в концертах у 80–90 роки. У зв'язку з від'їздом композитора, одеська музична спільнота на деякий час втратила можливість постійно знайомитися з новими творами Яна Фрейдліна та тримати «руку на пульсі» його творчого натхнення.

У 2000-х роках відновилася творча співпраця композитора з одеськими митцями та встановився зв'язок з одеською публікою: прозвучали нові симфонічні твори у виконанні Симфонічного оркестру Одеської філармонії; камерні опуси тривалий час представляли чудові музиканти ансамблю «Гармонії світу». Також виконавці отримали змогу познайомитися з творами, написаними вже після від'їзду з Одеси – це нові камерно-ансамблеві опуси: Тріо № 2 для скрипки, віолончелі та фортепіано (1994), «Музика сутінок» для флейти, скрипки та фортепіано (1997), «Тиха соната» для флейти та фортепіано (2001) тощо.

Одеська публіка та музичні критики могли констатувати, що попри стильові зрушення в композиторській манері, нові образи та композиційні прийоми, творчий імпульс Я. Фрейдліна не змінився із виїздом з рідної Одеси – камерність як провідний засіб художнього мислення залишилася притаманною його інструментально-ансамблевим творам.

Метою нашої роботи є дослідження семантики камерності в інструментально-ансамблевих творах Яна Фрейдліна як філософської концентрації на глибинно-психологічних шарах людської свідомості та окреслення індивідуально-стилістичних засобів художнього вираження авторських інтенцій.

Новизна роботи. Вперше творчість Яна Фрейдліна розглядається з точки зору філософсько-психологічних інтенцій камерності, вивчаються маловідомі етапи творчості композитора, досліджуються камерно-ансамблеві твори, які досі не ставали предметом виконавського та музикознавчого аналізу.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці ХХ століття науковцями відзначається суттєве розширення меж традиційного поняття камерності, що веде до підсилення уваги до виконавських аспектів камерної творчості як генетично закладеної традиції виконавсько-ансамблевої свободи у відтворенні художнього змісту інструментально-ансамблевої музики [4, с. 105]. Досліджуючи категорію камерності як цілісну семантичну структуру, Л. Повзун зазначає, що смислова цілісність камерності утворюється складним художньо-комунікативним конструктом «автор – твір – виконавець – ансамбль – акустичний простір – слухач», дія якого сприяє примноженню смислів з безперечним правом першості семантичного авторського вмісту та художнього виконавського відтворення. Структурно-смислові шари взаємодіють,

активізуючи смислові інтенції твору та інтелектуальний потенціал виконавців, формуючи «екзистенційний мікст» змісту [4, с. 3]. Вивчаючи семантику камерності в творчості Яна Фрейдліна, ми акцентуємо увагу на художньо-стильових аспектах, які запропоновані автором як мобільні, що уможливорює смислову варіантність відтворення виконавцями художньої авторської ідеї твору.

Камерно-інструментальна музика представлена в творчості Я. Фрейдліна багатим жанровим переліком – це ансамблеві склади з різноманітним кількісним та тембральним наповненням; найбільшу популярність серед виконавців отримали: Тріо № 2 для скрипки, віолончелі та фортепіано, «Соната в трьох листах» для скрипки та фортепіано, сюїта «Лісові картини» для скрипки та фортепіано, Соната для віолончелі та фортепіано, Сонатина для кларнета та фортепіано, «Готичні вітражі» для шести виконавців (флейта, фортепіано та струнний квартет).

Показово, що більшість творів автор наділяє програмною назвою, спрямовуючи художню фантазію виконавців та слухачів до певного образного змісту. Заглиблення в психологічно-особистісні шари людської свідомості, що є провідною ознакою семантичних проявів камерності, є притаманними авторському світогляду і в кожному з його творів проявляється особливими засобами художнього вираження.

«Соната в трьох листах» для скрипки та фортепіано Я. Фрейдліна, створена в 1985 році, одразу стала улюбленою серед виконавців і досі продовжує звучати на філармонійних та концертних сценах.

Соната створена за новелою Анрі Барбюса «Ніжність», лаконічною за формою та надзвичайно психологічно-глибокою за змістом. В основу сюжету покладено майже детективну історію, в якій листи закоханої жінки до предмета свого кохання були написані перед її самогубством. Отримувач мав поступово, через багато років, дізнаватися, що його кохана вже давно пішла з життя.

Це п'ять листів жінки до свого коханого, з яким вона була вимушена розлучитися. Перший лист герой твору отримує на другий день після розлучення (25 вересня 1893 року), другий – через рік, третій – ще через п'ять років, четвертий – в 1904 році. І тільки з останнього листа, написаного, як і інші, одночасно з першим, ми дізнаємось, що героїні сюжету вже

20 років немає серед живих – вона добровільно пішла з життя на другий день після розставання з коханим. Її листи пересилали йому «вірні та шанобливі руки» [2] протягом багатьох років.

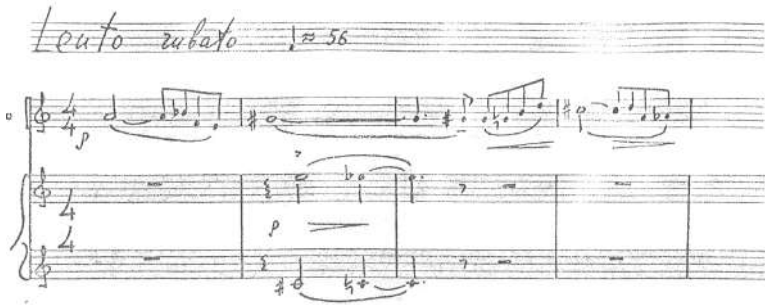
Тримаючи інтригу, автор новели нічого не розповідає про життя цієї жінки, надаючи читачу можливість «домалювати» життєві обставини та події, які спричинили такий трагічний фінал. Автор надає можливості читачу, а, відповідно, композитору та виконавцю, наділити героїв певними рисами характеру, образними характеристиками.

Новела А. Барбюса «Ніжність» – це саме листи його героїні, про яку сам автор нічого не розповідає читачам. Ми майже нічого не знаємо про жінку, яку невідомі непереборні обставини змусили розстатися з коханим: ні її вік, ні умови життя, ні що саме стало між неї та її коханим. В своєму зверненні до нього вона називає його «дорогим маленьким Луї», а розлучення необхідно для того, щоб він зміг «почати нове життя». З цього можна зробити висновок, що він був зовсім молодим чоловіком, а вона вже досить дорослою жінкою. Вона пише листи, «сидячі за нашим столом, оточена нашими речами, в нашому чарівному куточку». Героїв новели могли розділяти не тільки роки, а й будь які обставини життя (наприклад, її тяжка хвороба).

Перед читачем постають чоловік та жінка, їх глибокі почуття любові та жорсткого болю від неминучої розлуки. Вона хоче пом'якшити трагедію їх розлуки та створити ілюзію власної присутності в його житті завдяки листам, які він продовжує отримувати після її смерті. І тільки останній лист розкриває герою новели жорстку правду. Цей лист подолав «величезну відстань у часі, подолав вічність» [2].

«Соната в трьох листах» для скрипки та фортепіано Яна Фрейдліна не є простою ілюстрацією до новели А. Барбюса. Вона передає особливості драматургії літературного твору з її проявами психологічної напруги, гострого душевного болю, станів безнадійності та упадку, страждань від жорстоких обставин життя.

«Лист перший» Сонати – це звертання героїні до свого коханого, спроби переконати його прийняти неминучість розлуки з нею. Це передає речитативна тема скрипки, сповнена гострими інтонаціями.



Ця тема буде звучати в інших частинах циклу, змінюючи свій характер в залежності від сюжетно-драматургічних обставин.

«Лист другий» сповнений гострої експресії, надзвичайної душевної схвильованості. Це яскраво передається сполученням *pizzicato* скрипки та гострих штрихів фортепіано, сплесками контрастної динаміки. Розділ *Sostenuto* миттєво переключає настрій слухача до стану спогадів, а також, як пише героїня в своєму листі, «тих божевільних мрій, неминучих, коли любиш і коли любов величезна, а ніжність безмежна» [2].

Настроями відчайдушності, протесту проти жорстокої долі сповнена третя частина Сонати. Це мабуть ті відчуття, які переживає через багато років коханий героїні. На піку кульмінації всієї Сонати звучить Постскрипtum – хоральне проведення головної теми в партії фортепіано, яка поступово смиренно затихає.



Необхідно відзначити, що при гостро-експресивній наскрізній драматургії циклу окремі його частини відрізняються лаконізмом, логічністю композиції, стрункістю музичних форм.

Характерним стильовим проявом камерності Я. Фрейдліна є Концерт для шести виконавців (флейта, фортепіано та струнний квартет) під назвою «Готичні вітражі» (1985 рік). Цей твір закарбовує авторські враження від храмів епохи готики – їх архітектури, внутрішнього вбрання, музики, яка звучала під їх склепіннями. Але перш за все – це враження від готичних вітражів, коли сонячні промені проникають крізь їх багатобарвність у внутрішній простір храму, і в сполученні з музикою, що звучить під величними склепіннями, створює неповторну емоційну атмосферу.

Окремо треба відзначити особливі колористичні прийоми, які застосовує автор для втілення духу готичної епохи. Це перш за все «музика дзвонів», яка передається засобами фортепіано, а також «співи без слів», які доповнюють звучання інструментів. Подібні художні прийоми автор використовував і в інших своїх творах, наприклад в Тріо №2 для скрипки, віолончелі та фортепіано:

«Готичні вітражі», Куранти



Тріо № 2, II частина



Цикл «Готичні вітражі» складається з трьох частин-«вітражів», кожна з яких в свою чергу поділена на розділи, в яких можна спостерігати спірання на певну жанрову основу. Я. Фрейдлін звертається до жанрів, які існували в західноєвропейській музиці в Середні віки: від ранньої готики XII століття до XVI століття (високий Ренесанс). В цей період

виникають такі жанри духовної музики, як гімн, мотет, меса, відбувається «розвиток одноголосся в напрямку гетерофонії, контрапункту, імітаційної поліфонії, мажоро-мінорної тональної організації...» [5, с. 101].

Для назв частин композитор обирає різні, відмінні композиційні прийоми письма, кожен з яких відповідає певному художньому звуковираженню-ефекту. Зокрема, частини першого «Вітража» мають такі назви: Куранти, Секвенція, Діафонія, Хорал та Антифон (*антифон* — в перекладі з грец. «музика, що звучить у відповідь іншим жанрам»; *діафонія* — в перекладі з грец. «дисонанс», термін, який у Середні віки був науковою назвою багатоголосного співу і також мав назву «органум»).

У другому «Вітражі» композитор поєднує в єдиному тематичному розгортанні різні жанри, зокрема, Балада, Пастурель, Рондо змінюють одне одного. Баладу (від лат. ballo «танцюю») Я. Фрейдлін трактує як жанр пісенно-танцювального жвавого характеру (*Allegro energico*), як це було прийнято в Середні віки у романських народів. Також у цьому розділі звучать Пастурель (від французького *pastourelle* «пастушка»), що було різновидом любовних пісень трубадурів та Рондо як коло з незмінним/змінним повтором рефренів.

В третьому «Вітражі» після Курантів, які створюють певну смислову арку з першою частиною твору, звучить Ричеркар (італ. *ricercare* «шукати»), що передбачає імпровізаційність фактурного викладу, в середині якого народжуються риси майбутньої фуги, такі як однотемна імітаційна форма, тоніко-домінантові співвідношення, стрети, збільшення, зменшення, звернення руху теми.

Таким чином, цикл «Готичні вітражі» можна розглядати як своєрідну композиційну інтроспективу до жанрів старовинної музики, які трансформуються крізь призму свідомості та світогляду сучасної людини.

Камерні твори Яна Фрейдліна знайшли емоційний відгук не тільки у вітчизняних музикантів, але й стали співзвучними виконавцям багатьох країн світу. Наприклад, у травні 1998 році у Парижі на Міжнародній радіо-трибуні прозвучало Тріо № 2 для скрипки, віолончелі та фортепіано Я. Фрейдліна. Цей твір був написаний у 1994 році та присвячений пам'яті відомого режисера Андрія Тарковського. Експресивна естетика Тарковського з образами зруйнованого внутрішнього

світу людини, повернення від гармонії до хаосу, самотності людини у чужому оточенні інших світів, безумовно, перегукується зі звуковими образами Тріо № 2 Я. Фрейдліна.

Тріо складається з семи достатньо лаконічних частин, об'єднаних тематичним задумом. Кожна частина перетікає в іншу (*attacca*), не відокремлюючись традиційними каденціями. І частина *Prologue* першими же дисонантними протестуючими вигуками одразу вводить слухача у надзвичайно емоційно-схвильований стан.

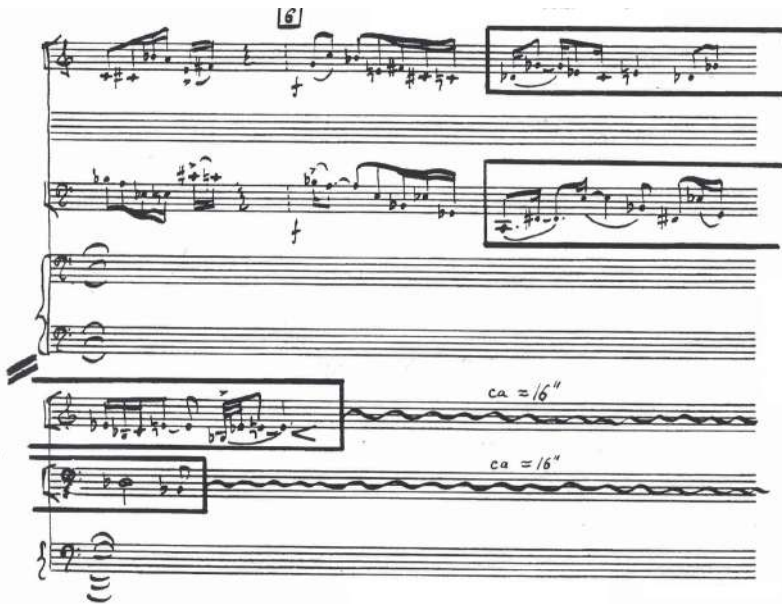
The image shows the beginning of a musical score for a Trio. It consists of three staves: Violin (top), Cello (middle), and Piano (bottom). The tempo is marked *Agitato* with a metronome marking of 112. The key signature has one flat (B-flat). The Violin part starts with a *ff* dynamic and a *tr* (trill) over a note. The Cello part also starts with *ff* and has a *tr* over a note. The Piano part starts with *ff* and includes the instruction *con Ped. sempre*. There are various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings throughout the score.

Як символ роз'єднаності людей в сучасному світі, звучать одночасно дві різко індивідуальні теми струнних, кожна з яких має свій ритм, свій динамічний розвиток, своє смислове наповнення. Одночасне звучання двох струнних ніяк не сприймається як дует – так буває, коли двоє людей говорять одночасно, не чуючи одне одного.

The image shows a section of the musical score for the Trio. It consists of three staves: Violin (top), Cello (middle), and Piano (bottom). The tempo is marked *molto zabato*. The key signature has one flat (B-flat). The Violin part has a *tr* (trill) over a note. The Cello part has a *tr* (trill) over a note. The Piano part has a *ff* dynamic and includes the instruction *con Ped. sempre*. There are various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings throughout the score.

Різкі акорди фортепіано, як сильні удари, вриваються у збуджену музику струнних.

Треба відзначити, що в цьому творі Я. Фрейдлін широко використовує алеаторичні прийоми композиторської техніки – одна музична фраза повторюється нефіксованою кількістю разів (в Тріо часто зустрічається ремарка “Repeat these ca ≈ 16” або інша кількість разів). Сама музична фраза точно виписана автором, тому цей вид алеаторики є обмеженим і має назву «фактурної алеаторики». Таким прийомом композитор передає відчайдушні «пошуки виходу» (у струнних), які перериваються рішучим та впевненим «висновком» фортепіано.



The image shows a musical score with five staves. The top two staves are for a string instrument (likely violin or viola), and the bottom three are for piano. A bracket labeled '16' spans the first two staves, indicating a repeated phrase. The piano part features a fermata over a note, followed by a wavy line indicating an aleatoric section. The wavy line is labeled 'ca = 16'' on both the piano and string staves, suggesting a duration of approximately 16 seconds.

Кульмінаційна нота «до», яка завершує першу частину поступово затихає, плавно переходячи до II частини Тріо – Contemplation (Споглядання). Ми чуємо тихе звучання церковних дзвонів у фортепіано (колеристичний прийом, характерний для Я. Фрейдліна), хорал струнних. Спокійна піднесеність музики цієї частини ніби нагадує слухачеві про звернення до вічного, божественного, де тільки й можливо отримати справжню гармонію думок та почуттів.

The image shows a musical score for a piece titled "II - Contemplation". It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a wavy line indicating a tremolo effect. The middle staff is a bass clef with a wavy line and the tempo marking "Andante". The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with dynamic markings "ff" and "staccato sempre". There are also markings for "attacca" and "Ped." (pedal). The score includes various rhythmic notations, including triplets and rests, and a section marked "5" with a "Ped." instruction.

Однак II частина твору знов різко переривається короткою реплікою фортепіано *subito ff*. Ця репліка буде ритмо-інтонаційним зерном III частини Тріо – Expression I. Чітко організуючим началом частини є перш за все пружний ритм. Саме він єдине окремі короткі репліки всіх інструментів. Далі головним ритмічним стрижнем музичного матеріалу стає басове остинато в партії фортепіано.

The image shows a musical score for a piece titled "P-ho". It consists of two staves. The top staff is a treble clef with a wavy line indicating a tremolo effect. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a wavy line indicating a tremolo effect. The score includes various rhythmic notations, including triplets and rests, and a section marked "5" with a "Ped." instruction.

III частина досить велика за формою, але сприймається цілісно саме завдяки неблаганному остинатному ритму, на фоні якого звучать стривожені, відчайдушні репліки інших інструментів. На наш погляд, такий композиційний прийом викликає певні асоціації щодо сучасного світу технічних революцій, у якому все підкорено роботі механізмів і людина не завжди легко знаходить своє місце.

IV частина – Impression. Незвичний тембровий колорит традиційних інструментів в цієї частині передає враження від звучання стародавніх музичних інструментів країн Сходу. Також відразу згадується таке явище східної культури, як мантра – набір звуків, який має резонансний (активуючий), психологічний та духовний вплив на людину. Нідерландський вчений-індолог Фріц Сталь вважає, що мантри виникли

раніше, ніж сформувалися мови. В індуїзмі мантри перетворилися в сполучення науки та мистецтва завдяки тому, що їх мелодії мають математичну структурованість. Партія фортепіано складається тут з однієї «section» (термін Яна Фрейдліна), яка в динаміці *piano* багато разів повторюється на протязі всієї частини. На її фоні архаїчні звуки нібито східних інструментів складають таємничі образи прадавніх часів.

IV частина *Impression* переходить в V частину – *Meditation*. Спочатку відбувається народження терцової інтонації, яка поступово змінює метро-ритмічну пульсацію і стає безперервною і в триольному ритмі набуває характеру зосередженості. На її фоні виникає та дуже повільно розквітає головна тема:



Поступово розширюється її інтервально-інтонаційний та динамічний діапазон звучання, завдяки чому тема набуває більш яскравого тембрального забарвлення.

Завершальний розділ V частини є одночасно переходом до VI частини *Expression II*. Тихі насторожені застигли інтонації раптово перетворюються у вихри в партії віолончелі, в сполученні з вкрай стривоженими короткими репетиційними інтонаціями скрипки та фортепіано. Далі вихроподібний рух віолончелі підхоплює скрипка, і ось вже в обох струнних інструментах летять ці беззупинні вихори. При цьому в партії фортепіано починає проростати тема, з'являючись у важкому нижньому регістрі та немов би ритмічному розширенні, поступово прискорюючи темп, немов нова планета у вихорах космічного хаосу. Розвиток теми ніби відкидають назад грізні вигуки в басу фортепіано. Однак тема поступово

набуває сили, фактура стає чотириголосною, а далі прирощуються нові голоси. Найяскравіший кульмінаційний зліт раптово переривається приголомшливою тишею генеральної паузи. Одразу після цього, немов страшна невідома космічна сила, звучать завивання та похмурі полутонові вібрації струнних в сполученні з грізним гулом в партії фортепіано.

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Violin (V-no), Cello (Cello), and Piano (Piano). The score is in 4/4 time. A box labeled '39' highlights a section of the music. The Violin part has a 'Scordatura' instruction and a 'gliss.' marking. The Cello part is marked 'fff'. The Piano part includes 'con Ped.' and 'fff' markings. A box highlights a specific passage in the Piano part.

Однак темрява поступово розсіюється, звучання затихає, і ті ж самі полутонові інтонації, але в динаміці *pp* переносять слухача в VII частину Тріо – Epilogue. На фоні, що коливається, в партії фортепіано звучать початкові інтонації теми V частини (Meditation), однак ці інтонації не отримують розвитку, а нібито застигають. А в партії скрипки починає звучати своя, індивідуальна, тема досить холодного колориту (росо vibrato, flautando – ремарки автора). Поступово вона піднімається в високі регістри, нібито відриваючись від інших інструментів.

В завершальному розділі Тріо безперервний рух малих терцій в партії фортепіано розпадається на окремі інтонації, поряд з темою скрипки виникає підголосок віолончелі у незвичному для неї, дуже високому регістрі. Останній раз у фортепіано звучать тихі дзвони, а окремі терцові інтонації сприймаються як тіні. Рух музики повільно завмирає, останні

звуки розчинюються в тиші. Незважаючи на мінорну тональність наприкінці твору, він завершується світлими красками, так званим «світлом в кінці тунелю», який дарує надію.

Надзвичайна смислова та емоційна концентрація, яка насичує драматургію камерно-інструментальних творів Я. Фрейдліна, потребує від виконавців кропіткої інтелектуальної роботи над відтворенням, засобами художньо-інструментальної виразності, глибоких характерних образів з власними життєвими історіями, емоційними або ліричними монологами/діалогами.

Висновки. Камерна інструментально-ансамблева музика Я. Фрейдліна є прикладом глибокого занурення автора до особистісно-психологічних шарів людської свідомості: композитор презентує не тільки певний музично-психологічний образ, а й договориє/домальовує життєву історію свого персонажу. Музика Яна Фрейдліна потребує як від виконавців, так і від слухачів певної підготовленості, оскільки джерелами натхнення для композитора є література, архітектура, живопис.

Не випадково більшість камерно-ансамблевих творів композитора мають програмну назву, що дозволяє виконавцям/слухачам ставати співучасниками сюжетної драматургії. Його довіра до виконавців, впевненість, що високий естетичний смак музикантів віднайде гармонійне рішення в епізодах *ad libitum*, де композитор відпускає їхню художню фантазію, дозволяє виконавцям створювати композицію в процесі виконання («тут і зараз»). Це певною мірою спрямовує до традицій барокового періоду, коли виконавець поставав співавтором твору, і збільшує вагомість виконавського фактору в процесі втілення авторського задуму, оскільки саме від виконавця значною мірою залежить концепційно-кульмінаційний етап художньої реалізації.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антропова Г. Драматургічна єдність циклу Яна Фрейдліна «Лісові картини» Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 118.
2. Барбюс А. Ніжність. Київ Мультимедійне видавництво Стрельбицького 2017 URL: <https://ratelib.com/books/51847-nzhnst> (1).
3. Кравченко А.І. Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець ХХ – початок ХХІ століть): монографія. К. НЕАКККІМ, 2015. 216 с.

4. Повзун Л. Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів : монографія. Одеса : Друкарський дім, 2018. 288 с. (3).

5. Розенберг Р. Одесская композиторская школа: К 100-летию основания и 75-летию Одессой организации НСКУ: [монография] / Римма Розенберг. Одесса: Астропринт 2013. 328 с.: ил. (2).

REFERENCES

6. Ganna Antropova. The dramaturgical unity of Jan Freidlin's series "Forest Pictures". Scientific Bulletin of the NMAU P.I. Tchaikovsky. Vol. 118.

7. Henri Barbusse. «La Tendresse». Kiev, 2017 URL: <https://ratelib.com/books/51847-nzhnst> (in Ukrainian).

8. Anastasia Kravchenko (2015). Cultural dimensions of the chamber-instrumental art of Odessa (end of the 20th – beginning of the 21st centuries): monograph Kiev, 2017 (in Ukrainian).

9. Povzun L. The phenomenon of intimacy in the system of instrumental-ensemble genres: monograph. Odessa: Drukarskiy dim, 2018. 288 s.

10. Rimma Rozenberg (2013). Odessa Composer's School: To the 100th anniversary of the foundation and the 75th anniversary of the Odessa organization of the NUCU: [monograph]. Odessa, 2013 (in Russian).

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61+786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-4>

Лу Цзін

ORCID: 0009-0005-2967-2948

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
76959543@qq.com

ФОРТЕПІАННА ПРЕЛЮДІЯ У ДОБУ РОМАНТИЗМУ ЯК ІСТОРИКО-ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН

Мета дослідження – виявити головні стилістичні складові фортепіанної прелюдії у добу романтизму та її перехідну роль, інтегруючу місію у розвитку європейської інструментальної музики, також довести значення творчості Ф. Шопена як еталонної у сфері прелюдійності. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю історичного та теоретичного, компаративно-стилістичного підходів, передбачає поглиблення текстологічних оцінок та визначень. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється відкриттям нового історико-текстологічного напрямку вивчення фортепіанної прелюдії та породжуваної нею полістилістичного ареалу. Виявляється, що саме у добу романтизму прелюдійність усвідомлюється та позиціонується як окрема виразова мовно-мовленнєва даність музичного тексту, також як перехідна текстологічна сфера, що здатна, з одного боку, розширювати уявлення про музичні образи руху, а з іншого – додавати до мовного тезаурусу прелюдії різноманітні «семантичні прототипи», тобто мовно-стилістичні фігури. **Висновки.** Фортепіанні прелюдії відкривають можливість синтезу мелодичного та ритмо-моторного типів інтонування, також включення до стилістичного змісту ораторіальних елементів та неориторичних рис. З одного боку, в еволюції прелюдії стає показовим прагнення до загальних форм руху як до базових стилістичних знаків цього жанру, але, з іншого, опанувавши фігурами ритмо-моторного типу, прелюдія їх заново акумулює, насичує мелодичним змістом, надає їм нових авторських семантичних параметрів. В Прелюдіях Ф. Шопена, як класичному взірці та стилістичному прецеденті романтичної інтерпретації жанру, ознаки моторності в їх єдності з мелодичністю (семантичний інваріант прелюдійного жанру) можуть змінювати свої текстологічні рівневі функції. Ф. Шопен відтворює загальну циклічну організацію та послідовність семантичних доміант фортепіанної творчості, тобто робить інтертекстуальну ідею домінуючою в інтерпретативному стильовому плані. Дане рішення стає конститутивно значущим і для

композиторів – послідовників циклічних ідей Ф. Шопена в фортепіанній творчості ХХ століття.

Ключові слова: фортепіанна прелюдія, прелюдійність історико-текстологічний підхід, полістилістичний зміст, шопенівська прелюдійність як мовно-стилістичний прецедент, семантична домінанта фортепіанної творчості.

Lyu Jing, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Piano prelude in the age of romanticism as a historical-textological phenomenon

The purpose of the research is to reveal the main stylistic components of the piano prelude in the era of romanticism and its transitional role, integrating mission in the development of European instrumental music, as well as to prove the significance of F. Chopin's work as a benchmark in the field of prelude. The methodology of the work is determined by the unity of historical and theoretical, comparative and stylistic approaches, it involves the deepening of textological evaluations and definitions. The scientific novelty of this article is determined by the discovery of a new historical and textological direction of the study of the piano prelude and the polystylistic range generated by it. It turns out that precisely in the era of romanticism, preludeness is perceived and positioned as a separate expressive language-speech given of a musical text, as well as a transitional textological sphere, which is able, on the one hand, to expand the idea of musical images of movement, and on the other hand, to add preludes to the linguistic thesaurus various «semantic prototypes», that is, linguistic and stylistic figures. Conclusions. Piano preludes open up the possibility of synthesis of melodic and rhythmic-motor types of intonation, as well as the inclusion of oratorical elements and non-rhetorical features in the stylistic content. On the one hand, in the evolution of the prelude, the desire for general forms of movement as the basic stylistic signs of this genre becomes indicative, but, on the other hand, having mastered the figures of the rhythmic-motor type, the prelude accumulates them anew, saturates them with melodic content, and gives them new authorial semantic parameters. In F. Chopin's Preludes, as a classic example and a stylistic precedent of the romantic interpretation of the genre, signs of motority in their unity with melodicity (semantic invariant of the prelude genre) can change their textological level functions. F. Chopin recreates the general cyclical organization and sequence of semantic dominants of piano creativity, i.e. makes the intertextual idea dominant in the interpretative style plan. This decision becomes constitutively significant for composers – followers of F. Chopin's cyclical ideas in piano works of the 20th century.

Key words: piano prelude, prelude historical-textological approach, polystylistic content, Chopin's prelude as a linguistic and stylistic precedent, semantic dominant of piano creativity.

Актуальність теми статті. Жанрова форма прелюдії часто оцінюється як винахід романтичної доби – композиторської

школи доби романтизму [1–2; 4; 7; 9]. Між тим, і сама інструментальна мініатюра, і такий її функціонально-композиційний різновид, як прелюдія, виникли з внаслідок формування внутрішніх, специфічно виразових, умов музичної творчості – у галузі інструментальної гри, але не тільки, також з залученням деяких способів вокального інтонування. Жанрова форма прелюдії виникає особливим шляхом, зі музично-мовної тканини, зі знакових конфігурацій музичного звучання, що покликані передавати явище руху – рухової жестовості – засобами музичного звучання, вірніше звуковим шляхом, що набуває окремої художньо-семантичної позиції. Тому роль прелюдії у романтичному музичному мистецтві була вже значною мірою узагальнюючою, коли усі «підводні течії» музичного мислення й мовлення вийшли на поверхню інструментальної форми й усталилися у певній жанровій концепції. Тому пояснити складові прелюдії, саме як мовно-стилістичні та інтегруючі певний обсяг інструментальних звукообразів та технологічних прийомів можна лише з врахуванням довгого шляху жанру, від початку сімнадцятого століття до дев'ятнадцятого.

Мета даної статті – виявити головні стилістичні складові фортепіанної прелюдії у добу романтизму та її перехідну роль, інтегруючу місію у розвитку європейської інструментальної музики, також довести значення творчості Ф. Шопена як еталонної у сфері прелюдійності.

Основний зміст статті. Уявлення про «мову» фортепіанної прелюдії складалося на основі різноманітних первинних стилістичних передумов, оскільки процес формування цієї жанрової галузі йшов стихійно, природничо-історичним шляхом: адже тут панувала аматорська традиція. У даній формі, яка ще не цілком знайшла себе як жанрова, схрестилися різні стильові-музично-стильові смаки й переваги, що дозволило фортепіанній мініатюрі, а найбільше – прелюдії, стати перехідною стильовою формою з різними медіальними функціями. Судити про це дозволяє як стилістичний зміст того або іншого опусу, що вказує на те, до якого первинно-жанрового середовища він причетний, так і досвід побутування жанрових форм – носіїв стилістичних передумов нового стильового змісту фортепіанної прелюдії.

Стильова перехідність прелюдії, що зумовлює полістилістичне наповнення цього жанру, пояснюється її положенням

між: аматорською та професійною творчістю; фольклором і композиторською творчістю; вокальною та інструментальною музикою; бароковим і класицистським мисленням (ясніше всього виявленим у сюїтній творчості). Оскільки розвиток фортепіанної мініатюри тісно пов'язаний з практикою і сюїтних, і вокальних жанрів, то в ній закладена генетична схильність до програмності. Навіть звільняючись від безпосереднього союзу зі словом, фортепіанна мініатюра «зберігає» пам'ять про нього – у вигляді певної жанрової номінації. Дана тяга до програмності може реалізовуватися як міжжанровий діалог, у специфічно-музичній формі набуваючи характеру «узагальнення через жанр». Доходячи до стилістичного синтезу різних жанрових моделей, даний тип діалогу трансформується у внутрішньо-стильовий.

У загальній еволюції європейської фортепіанної мініатюри виділяються два великих етапи. Перший етап пов'язаний з перевагою ставлення до фортепіанної творчості як до сфери аматорського музикування, тому найважливіша його риса – використання загальновідомих, загальноприйнятих способів музичного інтонування та побудови, у тому числі, і перенос до клавірної музики тих конструктивних і технічних прийомів, тих стилістичних знаків, які виникли в іншому жанровому середовищі (у цьому сенсі найбільш близькою за духом виявилася сфера камерно-ансамблевої творчості). Другий етап характеризується переводом форми фортепіанної мініатюри до галузі вторинної композиторської творчості, тобто посиленням уваги низки композиторів до стильових можливостей даного жанру [1-2].

Знаходження фортепіанною мініатюрою стильової самостійності передусе формуванню більш складних і великих жанрових форм: фортепіанного циклу, сонати й деяких інших. Але і на другому етапі розвитку камерної фортепіанної музики досить відчутний зв'язок з первинно-жанровими прототипами та семантикою аматорського музикування. Так, можна сказати, що стильова форма прелюдії в російській музиці виникла в результаті зустрічного руху «жанрового словника епохи» (прикладної побутової музики) і стильових інтересів композиторської школи другої половини дев'ятнадцятого століття. Останніми обумовлене те, що з перших же моментів свого становлення в якості «вторинного жанру», фортепіанна мініатюра виявилася включеною

до процесі пошуку вирішення головної проблеми російської музики дев'ятнадцятого століття – проблеми створення національної школи, що, з одного боку, вимагало високої технологічної оснащеності, а з іншого – постійного живому зв'язку з фольклорно-побутовими традиціями. До того моменту, коли прелюдія «підійшла» до А. Лядова та О. Скрябіна, з її медіальних функцій переважними залишилися дві, вже помітно поглиблені. Перша виражалася в опорі на синтетичний тип тематизму – як вокального, так і інструментального походження. Друга здійснювалася як діалог з європейською традицією, зокрема з шопенівським розумінням прелюдійної мови, але вже як із сукупністю індивідуальних композиторських стилів.

Відомо, що до жанру прелюдії А. Лядов звертався протягом усього свого композиторського життя: у період з 1876 по 1906 роки створено тридцять прелюдій і прелюдія-пастораль [8]. Вони утворюють дві основні групи прелюдій: прелюдії, що відтворюють стилістику інших жанрів і риси стилю тих композиторів, у творчості яких даний жанр активно розбудовувався; прелюдії з авторськи-оригінальним стильовим і композиційним рішенням. Перша група, у свою чергу, містить у собі п'єси з авторськи-оригінальним стильовим рішенням і прелюдії, засновані на «близькому» використанні стильових моделей шопенівських та шуманівських мініатюр.

Звичайно, між п'єсами різних груп немає непрохідних границь, навпаки, існує певний взаємообмін, але стилістичні відмінності їх досить помітні й характеризують процес поглиблення внутрішньо-стильового діалогу. Провідними є чотири групи стилістичних комплексів. Перший може бути названий «шопенівським», що позначається в типі інтонування (підкресленої кантіленності), способах тематичного викладу, у залученні ноктюрноподібної, баркарольної фактури; він особливо «впливовий» у контексті авторського стилю Лядова. Другий – «шуманівський» – пов'язаний, насамперед, з пересмисленням фонового начала або загальних форм руху. Третій комплекс може бути названий узагальнено європейським, вираженим через пісенність, романсовість, гімнічність. Самостійне значення та особливе стилістичне призначення знаходить в прелюдях Лядова четвертий «етюдний комплекс», який, хоча й пов'язаний з першими двома, але безпосередньо «введений» з творчості Шопена. Частота його використання

дозволяє говорити про етюдність як про моностилістичну тенденцію лядівських прелюдій.

«Етюдний комплекс» впроваджений у музичну фактуру більш ніж п'ятнадцяти п'єс. У першій групі прелюдій у більшості випадків усі інші стилістичні комплекси накладаються на «етюдність», внаслідок чого виникають три полістилістичні, відповідно, полісемантичні «галузі» вже по-лядівськи перевикладеної «етюдності»: ліризована етюдність, скерцозна та патетична. Дві останні представлено трьома прелюдіями кожна; перша ж, що превалує, представлено одинадцятьма п'єсами. Ускладненість етюдного комплексу зростає в тих випадках, коли у фактуру прелюдії включаються стилістичні елементи баркарольності або ноктюрновості (у прелюдях ор. 10 № 1, ор. 13 № 1, ор. 27 № 1, 2, деяких інших).

«Етюдним» прелюдіям Лядова притаманний різнохарактерний рух партій лівої й правої рук, протиставлення одного прийому викладу іншому. Наприклад, у прелюдії ор. 10 № 1 широким кроком на *legato* у басу протипоставлений в мелодії «вузькопозиційний» рух. Відзначимо також контраст мелодійного розгортання подвійними нотами та широких однолінійних ходів у нижньому голосі в п'єсах ор. 13 № 1, ор. 13 № 2, ор. 13 № 3, ор. 27 № 3. Механістичність «етюдної моделі» цікаво відбита в п'єсі ор. 13 № 3. В основі її – чотирьохзвучний мотив, що зберігає свій мелодико-ритмічний вигляд до самого кінця твору. У першому реченні мотив цей повторюється дванадцять раз; з них десять точно відтворюють основну формулу мелодійного звороту (висхідна квінта – спадна секунда – висхідна секста), лише в момент напруги допускається поява іншої, нестійкої, тритонові інтонації. Прелюдія витримана в єдиному чіткому метроритмі, незмінність ритмічного малюнка посилена опорою на сильну частку, «квадратністю» побудов. Аналогічним образом побудовані п'єси ор. 3 № 1, ор. 3 № 1, ор. 13 № 1, ор. 13 № 2, ор. 27 № 1 і інші, а прелюдія ор. 27 № 3 є ледве чи не «близнюком» п'єси ор. 13 № 3.

Прийоми точного витримування фактурно-тематичних формул і ритмічних малюнків – одна з меж між романтичною стилістичною «моделлю» і авторським началом у прелюдіях Лядова, своєрідний авторський прийом учуднення. У мелодії це веде до «настирливого» (як би навмисного) повторення, іноді варійованого, коротких (трьох-, двох-, однотоктних і навіть менших) інтонаційних зворотів; у ритміці – до чіткого

скріплення ритмічних фігур, до визначеності «прямого» ритмічного малюнка із прихильністю до сильного часу, до повторення ритмо-формул протягом усієї п'єси (властиво, це і є головний фактор етюдної механістичності).

Важливе для шопенівської та шуманівської семантики прагнення до «звільнення» ритмічного руху, що виразилося в романтичному прийомі *rubato* та різноманітних поліритмічних формулах, відбилося в прелюдях Лядова в контексті характерної для нього стилістичної уніфікації, яка, в остаточному підсумку, перетворює полістилістичний зміст прийому на моностилістику образу. Образної уніфікації сприяє лаконізм загальної форми прелюдії, що припускає витриманість композиції в одному «тоні висловлення». Більше того, можна сказати, що композитор кожен п'єсу мислить як одне цільне висловлення.

Етюдність – лише одна з тих властивостей, які зв'язують прелюдії Лядова зі стилістикою творів Шопена, з тим, що робить музику великого польського композитора пізнаваною. У творчості Лядова знайшли продовження ті риси мелодики Шопена, які є провідними «стильовими знаками» польського майстра. Відомо, що Шопен створив новий синтетичний тип мелодії, виходячи із властивостей польського вокального мелосу, насамперед. Деякі з особливостей польської народної музики зближують її з російською (українською, білоруською), інші, навпаки, віддаляють і відрізняють. Зближуючі властивості виражаються в широкій розспівності мелодії, ладовому багатстві та своєрідності, великій ролі варіювання й деякому іншому; специфічні відмінності обумовлені найтіснішим зв'язком танцю та пісні в польській музиці, так само як і великою роллю в ній інструментального начала (мелодійних типів інструментального варіювання) Інструментально-танцювальне начало впливає на пісенну мелодику, але й сам «інструменталізм» виявляється просякнутим пісенністю.

Вже найпростіші явища шопенівської мелодії виявляють певну творчу мету – виявити потенційно найбільш кантиленні елементи ладу та покласти їх в основу інтонаційних ходів. Серед терцієво-секстових зворотів виділяється інтонація секстового стрибка від п'ятої ступені до третьої.

Ф. Шопен використовує цей секстовий оборот у різних положеннях – як мотив зі спадною секстою між третьою й п'ятою ступенями, мотив «з терціями» між тими ж ступенями

(побічна партія концерту e-moll, прелюдія B-dur), «квартсекстакордні» мотиви тризвучного підйому й спаду в обсязі тієї ж сексти, іноді мелодично заповнені (прелюдія Des-dur, восьмий ноктюрн). На тій же секстовій основі виникають більш розвинені мотиви, у яких чітко помітні три етапи – підготовка підйому, його здійснення та закріплення, як підтримка зв'язку між п'ятої та третьою ступенями щаблями – динамічною та ліричною «точками» ладу [7].

Прикладів використання Лядовим мотиву «співучого зачину» велика кількість, та й у серединних і заключних побудовах композитор широко застосовує різні варіанти цього ходу. Навіть у мелодійних оборотах швидких скерцозних прелюдій (ор. 13 № 3 і ор. 27 № 3) даний інтервал виступає як опорний.

З тенденції до тривалого мелодійного розгортання – без глибинно-експресивних втрат, без повторів і «загальних слів» – впливає використання такого часткового прийому, як секвенція. У мазурках, де це очевидним образом пов'язане з фольклорною основою жанру, Шопен досить широко застосовує прості повторення «на місці». В інших випадках йому властиве прагнення до відновлення секвенційних фігур, до поступального інтонаційного розвитку. Шопен може обходитися без секвенції, як прийому мелодійного розвитку усередині теми. Щедрість мелодійної фантазії дозволяє йому вести мелодійний розвиток далі й далі, не вертаючись до пройденого; звертаючись до секвенції, він обмежується двома її ланками. Запозичаючи принцип секвенційного становлення теми, Лядов робить його наскрізним композиційним прийомом.

Ф. Шопен в силах довго розгортати мелодійну думку на «єдиному подиху», ні на один момент не жертвуючи глибиною експресії, не прибігаючи до загальних місць ні при «підведенні до повтору», ні при завершенні. Разом з тим він, у міру вичерпання колишнього матеріалу, здатен вводити новий матеріал, що обмежується тільки загальними межами композиції. У прелюдях Лядова контрастний новий матеріал зустрічається, як уже було сказано вище, як виключення. Позбутися «загальних місць» у серединному розвитку та наблизитися до шопенівського тривалого мелодійного розгортання йому вдається в групі авторськи-самобутніх прелюдій (наприклад, ор. 36 № 3, ор. 39 № 3), але набагато

характерніші для Лядова подрібнення фразувань, формалізація завершень, свого роду лядівські «загальні слова» (ознаки авторської неориторики), запобігання «зайвої» мелодичної експресії, причому в афористичній композиції лядівської прелюдії «зайвим» може видатись навіть одиничний інтонаційний хід.

Шопен не міг не використовувати прийому, який відкривав більші можливості експресивно-мелодійного здійснення гармонії – фігурації. Навіть простої, що йде знизу нагору, односпрямованої фігурації виявляється для цього достатньо. Шопенівське мистецтво мелодійного фігурування визначається при використанні не тільки дисонуючої та насиченої неакордовими звуками вертикалі, але й консонансної акордики, «простих» трізвучних контурів (акордпанемент прелюдії a-moll, мелодика етюдів Ges-dur, op. 10, As-dur і c-moll op. 25). Шлях лядівської фігуративної мелодики пов'язаний з послідовною елімінацією неакордових звуків, «зайвої» декоративності мелосу, майже наочним показом класичної чистоти гармонійних звуковідношень. Щедріше російський композитор в сфері мелодійної фігурації; тут він наслідує шопенівському прикладу гармонійного заповнювання мелодійної горизонталі. Явно успадковані й такі шопенівські прийоми, як форшлаги, арпеджіато, хроматизми, «акорди-противаги» у завершеннях прелюдій.

Є серед лядівських прелюдій дві п'єси, у яких вплив Шопена відчувається найбільше явно й навіть залишає враження буквального свідомого наслідування – прелюдії op. 31 № 2 і op. 39 № 2, що звертають до мі-мінорної й сі-мінорної прелюдій польського композитора інтерпретацією фактурного складу та форми. У першій з названих прелюдій у трирівневій фактурі розмежовані мелодично провідна лінія верхнього голосу, нисхідний по секундах рух нижнього і повторюваний інтервально-акордовий рух у середньому. Інша – розвинутою мелодизованою «партією» басового голосу та стриманою акордовою ходом верхніх – нагадує «віолончельну» прелюдію Шопена. У даних прелюдіях Лядова авторське «втручання» у фортепіанний стиль зведене до мінімуму, а значення стилістичного переносу помітно зростає. Про буквальність заповнення фактурних прототипів у прелюдіях op. 13 № 3, op. 27 № 3, op. 13 № 2 свідчать шопенівські етюди op.10 № 10, op. 25 № 5, op. 10 № 7.

Крім фактурних, виявляються досить близькі до матеріалу лядівської музики тематичні шопенівські прототипи. Так, у третій патетичній прелюдії Лядова, ор. 39 № 4, другий епізод нагадує середній розділ дев'ятнадцятого етюду Шопена. Спільність цих двох фрагментів спостерігається й в оформленні фактури, і в загальному русі нижнього і верхнього голосу, і в самому мелодійному ядрі (рух на терцію вгору). Однак метроритмічна та дещо оновлена (спрощена) фактурна організація (замість повторюваних акордів середнього шару – акордове ущільнення мелодії, тобто замість трьох фактурних планів – два), а також динамічні і агогічні відмінності дають інший семантичний нахил: спокійну споглядальність середнього розділу в етюді Шопена заміняє стримана схвильованість у п'єсі Лядова.

Особливі композиційно-семантичні функції тихої динаміки, що відкриваються прелюдіями Лядова, будуть «підтримані» у пізніх прелюдіях О. Скребіна, ведуть до нової семантики ліричного, яка отримує найменування *медитативної*. «Честь» її створення звичайно поручається композиторам двадцятого сторіччя, навіть другої його половини. Тим часом жанрове позначення «медитації» ми зустрічаємо вже у творчості М. Метнера, а її стилістичні підстави, як бачимо, досить переконливо представлені творчістю А. Лядова та О. Скребіна.

Вивчення впливу Ф. Шопена важливе ще й тому, що Лядов та інші російські й європейські композитори звертаються не тільки до досвіду прелюдій польського композитора, але й до його етюдів, ноктюрнів, балад, вальсів. Вони поглиблюють функції прелюдії як стильового посередника в загальному контексті фортепіанної музики, що уточнює, конкретизує інтертекстуальну місію всієї галузі фортепіанної мініатюри.

Після Лядова, у творчості якого прелюдія досягає жанрово-стильової зрілості, її «стильова історія» роздвоюється. Перший її напрям назвемо «рахманінівським», тому що він пов'язаний з розширенням форми прелюдії, з її поемним укрупненням (так підходив і Шопен у своїх баладах, в скерцо, однак, він дозволив мініатюрі залишитися мініатюрою саме в прелюдіях) і з об'єднанням низки однорідних п'єс у цикл, коли останній претендує на іманентну програмність. У прелюдіях Рахманінова розкривається «множинність єдиного» стилістичного наповнення музики шляхом переходу від одного стилістичного комплексу до іншого, а також їх «одночасового

контрасту» (термін Т. Ліванової, семантично поглиблений Є. Назайкінським) як шляхом розрізнення – відокремлення психологічних станів та їх музичних значень, що пояснює принципову полістилістичну спрямованість композиційної роботи над жанровим матеріалом.

Інший шлях веде від А. Лядова до О. Скрябіна та А. Лур'є. Він пов'язаний з лаконізацією жанру та пророкує можливості розвитку інструментальної і оркестрової мініатюри ХХ століття, у тому числі експресіоністських її різновидів, також напрям мінімалізму, оскільки провідними властивостями прелюдій стають моментальність відображення, образна та фактурна статичність, заглибленість до одного почуттєвого стану.

Місце фортепіанної прелюдії у творчості О. Скрябіна визначається багатьма чинниками. По-перше, композитор звертається до цього жанру впродовж всього творчого шляху, тому у ньому чітко відбиваються всі провідні тенденції еволюції скрябінського стилю. Кращі скрябінські фортепіанні твори першого періоду його творчості з'являються, починаючи з 1894 року, і серед них провідною є саме прелюдія, з якою особливо тісно пов'язані виконавські інтереси та амбіції Скрябіна. Адже фортепіано назавжди залишається для нього не лише улюбленим інструментом, а й головною сферою композиційних міркувань, програмування стильових ідей [5].

По-друге, пріоритетне місце фортепіанної прелюдії у творчості Скрябіна пояснюється її лаконізмом та можливістю поєднання низки мініатюр у циклічні послідовності, причому з різними конструктивними рішеннями. Тобто саме композиція циклу була здатна виявляти авторські ідеї, нові символічні програми Скрябіна, також створювати міжкомпозиційні, інтертекстуальні зв'язки як особливий циклічний тип драматургії. Взагалі, як відомо, повторність образів та прийомів є показовою рисою стильового мислення Скрябіна, що допомагає йому винайти сфери вищої грандіозності, вищої витонченості та польоту-танцювальності, зберігати, розвивати їх як метастильовий концепт, тобто проводити через усі жанрові форми. Стилістичні передумови створення названих образних парадигм Скрябін розроблює у прелюдійній творчості, внаслідок чого фортепіанні прелюдії виступають «мовною лабораторією» композитора. Вони одночасно надають авторським образними відкриттям композиційно-визового підґрунтя, тобто дозволяють

визначати відповідні виконавські прийоми, що також набувають узагальненого жанрового значення, дозволяють стверджувати, що Скрябін мислить фортепіанно.

Отже, Скрябін надає суттєвих переваг фортепіанній прелюдії як найбільш зручній для нього формі визначення авторських стильових настанов. Про це свідчить показує кількість прелюдій, створених ним упродовж двох років (1895–1896), що доходить майже до 50-ти, причому, відштовхуючись від класичного зразка – циклу 24-х прелюдій Шопена, що охоплюють всі тональності, Скрябін задумав написати навіть два таких цикли, але обмежився лише одним (ор. 11). Ці 24 прелюдії соч. 11 по праву можуть називатися «енциклопедією» музичних образів, типових для першого періоду творчості Скрябіна, а їх циклічна послідовність заснована на принципах єдності та контрасту водночас. Перш за все, повторюються, образно закріплюються ліричні модифікації фортепіанного тематизму (прелюдії № 2, 4, 5, 9, 12, 15, 22). Їм протистоять відображення емоційного підйому, передвісники екстатичної образності (№ 1, 3, 7, 19, 23) та прелюдії з трагедійними естетичними імпульсами, що виражаються також у патетичному настрої, дуже показовому для романтичної сторони скрябінської семантики (№ 10, 14, 16, 24).

Ближче до пізнього періоду в музичній й мові Скрябіна виникають тенденції до мелодичного аскетизму та особливої лапідарності композиційного розвитку, навіть до рис мінімалізму у фактурній організації. Широта мелодичного заповнення тексту замінюється вивільненням його простору як умовно-звукового, а інтонація скоріше уявляється в імагінативній грі уяви, аніж «прописується» у тканині твору. Вона може складатися з декількох, навіть з двох, звуків, тобто переходити до стану мікроінтервалики та мікродинаміки, але ці «мікрозаоби» є провідниками до макросвіту космогонічних образів, що сприймається як явище у певному сенсі конгеніальне відкриттям А. Веберна [6].

Такою *ноетично змістовною* є двухзвучна, типова для Скрябіна, інтонація подиху; таким є певні ритмічні прийоми та гармонічні штрихи, зокрема зростання ролі дисонуючих акордів та співзвуч, що поступово займають панівне становище. Навіть якщо Скрябін закінчує твори основним консонансним акордом (тонічним тризвуком), він всіяко відтягує його появу, як, наприклад, в «Химерній поемі» («Причудливою

поэме»), у якій немає жодного консонансного акорду аж до останньої чверті заключного такту.

Особливим семантичним знаком пізнього фортепіанного стилю Скрябіна стає час розгортання звукомотивного комплексу, що утворює подібність до хвилі, причому Скрябін запобігає різких відмежувань, віддаючи перевагу вільно-фігуративному розвитку, а саму фактурно-часову «хвилю» перетворює на самостійний топос – хронотопічний знак стану здійснюваної музичним шляхом свідомості (надсвідомості), для визначення якого вже не вистачає відомих засобів. Можна сказати, що Скрябін йде до звільнення фортепіанної музики від жанрової тематичної прецедентності, тобто намагається перейти у повністю вільний від минулого досвіду авторський стильовий простір. Але на цьому шляху він розкриває нові інтертекстуальні властивості фортепіанної стилістики, тобто укріплює необхідність узгоджувати індивідуально-стильові проекти, концепти з загальними текстологічними заснуваннями музичної мови [9].

Наукова новизна даної статті зумовлюється відкриттям нового історико-текстологічного напрямку вивчення фортепіанної прелюдії та породжуваної нею полістилістичного ареалу. Виявляється, що саме у добу романтизму прелюдійність усвідомлюється та позиціонується як окрема виразова мовно-мовленнева даність музичного тексту, також як перехідна текстологічна сфера, що здатна, з одного боку, розширювати уявлення про музичні образи руху, а з іншого – додавати до мовного тезаурусу прелюдії різноманітні «семантичні прототипи», тобто мовно-стилістичні фігури, поглиблюючи та затверджуючи роль цього жанру (і цієї стилістичної галузі) як вільно-пошукової та здатної входити до будь яких інших, від камерної до оперної та симфонічної, модифікуючись і зсередини, і ззовні, також змінюючи номінативні ознаки, тобто додаючи до назви «прелюдії» інші, на зразок «інтерлюдії», «інтермедії», тобто або вступних, або медіальних внутрішніх зв'язуючих розділів музичної форми.

Висновки. У цілому, історичний шлях та досвід авторських композиторських трактувань фортепіанної прелюдії, як жанрової форми та специфічної текстуальної галузі, дозволяє говорити про те, що в процесі переносу первинно-жанрових стилістичних рис до композиторської вторинної творчості, так само як і в процесі засвоєння деяких зразків європейського

стилю (які можуть бути поставлені в один ряд з первинними жанрами по своїй сталості та загальнозначимості), визначаються чотири способи відношення авторів до стилістичних прообразів; їх можна характеризувати і як чотири найбільш явні шляхи *внутрішньо-стильової інтерпретації* жанру.

– жанрове запозичення-перенос стилістики жанру в певний контекст (можна назвати ці прийоми «жанровою цитатою»);

– узагальнення через жанр як історико-стилістичне підсумовування, запозичення, але не з одного, а з багатьох зразків, пов'язане з відбором, кристалізацією типових для даного жанру рис;

– учуднення жанру – внесення стилістичного протиріччя шляхом: внесення іножанрових стилістичних ознак; використання структурного прийому виразовості, не прийнятого в даному жанрі; зіставлення типологічного та індивідуального (стилістичних норм і авторизованих стильових рис).

Фортепіанні прелюдії відкривають можливість синтезу мелодичного та ритмо-моторного типів інтонування, також включення до стилістичного змісту ораторіальних елементів та неориторичних рис. З одного боку, в еволюції прелюдії стає показовим прагнення до загальних форм руху як до базових стилістичних знаків цього жанру, але, з іншого, опанувавши фігурами ритмо-моторного типу, прелюдія їх заново акумулює, насичує мелодичним змістом, надає їм нових авторських семантичних параметрів.

В Прелюдіях Ф. Шопена, як класичному взірці романтичної інтерпретації жанру, ознаки моторності в їх єдності з мелодичністю (семантичний інваріант прелюдійного жанру) можуть змінювати свої текстологічні рівневі функції, поступатися ораторіальному типу музичного висловлення; в тексті своїх фортепіанних прелюдій Ф. Шопен відтворює загальну циклічну організацію та послідовність семантичних домінант – виконавських семантичних детермінант фортепіанної творчості, тобто робить інтертекстуальну ідею домінуючою в інтерпретативному стильовому плані. Дане рішення стає конститутивно значущим і для композиторів – послідовників циклічних ідей Ф. Шопена в фортепіанній творчості ХХ століття, дозволяє виражати в прелюдійній сфері, як стилістично контамінованій, індивідуально-авторські установки фортепіанного інтонування.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: в 3 ч. Ч. 1–2. М.: Музыка, 1988. 415 с.
2. Алексеев А. Французская фортепианная музыка. М.: Музгиз, 1961. С. 155–202.
3. Гадамер Х. Г. Текст и интерпретация // Герменевтика и деконструкция: Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б.В. СПб, 1999. С. 202–242.
4. Гнатив Т. Музична культура Франції рубежу ХІХ–ХХ століть: Клод Дебюссі Моріс Равель. Навчальний посібник для вищих та середніх музичних закладів. К.: Музична Україна, 1993. 207 с.
5. Дельсон В. Скрябин. Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1971. 430 с.
6. Дернова В. Последние прелюдии Скрябина: исслед. М.: Музыка, 1988. 94 с.
7. Конен В. Ф. Шопен // В. Конен. История зарубежной музыки. М., 1965. Вып. 3. С. 431–509.
8. Михайлов М. А.К. Лядов. Очерки жизни и творчества. Изд. 2-ое, дополненное. Л.: Музыка, 1985. 206 с.
9. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ОНМА ім. А.В. Неждановой. Одеса, 2012. 239 с.

REFERENCES

1. Alekseev, A. (1988). History of piano art: in 3 hours. Parts 1–2. M.: Muzyka [In Russian].
2. Alekseev, A. (1961). French piano music. Moscow: Muzgiz. P. 155–202 [In Russian].
3. Gadamer, H. G. (1999). Text and interpretation // Hermeneutics and deconstruction: Ed. Stegmeier V., Frank H., Markov B.V. St. Petersburg P. 202–242 [In Russian].
4. Gnativ, T. (1993). Musical culture of France at the turn of the XIX-XX century: Claude Debussy Maurice Ravel. A guidebook for high and medium musical pledges. K.: Musical Ukraine [In Ukrainian].
5. Delson, V. (1971). Scriabin. Essays on life and creativity. M.: Muzyka [In Russian].
6. Dernova, V. (1988). Scriabin's last preludes: research. M.: Muzyka [In Russian].
7. Konen, V. F. (1965). Chopin // V. Konen. History of foreign music. M., 1965. Issue. 3. P. 431–509 [In Russian].
8. Mikhailov, M. (1985). A.K. Lyadov. Essays on life and creativity. Ed. 2nd, added. L.: Muzyka [In Russian].
9. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano-performance interpretation: thesis ...Ph.D. art studies: 17.00.03 / ONMA named after A.V. Nezhdanova. Odesa [In Ukrainian].

УДК 783.29

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-5>**Ван Ці**

ORCID: 0000-0001-6845-1447

аспірант творчої аспірантури кафедри хорového диригування
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
wangqi771207@gmail.com

REQUIEM В.-А. МОЦАРТА У КОНТЕКСТІ ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА: МІЖ «БАРОКО» ТА «КЛАСИЦИЗМОМ»

Мета роботи – виявити бароково-класицистичні тенденції в «Requiem» В.-А. Моцарта у художньому контексті загального руху доби Просвітництва.

Методологія дослідження має комплексний характер, ґрунтується на поєднанні засад культурологічного та історико-музикознавчого аналізу, які дають змогу глибше розкрити жанрово-стильову специфіку «Requiem» В.-А. Моцарта у контексті свого часу.

Наукова новизна полягає у спробі музикознавчої оцінки «Requiem» В.-А. Моцарта з точки зору бароково-класицистичної системи у контексті філософських та художньо-естетичних тенденцій доби Просвітництва.

Висновки. Requiem K-626 В.-А. Моцарта за своєю філософською глибиною та музичною досконалістю належить до найвищих духовних художніх досягнень Нового часу. Доведено, що Моцарт, як особистість та художня індивідуальність, абсолютно вписується не лише у музичний, а й у весь інтелектуальний контекст доби Просвітництва. Визначено, що відмінною ознакою доби Просвітництва була рівновага барокових та класицистичних тенденцій. «Requiem» Моцарта є завершеною художньою інтерпретацією основних принципів мислення своєї епохи, що будується на основі неконфліктного змішування барокових та класицистичних тенденцій. З'ясовано, що останній період творчості В.-А. Моцарта (1781–1791), зокрема його духовні твори меса с-moll K-427 та Requiem K-626, свідчать про звернення композитора до музичного матеріалу, технік та жанрів попередніх епох, а саме, більш ранніх за Бароко ренесансних та середньовічних музичних систем, які Моцарт інтерпретує у контексті сучасної музичної мови, композиторських технік, світоглядних принципів свого часу. Серед характерних рис бароково-класицистичного світогляду композитора у Requiem виокремлено: барокову техніку контрапункту як композиторський метод мислення

та продукування музичних ідей; високу інтелектуалізацію музичного тексту; оновлення тембрового складу оркестру, вибору його інструментарію; використання класичних сонатно-симфонічних принципів драматургії у створенні крупної контрастної барокової форми, якою у «Requiem» є «Sequentia»; примітною ознакою є барокова чуттєвість у поєднанні з класицистичною раціональністю. Все вищезазначене говорити про переосмислення В.-А. Моцартом церковного жанру заупокійної меси, її нового філософського, художнього, музичного інтерпретування.

Ключові слова: В.-А. Моцарт, Requiem, бароко, класицизм, Прогресивізм.

Wang Qi, Postgraduate Student of Creative Graduate School at the Department of Choral Conducting of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Requiem by W.-A. Mozart in the context of the age of enlightenment: between “baroque” and “classicism”

The aim of the work is to identify baroque and classicist tendencies in “Requiem” by W.-A. Mozart in the artistic context of the general movement of the Age of Enlightenment.

The research methodology is complex in nature, based on a combination of the principles of cultural and historical-musicological analysis, which make it possible to reveal more deeply the genre and style specificity of “Requiem” by W.-A. Mozart in the context of his time.

The scientific novelty consists in an attempt at a musicological assessment of “Requiem” by W.-A. Mozart from the point of view of the baroque and classicist system in the context of philosophical and artistic-aesthetic trends of the Age of Enlightenment.

Conclusions. Requiem K-626 by W.-A. Mozart’s philosophical depth and musical perfection belong to the highest spiritual artistic achievements of the New Age. It has been proven that Mozart, as a person and artistic individuality, absolutely fits not only into the musical, but also into the entire intellectual context of the Age of Enlightenment. It was determined that a distinctive feature of the Age of Enlightenment was the balance of baroque and classicist tendencies. Mozart’s “Requiem” is a complete artistic interpretation of the main principles of thinking of his era, which is built on the basis of a non-conflicting mixing of baroque and classicist tendencies. It was found that the last period of creative work of W.-A. Mozart (1781–1791), in particular his spiritual compositions, Mass C-moll K-427 and Requiem K-626, testify to the composer’s appeal to musical material, techniques and genres of previous eras, namely, Renaissance and Medieval musical systems that are earlier than the Baroque, which Mozart interprets in the context of modern musical language, compositional techniques, worldview principles of his time. Among the characteristic features of the composer’s baroque and classicist worldview in Requiem, the following are highlighted: the baroque technique of counterpoint as a composer’s method of thinking and producing musical ideas; high intellectualization of the musical text; updating the timbre composition of the orchestra, choosing its instruments; the use of classical sonata-symphonic

dramaturgy principles in the creation of a large contrasting baroque form, which is the “Sequentia” in “Requiem”; a notable feature is baroque sensuality combined with classicist rationality. All of the above-mentioned indicates a rethinking by W.-A. Mozart of the church genre of the funeral mass, its new philosophical, artistic, musical interpretation.

Key words: *W.-A. Mozart, Requiem, baroque, classicism, Enlightenment.*

Актуальність теми дослідження. Зміни, що відбулися у західноєвропейській культурі з XVII до початку XX століття позначилися і в композиторській творчості цього періоду. Починаючи з Нового часу XVII століття відзначається «єдність картини світу в науці й мистецтві» [5, с. 343]. Тобто, всі винаходи у науці так чи інакше відбивалися у філософсько-естетичних та художніх поглядах мислителів, художників, композиторів цього часу. Перехід від бароково-класицистичної до романтичної моделі світогляду відбився у всіх сферах культури, зокрема, творчих доробках цього часу, що стверджувало ідею про два типи художньої свідомості (за Ю. Лотманом) [13]. Згідно концепції Ю. Лотмана, в історичному процесі постають такі періоди, коли на зміну канонізованим художнім принципам приходять зовсім інші, часто протилежні за своїми художньо-естетичними якостями, як, наприклад, на зміну добі Просвітництва прийшов Романтизм.

Якщо говорити про музичну творчість, необхідно відзначити, що так само, «як Бароко продовжувало жити всередині Класицизму, так Класицизм продовжував жити всередині Романтизму» [8, с.71]. Дана наукова теза на сьогоднішні є вельми продуктивною і привертає увагу багатьох науковців у галузі вивчення проблематики європейської художньої традиції, коли «нове використовує старі матеріали і старими сюжетами, <...> прийоми творчості несуть на собі печатку традиціоналізму» [3, с. 191], при цьому наповнюється новим смислом, «форма живе та розвивається» [3, с.208]. Особливо такі трансформації відчувалися у добу Просвітництва, коли відбулася зміна цілих культурних епох, «грандіозний перелом у всьому світовідчутті людей» [7, с.112]. Просвітницька наукова думка XVIII століття продовжувала раціоналістичні традиції XVII століття, але ж в надрах мистецтва, зокрема музичного класицизму, існувала «жива пам'ять» про «чуттєве» бароко, яка не завжди була усвідомленою. Не зважаючи на те, що на рівні переходу від музичної системи бароко

до музичної системи класицизму відбувся різкий злам (за Л. Кирилліною), у XVIII столітті система «бароко-класицизм» була гнучкою, рухливою та зберігалася протягом десятиліть за рахунок укрупнення барокових і класицистичних рис та існувала, як «обличчя» епохи. При цьому необхідно враховувати, що бароко уявляло собою більш замкнену систему, аніж класицизм. Необхідно також відзначити, що барокові тенденції присутні в музичній культурі не лише доби класицизму, а й романтизму. Як відзначає відомий літературознавець О. Михайлов, кордони доби бароко розширюються далеко за межі стилю за рахунок параметрів, що характеризують не стільки художнє мислення, скільки риси барокового світогляду загалом [14].

Саме у такому ракурсі у статті досліджується «Requiem» В.-А. Моцарта, а саме, з точки зору поєднання барокових та класицистичних рис у контексті філософських та художньо-естетичних тенденцій доби Просвітництва. Зазначимо, що «пробудження» інтересу мистецтвознавців до специфіки співвідношення барокової та класицистичної систем розпочинається тільки з 70-80-х років минулого століття у роботах Н. Герасимової-Персидської, В. Конен, М. Лобанової, С. Скребкова, пізніше А. Єфіменко, К. Зенкіна, Л. Кирилліної та ін. Однак, незважаючи на ґрунтовні дослідження, в галузі вивчення цієї проблематики, зокрема, творчості В.-А. Моцарта, все ще існує певна terra incognita, особливо з точки зору виявлення особливостей мислення композитора, як типового представника своєї епохи, що відбулося не лише у драматургії, музичній мові, інструментарії Requiem, а й виявило художній контекст загального руху доби Просвітництва. Саме в цьому і полягає актуальність дослідження.

Мета роботи – виявити бароково-класицистичні тенденції в «Requiem» В.-А. Моцарта у художньому контексті загального руху доби Просвітництва.

Наукова новизна даної статті полягає у спробі музикознавчої оцінки «Requiem» В.-А. Моцарта з точки зору бароково-класицистичної системи у контексті філософських та художньо-естетичних тенденцій доби Просвітництва.

Виклад основного матеріалу. Творчість Моцарта традиційно поділяється на два основних періоди – зальцбургський (1756–1780) та віденський (1781–1791). Необхідно відзначити, що у Зальцбурзі традиційно існувало відверте вороже

ставлення до всього, що відносилось до французького Просвітництва, а тому Моцарт в цьому сенсі був фактично ізольований від розвитку єдиного для всієї Європи Просвітництва. Композитор відчував свою певну відокремленість від культурного світу, а тому прагнув скоріше покинути Зальцбург. Починаючи з віденського періоду у творчості Моцарта відбувається «великий стильовий поворот» (за А. Ейнштейном) або «великий стилістичний перелом» (за Г. Абертом), під час якого композитор долучається до європейського інтелектуального процесу доби Просвітництва. З листування Моцарта можна дізнатися, що у віденський період він цікавився суспільно-політичним життям своєї епохи, спілкувався з різними відомими політичними діячами свого часу, був у курсі всіх подій та підтримував реформи, що запроваджувалися імператором Йосифом. Саме цей період творчості пов'язаний з індивідуалізацією музичного мислення композитора. Відзначимо, дослідниці Л. Кирилліна та Є. Чигарьова загалом вказують на цю примітну рису другої половини XVIII століття. На думку Л. Кирилліної така важлива тенденція стверджується вже у 1760–1770 роки [10, с. 49], Є. Чигарьова вважає, що вона буде проявлятися дещо пізніше – к початку XIX століття. Але ж важливо інше – те, що останні десять років творчості Моцарта вказують саме на ці тенденції, причиною яких була важка криза світогляду та, як наслідок, творча криза композитора, що, своєї черги, спровокувала «великий стильовий поворот».

У 1781–1783 роках у Моцарта після довгої перерви знову з'явився інтерес до духовної музики, який можна розцінювати як форму роздумів над піднесеними істинами релігійної філософії, осмислення бароково-класицистичної двоєдності як філософського методу всієї епохи та власної художньої практики. Моцарт мав можливість більш близько ознайомитися зі зразками німецької барокової музики Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя у бібліотеці барона Г. ван Світена. Це були твори, які не виконувалися публічно, або не були надруковані. Примітно, що бібліотека була відкритою лише для вузького віденського кола. Вихований у церковній традиції католицизму, Моцарт був у сильному потрясінні від знайомства з музикою протестантського бароко. Результатом знайомства з новою для композитора протестантською церковною музикою стало вивчення музичного бароко з точки зору освоєння

барокової композиції, зокрема, контрапункту та фуги. Пройшовши школу контрапункту у *radre* Мартіні, Моцарт усвідомлював контрапунктну форму як атрибут «вченого» стилю, який протистояв «галантному». Пройде чимало часу, коли композитор почне використовувати барокову техніку контрапункту як метод розвитку музичних ідей, пов'язаних з філософськими та моральними проблемами.

Набутий музичний та філософсько-релігійний бароковий досвід дозволив Моцарту, з одного боку, оцінити художню спадщину бароко з позицій свого часу, а з іншого – ввести барокову техніку в свою творчість в якості складового елементу власного композиторського методу мислення. Тому не дивно, що влітку 1782 року композитор починає писати без замовлення, можна сказати, «за покликом душі», велику месу *s-moll* K-427, яка залишилася незавершеною, але все одно, в ній можна побачити створену картину барокового світу за принципом множинності у галузі стилю. Моцарт дотримується музично-драматургічної концепції Генделя та Баха, відтворюючи у своїй месі барокову форму та техніку. А. Ейнштейн пише про месу K-427: «Моцарт успадковує не тільки Баха – за його плечима стоїть все XVIII століття, і знані італійці також: можливо Алессандро Скарлатті, Кальдара, Гендель, Порпора, Дуранте <...> Моцарт не турбується про “чистоту стилю”, як не турбувався про неї й Бах, коли між двома потужними статуарними розділами Куріє своєї меси вставив “Christe”, що було м'яко дуєтовано» [18, 329; 330]. Але ж намагання наслідувати зразкам знаних авторів не дали можливості Моцарту побудувати ідеальну драматургічну систему, стильову єдність, що уявляв композитор та А. Ейнштейн назвав «чистотою стилю». Складність перших спроб композитора полягала у тому, що барокова множинність, її жива єдність у багатоманітності, тотожності та відмінності усіх тенденцій не «вкладалась», не могла «працювати» у строго виваженій системі класицистичних стильових та жанрових норм і правил. А отже, перед Моцартом постало завдання створити нову, свою власну бароково-класицистичну систему, яка стверджувала багатоманітність єдиного. Так розпочався «великий стильовий перелом» композитора, який повністю відповідав загальній бароково-класицистичній парадигмі доби Просвітництва, що «припускала нероздільність макро- та мікrokосмосу», коли «індивідуальний творчий акт повинен бути вираженням такої єдності, і – з іншого боку – твір, як

мала модель Всесвіту, повинен формуватися за тими ж самими законами, що і його універсальний первообраз. А це означає, мистецтво і світ структурно тотожні – це і є (за лотманівським визначенням) “мистецтво тотожності” [17, с. 34]. Важливим є й те, що католик Моцарт отримав з геніальних бароково-протестантських музичних зразків досвід, який ствердив у композитора думку про неможливість мислити світ поза всезагальності, універсальності. Це стало для композитора першими кроками на шляху філософського та художньо-естетичного осмислення «справжньої церковної музики». Відзначимо, що не останню роль у цьому відіграло знайомство Моцарта з символічним масонством, яке сповідували молоді віденські ложі. Відомо також про зв'язки композитора з віденською масонською ложею. Про зміни у світогляді композитора свідчать твори написані у 1783 році, які за А. Ейнштейном насичені новим символічним та філософським змістом. Це *Adagio F-dur* для двох басетгорнів та фаготу K-410, *Adagio B-dur* K-411 для двох кларнетів і трьох басетгорнів та незакінчена кантата *Es-dur* K-429, що написана на «зороастрійський» текст.

Повертаючись до теми Реквієма K-626 В.-А. Моцарта зазначимо, що екзистенційна тема смерті була також пов'язана з масонським кодексом моралі. Але ж ця тема неминуче постає і в релігійних питаннях, адже вона є центральною і будь які роздуми про людину та її смерть, світ, Бога мають глибинний зміст. Тому для Моцарта було надзвичайно важливим визначитися у своєму відношенні до смерті. Прийняття смерті як частини буття є і певним визначенням його моральності, оскільки той же ж масонський моральний кодекс проголошував «любов до смерті». У християнській релігії відношення до смерті завжди було як до духовного явлення, переходу до істинного вічного Життя. А за німецьким філософом І. Кантом, котрий був сучасником В.-А. Моцарта, релігія – це мораль, що звернена до пізнання Бога. Тому, для Моцарта, як і для будь-якого іншого християнина, масона того часу, зникає лякаюча межа, що розділяє життя та смерть, оскільки смерть постає у обличчі вічного буття. Як пише А. Ейнштейн, «Чи відчував Моцарт протиріччя між приналежністю до масонства і в той же час католицтва? І так, і ні. В той час гарний католик свободо міг бути масоном. Звичайно, йому повинно було бути “просвітним” і, приймаючи рішення, знати, що він може ризикувати накликати на себе

недовіру та зневагу церкви. Моцарт був пристрасним, переконаним масоном <...>, залишив нам ряд видатних творів, що написані спеціально для масонських обрядів та торжеств» [18, с. 93]

Відомо, що літургійний жанр «меси» довгий час традиційно вважався суто церковною музикою. Але ж він став одним із перших, що, за влучним зауваженням М. Лобанової, показав жанрову динаміку переходу від «старовинного стилю» до «нового мистецтва» [12, с. 222]. Не зважаючи на те, що за своїм призначенням меса забороняла проникнення до неї світського начала, однак вже у XVII столітті цей жанр все більше вклоняється від «старовинного стилю», розвивається у напрямку «концертного стилю» і у подальшому розвитку тяжіє до «змішаного стилю», «у котрому поєднуються транспонований “старовинний стиль” та різноманітні форми концертування» [12, с. 223]. Отже, пройшовши певний шлях еволюції, в період класицизму літургійний жанр меси продовжує барокові традиції у площині засобів та прийомів, котрі згодом будуть означені навіть як «передромантичні» (за Л. Кириліною). В цьому сенсі Requiem Моцарта не є винятком, оскільки він став відображенням наукових, філософських та художньо-естетичних поглядів свого часу.

Requiem K-626 Моцарта – останній твір Моцарта, його можна вважати істинно автобіографічним твором композитора. Всім відома історія про містичний заказ цього незакінченого твору, що було пов'язано зі смертельною хворобою композитора. Важливим є те, що Requiem є яскравим прикладом взаємодії світського та церковного початків, оскільки відчувається суб'єктивний тон, який був відсутній у ранніх духовних творах Моцарта, а також одним із взірців завершення всієї бароково-класицистичної епохи.

Загальновідомо, що назва «Requiem» походить від першого слова латинського тексту «*Requiem aeternam dona eis, Domine...*» – «Спокій вічний даруй їм, Господи...». Це зауважіння меса у католицькій церкві латинського обряду. В основу «Requiem» покладено латинський вірш «Секвенція», що був написаний францисканським чернецем Томасом де Челано (друг та перший біограф св. Франциска Ассізького) у XIII столітті. Вважається, що перший написаний на канонічний латинський текст Requiem (що врешті решт був складений (1570)), належав Гійому Дюфаї. Але ж він не зберігся. Перший

збережений Requiem належав франко-фломандському композитору Йоханесу (Жану) Окегемі. Традиційно «Requiem» відрізняється від звичайної меси виключенням низки урочистих частин, таких як Gloria, Credo, та Alleluia та додаванням частини Dies irae. Згідно з латинським обрядом, Реквієм включає дев'ять частин: Requiem aeternam, Kyrie eleison, Gradual, Absolve Domine, Sequentia (Dies irae), Offertorium (Domine Iesu Christe), Sanctus, Agnus Dei, Lux aeterna. Sequentia (Dies irae) – найбільша за своїм текстом і зазвичай розділяється на декілька частин.

Варто зазначити, що латинський реквієм був канонізований Тридентським собором (1545–1563), але, як вже зазначалося вище, починаючи з XVII століття цей жанр все більше модифікується у бік світського «концертного стилю». Починаючи з XVIII століття композитори часто розділяють «Sequentia» («Dies irae») на декілька частин та надають назви згідно перших слів фрагменту. Так «Dies irae» Моцарта має шість частин: «Dies irae», «Tuba mirum», «Rex Tremendae», «Recordare», «Confutatis», «Lacrimosa».

Примітно, що між месою K-427 та Requiem K-626 композитор не писав духовних творів на латинські літургійні тексти. Виключенням був невеличкий мотет «Ave verum» K-618, який був заказаний одночасно з «Requiem» і датований 18 червня 1791 року. «Requiem» Моцарта можна умовно поділити на дві частини, де до першої – трагічної – входять від «Requiem aeternam» до «Lacrimosa», а до другої – більш величної та стверджуючої вічне життя – входять всі частини після «Lacrimosa». Саме в «Rex Tremendae», «Recordare», «Confutatis», «Lacrimosa», які входять до першої частини та повністю пов'язані між собою, Моцарт підніметься на надзвичайно високий рівень інтелектуалізації музичного тексту.

В чому ж полягав «стильовий поворот» у Requiem Моцарта? Перш за все це стосувалося тембрового складу оркестру, вибору його інструментарію, який є незвичним навіть для самого композитора, котрий вирізнявся неординарністю свого тембрового мислення. Традиційними у партитурі залишаються струнний квінтет (як квартет), орган, пара труб, трійка тромбонів, які за часів Моцарта складали зазвичай основу оркестру. Серед новацій, які створили незрівняну оригінальність – вибір та відмова від окремих духових інструментів. Композитор відмовляється від валторн, флейт, гобоїв та

кларнетів. «знімає» верхній регістр дерев'яної групи. Замість них він «вводить» до оркестру фаготи та басетгорни (різновид кларнету, популярний у останній третині XVIII століття), що на той час мали репутацію найбільш масонських інструментів і були використані Моцартом у «Чарівній флейті», що також вважається масонською музикою. Для створення «потойбічного» звуку Моцарт знайшов особливий тембр, який досягався за рахунок поєднання тромбонів та басетгорнів.

У «Requiem» Моцарт використовує техніку імітаційного контрапункту, який пронизує навіть ті частини, котрі могли б підкоритися логіці гармонійного розвитку. Це антифоні перегукування хорових груп у «Dies irae», концертуючий тромбон у «Tuba mirum», остінатні фігури скрипок у «Hostias» тощо. Важливою рисою фуг, як найвищої контрапунктної форми, в «Kyrie eleison» та «Quam olim Abrahae» композитор практично відмовляється від інтермедій, виключені навіть цезури, які можуть заважати безперервному плину музики. Примітно, що «Kyrie eleison» Моцарт перетворює на сувору фугу у барокових традиціях Генделя. Мелодійний матеріал для фуги запозичений у Генделя з його «Dettingen Anthem» («The King Shall Rejoice») HWV 265. Але ж найвищим поліфонічним досягненням безумовно є друга хроматична фуга «Quam olim Abrahae» з частини «Domine Jesu Christe», де Моцарт накладає хорову фугу на абсолютно самостійний оркестровий матеріал, побудований на коротких імітаціях у жорсткому остінатному ритмі. «Domine Jesu Christe» було задумано Моцартом як мотет і, за А. Ейнштейном, він розвинув би його значно ширше, аніж це зробив після смерті композитора Ф. Зюсмайер.

Необхідно відзначити, що композитор використовує класичні принципи драматургії сонатно-симфонічного циклу у побудові крупної контрастної форми барокового типу, якою у «Requiem» є «Sequentia». Тобто, семантична пара Allegro-Adagio дозволяє побудувати сюїтне чергування швидких та повільних частин «Sequentia»: «Rex Tremendae», «Recordare», «Confutatis», «Lacrimosa».

Важливим для розуміння «стильового повороту» в творчості Моцарта є звернення композитора не лише до барокових музичних принципів. Весь тематичний матеріал створюється з двох тактів григоріанського хоралу, що свідчить про усвідомлення композитором більш глибоких зв'язків у музичній культурі з її витоками. Робота з хоралом стає тим

джерелом, з якого композитор черпає майже всі інтонаційні ідеї «Requiem».

Помітною ознакою «Requiem» Моцарта є категорія «почуття», яка протягом XVII–XVIII століть відточувалась у «теорії афектів». Це сама невловима зі всіх категорій у естетичному корпусі бароко та класицизму, про логічно-розсудливий характер якої розмірковували багато авторів цього часу. Згідно Л. Кириліної, ще у моцартівську епоху, майже до кінця XVIII століття, вважалося, що «будь яку пристрасть можна зрозуміти – тобто назвати, визначити, описати її стадіальний розвиток, проаналізувати, порівняти з іншими почуттями, передчути можливий кінець та ін.» [8, с. 98]. Не зважаючи на те, що Просвітництво завжди асоціюється з добою Розуму, саме в цей час виникає поняття «естетика», що походить від грецького слова αἶσθησις – «почуття, чуттєве сприйняття» і стверджує «нову галузь науки, тобто нову сферу раціонального пізнання» [8, с. 98]. Тобто, і у добу бароко, і добу класицизму розуміння світу базується на ідеї зближення «наукового» та «художнього» (як чуттєвого) [14], але ж естетика почуття XVIII століття мала на увазі «музичне вираження лише тих пристрастей та емоцій, котрі відповідали просвітницько-гуманістичній концепції людини та розуміння музики як гармонізуючого мистецтва» [8, с. 100]. В цьому сенсі «Requiem» Моцарта поєднує як барокові, так і класицистичні ознаки. Думка Л. Кириліної про те, що під час бароко головною була «музика небесна», а у класичну епоху – «музика людська», наштовхує нас на розуміння «Requiem» Моцарта не лише з точки зору суто духовної, «небесної» музики, а й музики людських пристрастей, почуттів, що, своєї черги, призводить до переосмислення самого церковного жанру як такого, «оновлення моделі заупокійної меси» (за І. Вербицькою-Шокот), інтерпретування цього жанру не лише у сакральному сенсі, а й у душі «антропоцентризму» з точки зору сучасної для Моцарта доби Просвітництва.

Висновки. Отже, Requiem K-626 В.-А. Моцарта за своєю філософською глибиною та музичною досконалістю належить до найвищих духовних досягнень Нового часу. Доведено, що Моцарт, як особистість та художня індивідуальність, абсолютно вписується не лише у музичний, а й у весь інтелектуальний контекст доби Просвітництва. Оскільки відмінною ознакою доби Просвітництва була рівновага

барокових та класицистичних тенденцій, такий підхід «знімає» питання про «бароковість» Моцарта як одного із відомих «віденських класиків». Моцартівський «Requiem» є завершеною художньою інтерпретацією основних принципів мислення своєї епохи, що будується на основі неконфліктного змішування барокових та класицистичних тенденцій. З'ясовано, що останній період творчості В.-А. Моцарта (1781–1791), зокрема його духовні твори меса с-moll К-427 та Requiem К-626, яскраво свідчать про звернення композитора до музичного матеріалу, технік та жанрів попередніх епох, а саме, більш ранніх за Бароко ренесансних та середньовічних музичних систем, які Моцарт інтерпретує у контексті сучасної музичної мови, композиторських технік, світоглядних принципів свого часу. Серед характерних рис бароково-класицистичного світогляду композитора у Requiem виокремлено барокову техніку контрапункту, як композиторський метод мислення та продукування музичних ідей; високу інтелектуалізацію музичного тексту; оновлення тембрового складу оркестру, вибору його інструментарію; використання класичних сонатно-симфонічних принципів драматургії у створенні крупної контрастної барокової форми, якою у «Requiem» є «Sequentia»; помітною ознакою є барокова чуттєвість у поєднанні з класицистичною раціональністю. Все вищезазначене говорить про переосмислення В.-А. Моцартом церковного жанру заупокійної меси, її нового філософського, художнього, музичного інтерпретування. Наприкінці відзначимо, що рівновага бароково-класицистичних тенденцій у творчості Моцарта — це феномен культури Просвітництва напередодні появи нового романтичного типу культури, нових романтичних особистостей, які нададуть культурі нової якості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аберт Г. Моцарт. М. : Музыка, 1989. Часть вторая, книга первая. 496 с.
2. Аберт Г. Моцарт. М. : Музыка, 1990. Часть вторая, книга вторая. 560 с.
3. Аникст А. А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы // *Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII веков*. М. : Наука, 1966. С. 178–244.

4. Вербицька-Шокот І. Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Харків, 2007. 217 с.
5. Герасимова-Персидская Н.А. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і Літера, 2012. 408 с
6. Ефименко А. Эволюция жанра реквиема в аспекте трактовки темы смерти: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Киев, 1996. 287 с.
7. Карельский А.В. О романтическом мироощущении // *Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западной литературы*. М : РГТУ, 2007. 618 с.
8. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М. : Моск. гос. консерватория, 1996. 192 с.
9. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М. : «Композитор», 2010. Часть II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. 224 с.
10. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. М. : «Композитор», 2010. Часть III. Поэтика и стилистика. 376 с.
11. Котляр Г. Латинський реквієм у європейському культурному процесі. Харків: Вісник ХДАДМ, 2011. С. 189–192.
12. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М. : Музыка, 1994. 320 с.
13. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб. : Академический проект, 2002. С. 314–321.
14. Михайлов А. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. Электронный ресурс. URL : http://ns2.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Mikhailov_Baroque.htm (дата звернення 14.08.2022)
15. Холопов Ю. Григорианский хорал. Учебное пособие. Москва : Музыка, 2008. 67 с.
16. Чигарёва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. М. : URSS, 2019. 280 с.
17. Чинаев В.П. Искусство ограничения – искусство безграничного: смена культурных парадигм в зеркале современной отечественной мысли (часть первая) // *От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация*. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. Вып. 1. 348 с.
18. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М. : Музыка, 1977. 454 с.
19. Cope, Lindsey Lane The Power of Three in Dan Forrest’s Requiem for he Living. University of Tennessee, 2015. 81 p.

REFERENCES

1. Abert G. Mozart. M. : Music, 1989. Part two, book one. 496 p.
2. Abert G. Mozart. M. : Music, 1990. Part two, book two. 560 p.
3. Anikst A. A. Renaissance, mannerism and baroque in the literature and theater of Western Europe // *Renaissance. Baroque. Classicism. The problem of styles in Western European art of the XV–XVII centuries*. M. : Nauka, 1966. P. 178–244.
4. Verbitska-Shokot I. Genre requisition in the choral work of Ukrainian composers across the border of millenniums: dis. ... of Cand. of Arts: 17.00.03. Kharkiv, 2007. 217 p.
5. Gerasimova-Persidskaya N. A. Music. Time. Space. Kyiv : Duh i Litera, 2012. 408 p.
6. Efimenko A. The evolution of the requiem genre in terms of the interpretation of the theme of death: dis. ... of Cand. of Art History: 17.00.03. Kyiv, 1996. 287 p.
7. Karelsky A.V. On the romantic worldview // *Metamorphoses of Orpheus. Conversations on the history of Western literature*. M. : RGTU, 2007. 618 p.
8. Kirillina L. Classical style in music of the XVIII – early XIX centuries: Self-awareness of the era and musical practice. M. : Moscow state Conservatory, 1996. 192 p.
9. Kirillina L. Classical style in music of the XVIII – early XIX centuries. M. : «Composer», 2010. Part II. Musical language and principles of musical composition. 224 p.
10. Kirillina L. Classical style in music of the XVIII – early XIX centuries. M. : «Composer», 2010. Part III. Poetics and stylistics. 376 p.
11. Kotlyar G. Latin requiem for the European cultural process. Kharkiv : Bulletin of KhDADM, 2011. P. 189–192.
12. Lobanova M. Western European musical Baroque: problems of aesthetics and poetics. M. : Muzyka, 1994. 320 p.
13. Lotman Y. M. Articles on the semiotics of culture and art. SPb. : Academic project, 2002. P. 314–321.
14. Mikhailov A. Poetics of the Baroque: the completion of the rhetorical era. Electronic resource. URL : http://ns2.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Mikhailov_Baroque.htm (accessed on August 14, 2022)
15. Kholopov Y. Gregorian chant. Tutorial. M. : Muzyka, 2008. 67 p.
16. Chigareva E. I. Mozart's operas in the context of the culture of his time: Artistic individuality. Semantics. M. : URSS, 2019. 280 p.
17. Chinaev V. P. The art of limiting the art of the limitless: the change of cultural paradigms in the mirror of modern Russian thought (part one) // *From Baroque to Romanticism. Musical eras and styles: aesthetics, poetics, performing interpretation*. M. : Scientific and publishing center «Moscow Conservatory», 2011. Issue. 1. 348 p.
18. Einstein A. Mozart. Personality. Creation. M. : Muzyka, 1977. 454 p.
19. Cope, Lindsey Lane. The Power of Three in Dan Forrest's Requiem for he Living. University of Tennessee, 2015. 81 p.

УДК 78.071.1Мійо:78.03»19»:82-1](44):78.072(477)](045)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-6>**Шань Юйнань**

ORCID: 0000-0003-0908-5509

аспірант кафедри історії світової музики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

shangyunan1@gmail.com

ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ДАРІЮСА МІЙО

Мета дослідження – розкриття особливостей розуміння феномену творчої особистості Даріюса Мійо.

Методологія дослідження побудована на комплексному підході, який включає історіографічний, біографічний, феноменологічний, культурологічний методи, що створюють концептуальні настанови усвідомлення сутності феномену митця. **Наукову новизну** визначає введення в український музикознавчий простір проблемних аспектів розуміння феномену творчої особистості Д. Мійо як митця, що мав виняткове значення у західній музичній культурі ХХ ст. Вперше постать Мійо постає об'єктом дослідження в аспекті розуміння специфіки взаємодії ментальних і соціо-культурних векторів реалізації людини у їх цілісності.

Висновки. Характерними для творчого мислення Мійо є складні переплетення різних національних традицій, трансконтинентальний характер стильових пошуків і постійна взаємодія традиційного і радикально нового. Стильові зміни відбуваються протягом усього творчого шляху композитора. Вивчення феномену творчої особистості Даріюса Мійо проявляє фундаментальні художньо-естетичні настанови, які пов'язують композитора і з традиціями французької культури, і з сучасним йому культурним простором. Вони стають своєрідними універсальними його творчої діяльності, визначаючи цілісність духовного космосу митця і магістральні напрямки його стильових змін. Можна виділити наступні параметри творчої особистості Мійо, які формують його духовний світ протягом життя: концепт «Прованс», поетичні тексти як джерело натхнення, ясність й майстерність як провідні поняття, що проявляють приналежність митця до французької ментальності.

Ключові слова: Даріус Мійо, творча особистість, феномен особистості, музика і література, Прованс в музиці.

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

The phenomenon of Darius Milhaud's creative personality

Research objective. The aim of the work is to reveal the peculiarities of understanding the phenomenon of the creative personality of Darius Milhaud.

The methodology is based on a comprehensive approach, which includes historiographical, biographical, phenomenological and cultural methods that create conceptual guidelines for understanding the essence of the artist's phenomenon.

The scientific novelty is determined by the introduction into the Ukrainian musicological space of problematic aspects of understanding the phenomenon of the creative personality of Darius Milhaud as an artist, which was of exceptional importance in the Western musical culture of the 20th century. For the first time, Milhaud's figure appears as an object of research in the aspect of understanding the specifics of the interaction of mental and socio-cultural vectors of human realization in their integrity.

Conclusions. The complex interweaving of various national traditions, the transcultural nature of stylistic searches, and the constant interaction of the traditional and the radically new are characteristic of Milhaud's creative thinking. Stylistic changes occur throughout the entire creative path of the composer. The study of the phenomenon of the creative personality of Darius Milhaud reveals fundamental artistic and aesthetic guidelines that connect the composer with the traditions of French culture and with his contemporary cultural space. They become peculiar universals of his creative activity, determining the integrity of the artist's spiritual cosmos and the main directions of his stylistic changes. The following parameters of Milhaud's creative personality can be singled out, which shape his spiritual world throughout his life: the concept of "Provence", poetic texts as a source of inspiration, clarity and mastery as leading concepts that show the artist's belonging to the French mentality.

Key words: Darius Milhaud, creative personality, personality phenomenon, music and literature, Provence in music.

Актуальність теми дослідження. Вивчення творчої особистості як феномену із застосуванням методів міждисциплінарного аналізу займає чільне місце у системі сучасних гуманітарних знань. Фундаментальні дослідження у царині філософії, психології, соціології, культурології, музикознавства висвітлюють різні підходи до усвідомлення принципів багатовимірної взаємодії різних планів соціального, духовного, психологічного, морально-етичного здійснення людини. Означена вище проблематика постає вкрай затребуваною у сучасному суспільстві для вирішення питань специфіки єднання загального й особистого, процесуального й сприйнятого миттєво. У цьому проблемному полі актуальними є нові погляди на творчий доробок Даріюса Мійо як одного з найбільш репрезентативних представників французької культури ХХ ст.

Музикознавча література, що присвячена творчості Д. Мійо, є достатньо численною, проте, на жаль, не існує

узагальнюючої роботи, яка б відповідала сучасним вимогам комплексного усвідомлення творчої діяльності цього винятково багатогранного митця. Вочевидь, вирішення подібного надскладного завдання уповільнює багатоаспектна й масштабна реалізація Мійо як диригента, піаніста, педагога, музичного критика і, звісно, композитора, чий доробок нараховує 443 твори, що їх виникнення визначене мистецькими традиціями різних континентів й музичних практик.

У полі уваги українських музикознавців творчість Д. Мійо потрапляє лише окремими аспектами, найчастіше пов'язаними з «екзотичною» складовою музичної мови композитора і його зверненнями до неєвропейських музичних джерел, зокрема, бразильського фольклору й американського джазу. Саме в такому ракурсі розглядають поодинокі твори композитора Лю Кетін («Провансальський «провінціалізм» у творчості Д.Мійо (на матеріалі «Бразильських танців» і 2-ї сюїти «Скарамуш») [12], Д. Максименко («Скарамуш» для саксофона з оркестром Д. Мійо: Інноваційні риси програмної романтичної сюїти») [13], Т. Полянський («Регтайм у творчості композиторів академічної традиції») [15] та ін. Симптоматично, що у розділах монографії О. Корчової «Музичний модернізм як *terra cognita*» [11], присвячених паризькому музичному життю першої чверті ХХ ст., ім'я Даріюса Мійо з'являється виключно у панорамних проекціях. Зазначимо, що кожен із дослідників обирає певний напрям діяльності митця і створює власний інтелектуальний «пазл», який має віднайти своє місце поруч з іншими дослідницькими фреймами у новій цілості, якою постає творча особистість французького майстра. Це й обумовлює актуальність запропонованої статті.

Мета дослідження – розкриття особливостей розуміння феномену творчої особистості Даріюса Мійо.

Методологія дослідження побудована на комплексному підході, який включає історіографічний, біографічний, феноменологічний, культурологічний методи, що створюють концептуальні настанови усвідомлення сутності феномену митця. Наукову новизну визначає введення в український музикознавчий простір проблемних аспектів розуміння феномену творчої особистості Д. Мійо як митця, що мав виняткове значення у західній музичній культурі ХХ ст. Вперше постать Мійо постає об'єктом дослідження в аспекті розуміння

специфіки взаємодії ментальних і соціо-культурних векторів реалізації людини у їх цілісності.

Виклад основного матеріалу. На необхідності усвідомлення творчої особистості як феномену в контексті психологічного, філософського, мистецтвознавчого та культурологічного дискурсу наголошують численні сучасні дослідники [14; 18 та ін.]. Вони акцентують, що замість вивчення «життя і творчості композитора», яке створює певне розмежування історичних й індивідуальних аспектів діяльності митця, доцільно звернутися до поняття творчої особистості, що об'єднує всі плани виявлення неповторного «я» композитора. Як зазначає В. Бондарчук, вивчення буття людини у загальному культурному процесі дозволяє розглядати «творчу особистість як феномен історії та культури, який, сформувавшись на синтетичних моделях міждисциплінарного дискурсу гуманітарних наук, дає можливість парадигмально сприймати та аналізувати лінію загального розвитку як усього людства, так і окремої особистості, не залишаючи поза увагою момент включення її у дискурс філософії, соціології, історії» [1, с. 56]. При такому підході у сфері музично-історичної науки набувають нових смислових вимірів усі її складові, адже «творча особистість є динамічною системою, яка перебуває в стані безперервної зміни та розвитку. У процесі такого творчо-особистісного становлення поступово дедалі більшого значення набувають його внутрішні рушійні сили, що дають людині змогу все більш самостійно визначати завдання і напрям власного розвитку» [18, с. 75]. Тому всі аспекти втілення творчого «я» митця (від принципів оформлення зовнішнього вигляду до специфікації світоглядних орієнтирів та індивідуальних рис характеру чи поведінки) стають важливими для формування цілісного розуміння феномену його творчої особистості.

Проблема вивчення творчої особистості досить вагомо презентована в українському музикознавстві двох останніх десятиліть. Оригінальні наукові погляди на проблему розуміння феномену творчої особистості містять праці В. Бондарчука [1], Т. Гусарчук [2], І. Драч [4], Л. Кияновської [8], О. Коменди [10], Н. Савицької [16], О. Самойленко [17] та ін. Ці роботи маркують нові вектори розгортання музикознавчих ідей у сучасному гуманітарному просторі, проте не включають у проблемне поле постать Даріюса Мійо. Розуміючи, що усвідомлення всіх смислових параметрів життєтворчості

композитора є складним й об'ємним завданням, яке потребує подальших розвідок, спробуємо визначити найбільш важливі параметри розуміння духовного світу митця.

Загалом життя Даріюса Мійо має певну «лінію розлому», яка пройшла у 1940 році, коли композитор був змушений емігрувати із окупованої Франції до Сполучених Штатів Америки. Але зовнішні обставини діяльності митця поєднувались із значно більш важливими і неочевидними внутрішніми чинниками його духовного життя. Міцним фундаментом творчих пошуків Мійо завжди залишався інтелектуальний і емоційний ландшафт дитячих і юнацьких років, який був пов'язаний із південним регіоном Франції *Провансом*.

«Я – француз із Провансу іудейської віри», – так починає Мійо свою автобіографічну книгу «Моє щасливе життя» [3, с. 46]. «Прованс для мене – не просто слова, – писав композитор, – такі поняття як *латинський, середземноморський*, знаходять глибокий відгук у мені» [9, с. 12]. Саме концепт «Прованс», що об'єднує географічні й ментальні виміри простору, у якому пройшли ранні роки життя Мійо, постає важливою основою його духовного світу.

Прованс – історико-географічна область на південному сході Франції біля Середземного моря. Історичні й культурні особливості цих земель овіяні неповторною красою середньовічних пісень трубадурів, яскравими кольорами провансальської природи, звучанням провансальської (окситанської) мови й неповторними фольклорними традиціями. Не дивно, що вони залишили виразний слід у душі Мійо. «Він був глибоко відзначений Провансом, – вважає Дж. Дрейк, – регіоном *вражаючих контрастів*: гаряче сонце й затишна тінь, суворі посушливі ландшафти з величною річкою Рону, що протікає крізь його серце. Ще юнаком він здійснював довгі прогулянки від рибальських сіл до великої безлюдної рівнини Камарг, вбираючи пейзаж і світло Провансу» [20]. Дійсно, ці дитячі враження зберігалися в пам'яті Мійо і проявлялися пізніше у його зверненнях до трубадурської поезії, у тяжінні до дивних «екзотичних» тембрових і ладових кольорів, у «підсиленій» інтенсивності світовідчуття.

Цікаві міркування щодо сутності виявлення концепту «Прованс» у творчості французьких митців знаходимо у змістовній статті Т. Загрязкіної «Концепт “Прованс” у культурі Франції» [7]. Зокрема, авторка зазначає: «Концепт “Прованс”

теж стосується реальності, але це реальність іншого роду, пов'язана з прагненням людей висловити свою приналежність до даного культурного ареалу» [7, с. 61]. Внутрішня потреба цієї дії, за переконанням дослідниці, обумовлена переживанням долі Провансу як «відкритої рани» (Ф. Бродель) у свідомості. Звідси – прагнення, що роблять наріжним завданням реабілітацію культурної автономності регіону, відмову від стереотипів її сприйняття, які руйнують її унікальний характер.

Важливим є нерозривний зв'язок протягом життя із зазначеними вище культурними ідентифікаторами вихідців з Провансу. Коментуючи цей феномен, відомий західний дослідник провансальської культури П. Матвійович наголошував, що Прованс «менше відноситься до географії, більше – до свідомості» [21, р. 82], формулюючи виразний афоризм: «Середземне море – це доля» [21, р. 114]. Тож *відданість своїм корінням* є особливою прикметою тих, хто обрав цю долю і назавжди залишаються «заручниками своєї власної пам'яті» (В. Консоло).

Подібний жереб не є легким, адже історія Провансу в контексті загальноєвропейського культурно-політичного життя розгортається драматичною втратою важливої соціальної функції і домінуючої культурної ролі, які він мав у середньовічну епоху. Тому прекрасне минуле Провансу постає об'єктом усвідомлення й глибоких переживань провансальських митців, в тому числі і Даріюса Мію.

Ще одним аспектом розуміння концепту «Прованс» як «реальності іншого роду» є його «перебування поза історією, в ореолі вічної краси. “Вічний Прованс” (*Provence éternelle*) був втіленням найвищої цінності, яка завжди дорівнювала собі» [7, с. 70]. Вже на самому початку формування культури Провансу можна бачити пристрасну направленість її головних представників – трубадурів – за межі видимої дійсності у сферу безмежного, «*чистого ніщо*», про яке писав перший трубадур Гійом IX Аквітанський, граф Пуатьє.

Важливі спостереження щодо духовного образу Провансу надає В. Жаркова в «Історії західної музики» [5]. Досліджуючи специфіку діяльності трубадурів та поширення традицій співу віршів «рідною мовою» при дворі Гійома IX в Пуатьє, авторка підкреслює, що поезія, яка «віддзеркалювала безмежність духовного простору та невичерпність Світла», складає значну частину трубадурської спадщини, яку тонко характеризує Жак

Рубо – рідкісний ерудит і її тонкий сучасний перекладач: «Ідея поезії як мистецтва, як майстерності і як пристрасті, як гри, як іронії, як пошуку, як знання, як потужного засобу впливу, як самостійної галузі діяльності, як форми життя, ідея, яка була в багатьох поетів європейської традиції... вперше з'являється у трубадурів» [5, с. 163]. Ця туга за невимовним зберігається протягом століть і зачаровує всіх, хто є причетним до цієї культурної традиції. Тому Прованс постає важливим концептом для розуміння особливостей формування творчої особистості Мійо і специфіки його творів.

Зокрема, Дж. Дрейк, один з найбільших знавців творчості композитора, наголошує, що Мійо «був глибоко відзначений Провансом», який залишався для нього «невичерпним стимулом» «чи то як декорація для опери та балету (*Les malheurs d'Orphée, Le carnaval d'Aix, La cueillette des citrons, La branche des oiseaux*), чи як безпосереднє музичне джерело (*Chansons de troubadour, Suite provençale* з провансальськими мелодіями 18-го століття). Симфонія № 8 є портретом річки Рона та даниною її величі» [20].

Ще однією важливою складовою духовного світу Мійо є література. Протягом усього життя зберігається неперевершеною роль його особистого спілкування з поетами. Визначальною для творчої діяльності Мійо була дружба з Лео Латілем, Арманом Люнелем, Полем Клоделем, Жаном Кокто, Блезом Сандраром та ін. Любов композитора до віршованого слова упродовж усіх творчих десятиліть відкривала йому нові можливості створення жанрових мікстів (від камерних до монументальних), де вербальна складова була незамінною частиною цілого. Симптоматично, що саме камерно-вокальна музика стала сферою формування індивідуального стилю композитора на ранньому етапі його творчості, а постійне звернення до літературних творів визначало надзвичайний масштаб його музично-театральної спадщини (19 опер і 19 балетів як результат співпраці із провідними драматургами і поетами епохи).

Непересічне значення літературних творів для свого творчого формування визнавав і сам композитор: «Коли я почав писати музику, я одразу відчув небезпеку йти шляхом імпресіоністської музики. Стільки шерстистості, запашних гнучких хвиль, піротехніки, що вибухає, мерехтливих прикрас, випаровувань і туги ознаменували кінець епохи, вплив якої

я вважав непереборно огидним. *Поети врятували мене*» [20]. Навіть ранні інструментальні твори Мійо зберігали безпосередні зв'язки з його улюбленими поетичними текстами. «Так я написав “П'єси для квартету” під впливом тексту святої Терези, квінтет під назвою “Бідний рибалка”, “Тріо” з епіграфом з віршів Франсіса Жама», – згадує Мійо свої перші інструментальні композиції [3, с. 75].

Середземноморські і «французькі» враження ранніх років оригінально поєднувались із екзотичними. Святкова атмосфера Бразилії, куди Мійо виїхав із охопленої війною Європи у 1916 році, мала унікальну смислову конфігурацію над-буденного життя. Тотальне емоційне занурення у нові прийоми написання музики, що долають кордони, визначені традицією, відкрило нові напрямки творчої реалізації композитора. Вперше випробувані у Бразилії *політональні поєднання* мелодичних ліній стають одним із провідних принципів організації музичної тканини у наступні роки. Любов Мійо до тональних нашарувань тонко коментує Дж. Дрейк, зазначаючи, що інстинктивне прагнення композитора до утворення щільної звукової текстури народжується, можливо, «як результат його *дитинства, оточеного шумом* і проявляє дуже високу терпимість до процесів в одночасності: у багатьох його творах, полімодальних чи ні, завжди дуже багато подій (іноді занадто багато) відбувається одночасно» [20]. Композитор і сам згадував містичні відчуття, яке він відчував у сільській місцевості Провансу вночі, коли «тисяча одночасних музик» доносились до нього з усіх боків.

Зазначимо, що у музикознавчих дослідженнях часто виходять на перший план ексцентричні й епатажні аспекти музики композитора, проте завдяки спілкуванню з найкращими музикантами і педагогами Мійо глибоко знав і цінував *національні традиції*. Характерні для французької ментальності *ясність мислення, прагнення створити досконалу форму, увага до усіх деталей композиції* вписують композитора у число найкращих представників національної культури.

Міцний фундамент професіоналізму Мійо визначило його спілкування під час навчання у Паризькій консерваторії з Андре Жедальжем – незалежно мислячим музикантом, який заохочував творчі експерименти інших своїх геніальних учнів – М. Равеля, А. Онегера. Ф. Шмітта, Ш. Кеклена, Ж. Ібера, Ж. Енеско, П. Роже-Дюкаса, М. Жакоба. Мійо

високо шанував А. Жедальжа, у якого він навчався не тільки контрапункту, але й техніці оркестрування та композиції. Композитор згадував, що Жедальж був «ідеальним педагогом», який вмів спрямувати учнів «за межі академічних стежок, по краях яких не завжди цвіте музика. Ті, хто шукали шляхи своєї музи поза протоптаними стежками, були впевнені, що знайдуть у ньому вірного гіда й чуйного друга» [6, с. 92]. Тож чітке розуміння сутності французької традиції було фундаментом творчого кредо Мійо і визначало міцний національний ґрунт його творчості.

В цьому плані покажемо є тотальне неприйняття композитором Вагнера, яке зберігалось упродовж життя. У своїх мемуарах він пише: «Я протестував проти нього все більше і більше, його мистецтво я не переносив... У Німеччині я часто був присутнім на прекрасних постановках Вагнера, але свою думку не змінив. Кожного разу *моє латинське серце* бунтувало проти цієї музики, яку Дебюссі назвав “тетралогічною бляшаною крамницею”» [3, с. 146]. Показово, як чітко Мійо відмежовує себе від вагнерівських традицій і як впевнено шукає нові шляхи розвитку *французького театру*.

Після 1940 року, коли композитор значну частину життя проводить в США, посилюється його інтерес до рідних джерел, а також до старовинної європейської культурної спадщини, особливо до релігійних образів і тем. «Через мою любов до використання старовинних і літургійних текстів у мене часто виникають проблеми з видавцями сучасних творів», — пише композитор [3, с. 308], у каталозі післявоєнних творів якого значну частину займають саме опуси релігійного змісту. Тут широко представлені, у тому числі, й твори, пов'язані з його єврейським походженням: «Баруха-Шем» (1944) й «Каддіш» (1945) для хору й оркестру (тексти на івриті), хореографічна сюїта «Сновидіння Якоба» (1949), фортепіанна сюїта «Семисвічник» (1951), опера «Давід» (1953, лібрето А. Люнеля); кантата «Вогняни замок» (1954), присвячений пам'яті племінника Мійо, який загинув у нацистському концтаборі; музика до спектаклю «Саул» (1954); балет «Мойсей» (1957), «Ода Єрусалиму» для оркестру (1973) та ін.

Варто відзначити широкий спектр пошуків Мійо як представника музичної культури другої половини ХХ ст., твори якого резонують із магістральними напрямками розвитку післявоєнної музичної мови: 1) до радикальних змін принципів

письма і здійснення сміливих експериментів; 2) до нового осмислення спадщини минулого. Мійо уважно спостерігав за процесами трансформації стилістичних настанов у післявоєнній творчості композиторів-сучасників. Розуміючи специфіку власної позиції, він писав: «Хоч є велика різниця між сучасним «авангардом» і моєю музикою, мені подобається заглиблюватися в сучасну музичну мову, що стрімко еволюціонує... Після війни серіальна система цілком заразила всю молодь; із запізненням на 40 років додекафонія, здавалося, не шкодячи уяві міцно укорінилася з усіма своїми обмеженнями» [3, с. 319]. Він з іронією згадував у мемуарах, як «естетика «20-х років», що була зразком жорсткої критики свого часу, тепер перетворилась на «класику ХХ ст.», а члени групи «Шістка» на честь 40-річчя створення балету «Наречені на Ейфелевій вежі» навіть були нагороджені медаллю міста Парижа.

В цих процесах затвердження колишніх авангардних новацій як традиції, Мійо не зупиняв подальші пошуки. Зокрема, у мемуарах композитор згадує, як він потрапив у студію конкретної музики в Парижі в 1954 році, де робив монтаж «Поетичного етюд» (ор. 333) за допомогою 7 магнітофонних стрічок, на яких було записано 4 каденції в різних тональностях, які виконувала маленька група солістів, мелодія на слова Клода Руа для співу і двох саксофонів, запис тієї ж мелодії без акомпанементу, і запис партій солюючих саксофонів [3, с. 310]. Тільки складнощі арендування цієї студії зупинили Мійо від подальших зухвалих експериментів в цьому ж ключі.

Закономірно, що останні творчі десятиліття стають підсумком творчого шляху композитора, що отримує своє яскраве літературне узагальнення в автобіографічній книзі «Мое щасливе життя» [3].

Висновки. Життєтворчість Даріюса Мійо виявляє складність поєднання маркерів його ідентичності, які композитор пропонує на початку автобіографії: «Я – француз із Провансу іудейської віри». У цьому контексті актуальною є подальша дослідницька увага до питань поєднання французьких та єврейських джерел формування особистості Мійо. Важливим для його творчої особистості стає відчуття Провансу як духовної батьківщини, що він зберіг до кінця життя. Характерними для його творчого мислення є складні переплетення різних національних традицій, трансконтинентальний характер

стильових пошуків і постійна взаємодія традиційного й радикально-нового. Стильові зміни відбуваються протягом усього творчого шляху композитора.

Вивчення феномену творчої особистості Дарюса Мійо проявляє фундаментальні художньо-естетичні настанови, які пов'язують композитора із традиціями французької культури і сучасним його культурним простором. Вони стають своєрідними універсальними його творчої діяльності, які визначають цілісність духовного космосу митця і магістральні напрямки його стильових пошуків. Можна виділити наступні параметри творчої особистості Мійо, які формують його духовний світ протягом життя: концепт «Прованс», літературні тексти як джерело натхнення, ясність і майстерність як провідні поняття, що проявляють приналежність митця до французької ментальності. Однак розуміння феномену багатовимірного єднання цих складових потребує подальшого ретельного дослідження.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондарчук В. Феномен творчої особистості Д. Гнатюка // Магістеріум. 2017. Випуск 68. Культурологія. С. 53–57.
2. Гусарчук Т. В. Володимир Пухальський: феномен творчої особистості // Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського. 2013. № 4. С. 60–77.
3. Дариус Мійо. Моя счастливая жизнь. Пер. с франц., комм., вст. ст. и прилож. Л. Кокоревой. Москва : Композитор. 1998. 416 с.
4. Драч І. Композитор Віталій Губаренко. Аспекти творчої індивідуальності. Харків : Акта, 2021. 362 с.
5. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко : навчальний посібник. Київ : ArtHuss, 2022. 548 с.
6. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев : Автограф. 2009. 528 с.
7. Загряжкіна Т. Концепт “Прованс” в культурі Франції // Вестник МГУ. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2005. № 2. С.59–76.
8. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : Дух і Літера. 2017. 288 с.
9. Кокорева Л. Дариус Мійо. Москва : Композитор. 1986. 354 с.
10. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури, молоді та спорту України, Київ, 2020. 519 с.

11. Корчова О. Музичний модернізм як *terra cognita*. Київ : Муз. Україна, 2020. 490 с.

12. Лю Кетін. Провансальський «провінціалізм» у творчості Д. Мійо (на матеріалі «Бразильських танців» і 2-ї сюїти «Скарамуш») // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. Київ. Міленіум. Вип.31. С. 109–117.

13. Максименко Д. «Скарамуш» для саксофона з оркестром Д. Мійо: Інноваційні риси програмної романтичної сюїти // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України і Зарубіжжя. 2021. Рівне. Вип. 13. С. 117–122.

14. Овчарук О. Творча особистість як суб'єкт культури в парадигмальних вимірах осмислення // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2021. № 2. С. 23–30.

15. Полянський Т. Регтайм у творчості композиторів академічної традиції // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2017. № 2. С. 78–85.

16. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості: монографія. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. 320 с.

17. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції. Одеса : Гельветика, 2020. 236 с.

18. Стратегії формування творчої особистості: методи, прийоми, форми: колективна монографія / авт. кол.: В. Г. Кремень, В. В. Ільїн, Є. Р. Борінштейн, М. С. Гальченко, М. В. Ліпін, Д. В. Погрібна, Н. В. Савчук, О. А. Федорчук. Київ : Інститут обдарованої дитини НАПН України, 2020. 320 с.

19. Deborah Mawer. The early chamber music of Darius Milhaud : style and stucture. 1991. 338 p.

20. Drake Jeremy. Darius Milhaud // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. ULR: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18674> (дата звернення: 18.03.2023).

21. Matvejevic P. Врђиваире мјдитерраирен. Paris: Fayard, 1992. 134 p.

REFERENCES

1. Bondarchuk, V. (2017) The phenomenon of the creative personality of D. Hnatyuk // *Magisterium*. 2017. Issue 68. Cultural Studies. P. 53–57. [in Ukrainian].

2. Husarchuk, T. (2013) Volodymyr Puhalskyi: the phenomenon of the creative personality // *Journal of P. I. Tchaikovsky National Academy of Sciences*. 2013. No. 4. P. 60–77. [in Ukrainian].

3. Millau, D. (1998). *My happy life. Composer*. 1998. 416 s. [In Russian].

4. Drach, I. (2021) *Composer Vitaly Gubarenko. Aspects of creative individuality*. Kharkiv: Akta, 2021. 362 p. [in Ukrainian].

5. Zharkova, V. (2022) *History of Western music: Homo Musicus from Antiquity to Baroque*. Kyiv: ArtHuss, 2022. 548 p. [in Ukrainian].

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

7. Zagrazyakina, T. (2005) The concept of “Provence” in the culture of France // *Vestnyk MSU. Ser. 19. Linguistics and intercultural communication*. 2005. No. 2. P. 59–76. [In Russian]

8. Kiyanovska, L. (2017) *Garden Pisen Ivana Karabitsya*. Kiev : Spirit and Litera. 2017. 288 p. [in Ukrainian].

9. Kokoreva, L. (1986) *Darius Millau*. Moscow : Composer. 1986. 354 s. [In Russian].

10. Komenda, O. (2020) *Universal creative personality in Ukrainian musical culture*. Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Art Studies, specialty 17.00.03 “Musical Art”. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine of the Ministry of Culture, Youth and Sports of Ukraine, Kyiv, 2020. 519 p. [in Ukrainian].

11. Korchova, O. (2020) *Musical modernism as terra cognita*. Kiev : Mus. Ukraine. 2020. 490 p. [in Ukrainian].

12. Liu, Ketin (2017). *Provenzal “provincialism” in the works of D. Millau (based on the material of “Brazilian Dances” and the 2nd suite “Scaramouche”)* // *Art studies notes: Collection. of science works Kyiv. Millennium*. Issue 31. P. 109–117. [in Ukrainian].

13. Maksimenko, D. (2021) “Scaramouche” for saxophone and orchestra by D. Millau: Innovative features of the program romantic suite // *The history of formation and prospects for the development of brass music in the context of the national culture of Ukraine and abroad*. 2021. Rivne. Vol. 13. P. 117–122. [in Ukrainian].

14. Ovcharuk, O. (2021) *Creative personality as a subject of culture in paradigmatic dimensions of understanding* // *Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts*. 2021. No. 2. P. 23–30. [in Ukrainian].

15. Polyanskyi, T. (2017). *Ragtime in the work of composers of the academic tradition* // *Musical art in educational discourse*. 2017. No. 2. P. 78–85. [in Ukrainian].

16. Savytska, N. (2008) *Chronos of the composer’s creative life: a monograph. LNMA named after M. V. Lysenko*. Lviv: Spolom, 2008. 320 p. [in Ukrainian].

17. Samoilenko, O. (1991) *Psychology of art: modern musicological projections*. Odesa: Helvetica, 2020. 236 p. [in Ukrainian].

18. *Strategies for the formation of a creative personality: methods, techniques, forms: collective monograph / author. coll.: V. G. Kremen, V. V. Ilyin, Y. R. Borinstein, M. S. Galchenko, M. V. Lipin, D. V. Pogribna, N. V. Savchuk, O. A. Fedorchuk*. Kyiv: Institute of the Gifted Child of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2020. 320 p. [in Ukrainian].

19. Deborah, M. (1991) *The early chamber music by Darius Milhaud : style and stucture*. 1991. 338 p. [in English].

20. Drake, Jeremy. *Darius Milhaud* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18674> (дата звернення: 18.03.2023). [in English].

21. Matvejevic, P. (1992) *Brïviaire mïditerranïen*. Paris: Fayard, 1992. 134 p. [in English].

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-7>

Людмила Іванівна Повзун

ORCID: 0000-0002-1133-6330

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри камерного ансамблю

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

ludmila.povzun@gmail.com

ІСТОРИЧНИЙ ЧАС МИТЦЯ: ДІАЛОГ З МАЙБУТНІМ

*Метою роботи є дослідження поняття «історичного часу», яке у музикознавстві має широку зону дії та різні виміри, має здатність до розширення або стискування, в залежності від предмету та мети розгляду. Зокрема, вивчаючи значні музично-епохальні явища та проводячи аналітичні паралелі, ми стискаємо час, відкидаючи менш суттєві подробиці, у намаганні усвідомити динамічність та процесуальність історичного (естетичного, звукового, семантичного) розвитку. Розширюючи певний час історії, виокремлюємо конкретний музичний артефакт/творчу дію, зупиняємося на детальному вивченні його соціально-естетичного та художнього значення. Саме такий глибинний аналіз дозволяє віднайти смислові джерела неповторної звукової, емоційної та психологічної атури певної історичної доби. **Методологія роботи** поєднує аналітичний, історичний, культурологічний, музикознавчий методи дослідження. **Наукова новизна.** Запропоновано застосування поняття «історичний час митця», що передбачає комплексний аналіз життєвого та творчого шляху митця, а також дослідження інтелектуального потенціалу, який ініціює та уможливорює прирощення ідей у діяльності його наступників. **Висновки.** Музикознавство знає багато історичних фактів, коли творчий спадок композитора ставав затребуваними вже після його смерті, іноді через досить довгий проміжок часу. Цей «відкладений процес» надходження авторських послань до своїх адресатів*

дозволяє припускати, що твори й писалися не для сучасників, а призна- чалися іншим поколінням, музичні та світоглядні позиції яких відпові- дали б глибинному змісту авторського задуму. Тривалість «історичного часу митця» напряму залежить від масштабів обдарованості самої творчої особистості, оскільки час впливу на соціально-культурне ото- чення та розвиток музичної сфери часто поширюється далеко за межі життєвого періоду, а іноді й за межі історичної епохи, в яку творив митець, що дозволяє стверджувати: творчий та історичний час митця має суттєву різницю у часових межах.

Ключові слова: історичний час митця, творча особистість, мему- арна література.

Povzun Liudmyla Ivanovna, Doctor of Arts, Professor at the Department of Chamber Ensemble of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Historical time of artist: dialogue with the future

The aim of work is research of concept “historical time”, that in musi- cology has a wide zone of action and different measuring, has a capacity for expansion or clench, depending on an object and aim of consideration. In particular, studying the considerable musically-epochal phenomena and conducting analytical parallels, we squeeze time, casting aside less substantial details, in an attempt to realize dynamic and процесуальність of historical (aesthetic, voice, semantic) development. Extending histories set time, dis- tinguish a concrete musical artefact/creative action, stopped on the detailed study him socialaesthetic and artistic value. A just the same deep analysis allows to find the semantic sources of unique voice, emotional and psycho- logical aura of certain historical. **Methodology of work** combines analytical, historical, culturological, musicologist research methods. **Scientific novelty.** Application of concept «historical time of artist», that envisages the complex analysis of vital and creative way of artist, and also research of intellectual potential that initiates and does possible the increase of ideas in activity of his successors, is offered. **Conclusions.** Musicology knows many historical facts, when the creative inheritance of composer became highly sought already subsequent to his death, sometimes through the long enough interval of time. This «set aside process» of receipt of authorial references to the addressees allows to assume, that works and written not for contemporaries, but appointed to other generations musical and world view positions of that would answer deep maintenance of authorial intention. Duration of «historical time of artist» straight depends on the scales of gift of creative personality, as time of influence on sociocultural surroundings and development of musical sphere often spreads far outside a vital period, and sometimes and outside a historical epoch an artist created in that allows to assert: creative and historical time of artist has a substantial difference in temporal borders.

Key words: historical time of artist, creative personality, memoir literature.

Актуальність теми дослідження. Історичний час, як кате- горія введена істориками, застосовується для створення

послідовного та переконливого процесу розвитку людства, в якому кожній події відведене конкретне та унікальне місце у часовому рядоположенні. Динаміка історичного розвитку є однією з найважливіших проблем в процесах пізнання, відтак, категорія історичного часу постає концептуальною основою для сучасного музикознавства, уможливаючи дослідження музичних артефактів не як набір статичних розрізнених явищ, а як відтворення історичного динамічного цілого – усталеного процесу послідовностей, обумовлених соціальними, естетичними, політичними економічними змінами в суспільстві.

Кожна соціально-історична (і музично-естетична) реальність існує в руслі лише її притаманного історичного часу, який має свій неповторний ритм, періодичність та частоту. Розрізнити час як календарний та історичний науковці почали з середини ХХ століття: на відмінну від календарного часу, який є астрономічним, однорідним, формально-кількісним, і безперервним; історичний час є неоднорідним, гетерогенним, багатомірним; він постає темпоральним втіленням соціального часу – змістовним, якісним, перервним, відносним.

У другій половині ХХ століття домінуючою виступає ідея множинності соціального часу, яка належить Ф. Броделю [4], і за думкою якого, тканина історії формується взаємодією різноманітних типів часу, зокрема:

- а) «тривалого часу», який регулюється повільними природними змінами впродовж століть та навіть тисячоліть;
- б) «соціального часу», пов'язаного із змінами соціальних структур, які відбуваються досить повільно, в межах століть;
- в) «подієвого, поверхневого часу», при такому підході історичний процес розглядається як еволюція соціальних зв'язків, яка не залежить від суб'єкта історичної діяльності.

Мета роботи. В ситуації постмодернізму народилися певні сумніви стосовно можливості створення універсальної цілісної історії людства, і, спираючись на концепцію Ф. Броделя, науковці П. Рікер [6] та Р. Козеллек [8] запропонували власну версію змісту поняття «історичний час», яка ґрунтується на розумінні сприйняття часу не тільки істориком, а й всіма іншими дієвими особами історичного процесу. Згідно такому підходу, доцільно змінити позицію спостереження і розглянути історичний час з позиції суб'єкта історичного пізнання.

Поняття «історичного часу» в музикознавстві має досить широку зону дії та різні виміри, має здатність до розширення або стискання, в залежності від предмету та мети розгляду. Адже, вивчаючи значні музично-епохальні явища та проводячи аналітичні паралелі, ми стискаємо час, відкидаючи менш суттєві подробиці, в намаганні усвідомити динамічність та процесуальність історичного (естетичного, звукового, семантичного) розвитку. Або ж розширюємо певний час історії, виокремлюючи конкретний музичний артефакт/творчу дію, зупиняємося на детальному вивченні його соціально-естетичного та художнього значення. Саме такий глибокий аналіз дозволяє віднайти смислові джерела неповторної звукової, емоційної та психологічної аури певної історичної доби.

Наукова новизна. У розвиток підходу П. Рікера та Р. Козеллека, пропонуємо застосування поняття «історичний час митця», що передбачає комплексний аналіз життєвого та творчого шляху митця, а також дослідження інтелектуального потенціалу, який ініціює та уможливорює пророцтва/прирошення ідей у діяльності його наступників.

Виклад основного матеріалу. Досить часто, аналізуючи творчість певного композитора, якого не розуміли та не сприймали його сучасники, ми констатуємо: «він випереджав свій час», «його час ще не настав». Музикознавство знає багато історичних фактів, коли творчий спадок композитора ставав затребуваним вже після його смерті, іноді через кілька десятиліть або навіть століть. А можливо твори й писалися не для сучасників, а призначалися іншим поколінням, музичні та світоглядні позиції яких відповідали б глибинному змісту авторського задуму.

Цей «відкладений процес» надходження авторських послань до своїх адресатів ми спостерігаємо й сьогодні, коли завдяки інтернет-ресурсам відкрилися можливості отримання нової музичної звукової та нотної інформації, знайомства з раніше невідомими авторами та їх творчим спадком. А отже, тривалість історичного часу митця окреслюється не тільки розумінням його творчості сучасниками, але й затребуваністю презентованих мистецьких ідей в майбутньому: історичний діалог між поколіннями виникає тільки в разі співзвучності й актуальності закладеного митцем семантичного підґрунтя до подальшого розвитку.

Історичний час у музикознавстві виступає одним із різновидів часу, що дозволяє відтворити образ минулого, обґрунтувати побудову певного образу минулого за допомогою різноманітних предметів матеріальної культури, в тому числі і за письмовими джерелами. В цьому процесі складно переоцінити роль мемуарної літератури, яка доносить не тільки фактологічну інформацію до дослідників, але й зберігає неповторний естетичний, етичний канон певної історичної доби.

Час як інструмент аналізу фігурує в багатьох примірниках мемуарної літератури; для дослідження історичного часу митця письмові тексти (автобіографічні нотатки, щоденники) творчих особистостей є цінним здобутком до усвідомлення їх неповторності та одиничності. У таких текстах, за думкою Р. Козеллека, поєднання часу, простору та події відбувається за допомогою інтриги, тобто за допомогою того ж прийому, на якому будеться звичайне літературне оповідання, а місце інтриги тут виконує сформульована автором проблематика. Розповідь, яка створює образ, уявлення про минуле, містить в собі шари часу, в яких присутня не тільки подія, але й її значення, яке формується шляхом опису історії. Такий процес є феноменом «одночасності неодногочасного», в якому присутні синхронні та діахронні поля часу [8, с. 80].

Мемуарна література містить фундаментальний та унікальний обсяг достовірних спостережень, образів та авторських думок як джерело для дослідження певного історичного часу. Проте можна спостерігати певні розрізнення в хронологічній послідовності та емоційності викладення в різних типах текстів: якщо автобіографія передбачає чітку хронологічну послідовність у викладенні подій та фактів, то щоденник має вільну форму оповідальності, яка дозволяє автору безмежно усвідомлене відхилення від конкретного часу.

Автобіографії, щоденники, листи, мемуари є традиційними предметами дослідження для гуманітарних наук. Для музикантів вони постають не тільки історично-фактологічним джерелом, а й джерелом отримання певної емоційної інформації, що є особливо цінним для виконавців, оскільки дозволяє поринути в ту духовну та почуттєву атмосферу, яка «огортала» автора в період написання конкретного твору.

На думку письменниці Тристини Райнер (книга «The New Diary/Новий щоденник»), форма щоденника відповідає

чотирьом базовим механізмам людського сприйняття, до яких належать емоції, відчуття, інтуїція та інтелект.

Аналізуючи мемуарну літературу письменників, можна дійти висновку, що в центрі уваги авторів виявляється висвітлення соціально-суспільного тону певного історичного періоду (так «Щоденник» К. Чуковського, який охоплює майже сім десятиліть його життя, історики назвали «пронзительним свідельством времени»), в той час, як в письмових текстах музикантів – композиторів, виконавців – в першу чергу відкривається естетично-емоційна сторона сучасності.

Як справедливо зазначав Поль Рікер, історія не є антикваріатом, вона необхідна для того, щоб пізнати людину та діяти у теперішньому часі [6, с. 13]. людське існування – існування історичне, людина завжди рухається у своєму розвитку. Проте людину неможливо знати, її можна тільки розуміти, тому, єдиною формою присутності її тут і зараз є пам'ять, яка відображується/віддзеркалюється у текстах [7, с. 31].

Творчий, як і життєвий, шлях кожного митця складається з низки подієвих ситуацій, які впливають, змінюють, а з часом і формуються його власну неповторну історію.

Спробуємо заперечити позиції Раймона К. Арона, члена Американської академії мистецтв і наук, одного із засновників критичної філософії історії, який стверджував, що кожна подія має пунктирний та швидкоплинний характер. Завершуючись, вона зникає... Взагалі, вона (подія) існує тільки у свідомості, є актом свідомості у своїй миттєвості або інтенціональним об'єктом певного акту: «Мгновенная схваченность или схваченность мгновности, она недоступна, неуловима, за пределами всякого знания» [2, с. 243].

З нашої точки зору, саме потреба зупинити цю миттєвість *тепер і зараз*, зафіксувати її спершу для самоосмислення (самодіалогу), а потім для передачі її неповторності наступним поколінням, ініціює народження мемуарної прози музикантів (історія останньої налічує більше трьох століть, з'являючись в якості автобіографічних нотатків, авторських коментарів до видань музичних творів або в концертних програмках до їх публічної презентації).

Приміром, з численних автобіографій композиторів, інструментальних майстрів та виконавців, розміщених Й. Маттезоном у знаменитому лексиконі («Grundlage einer Ehren-Pforte...», 1740) [9], більшість текстів до сьогодні

залишається єдиним джерелом отримання інформації щодо їх творчих здобутків. Інколи стосовно певного артефакту або події науковці володіють лише одиничним свідомством, яке набуває в такому разі особливої ваги (приміром, важливим джерелом, що містить унікальну інформацію щодо музичних та культурних подій в країнах Західної Європи є щоденники англійського історика Чарлза Берні, за матеріалами яких були видані книги «Сучасний стан музики у Франції та Італії» (1771) та «Сучасний стан музики в Німеччині, Нідерландах та Об'єднаних провінціях» (1773).

Якщо звернутися до історії появи щоденників, то перші зразки з'являються в Японії у X–XI століттях, в Китаї подібні опуси датуються XII, а в Індії XVI століттями. Хоча, насправді, ці перші спроби не є щоденниками у сучасному розумінні, оскільки більше відтворюють придворні події або стають нотатками під час подорожей (зокрема, щоденник Альбрехта Дюрера «Сімейні хроніки. Щоденник із подорожі в Нідерланди», 1521 р.). В Європі найбільше захоплення щоденниковою літературною формою спостерігається наприкінці XVII століття, коли в суспільстві формується особливий інтерес до особистості автора, його внутрішнього світу, думок, почуттів. Щоденникові записи набувають більш інтимного, ліричного характеру.

XIX–XX століття стають вершиною щоденникового жанру, оскільки з'являються різновиди, розраховані на публічне прочитання та здатні донести особистісно-психологічні риси автора у сучасну йому суспільно-історичну епоху до потенціальних читачів наступних поколінь.

Щоденник як текст написаний для себе постає письмовою формою самодіалогу, найчастіше цим записам притаманне злиття документального та художнього стилів, оскільки відтворюються як події та емоції особистого плану, так і факти соціальної, суспільної значущості. Слід зазначити, що протягом досить тривалого часу ставлення до автобіографічних жанрів було досить різним – від визнання цінності щоденникових записів як історичного джерела конкретних фактів до цілковитого скептицизму (показово, що автобіографія як літературний жанр виникла із судових промов, метою яких було самовиправдання у суді).

У другій половині XX століття в медицині навіть виник напрям «щоденникової терапії», метою якого стало

встановлення взаємин із своїх «міжособистісним я», тобто тією частиною кожного з нас, яка знаходиться за межами часу та простору. Американський психотерапевт Айра Прогофф [5], учень Карла Г. Юнга, одним з перших звернувся до цього методу, який, з точки зору вченого, зміцнював сприйнятливність власного «внутрішнього процесу» та налаштовував пацієнта на діалогічний вимір життя. На початку XXI століття вийшла книга колишньої кіноактриси, а на теперішній час відомої письменниці, експерта із щоденникової терапії Кетлін Адамс «Щоденник як шлях до себе» [1], в якій пропонується низка практичних методів для самопізнання та особистісного розвитку.

Великий шар мемуарної літератури підтверджує, що діалог «з іншим» відбувається як у просторі, а й у часі. М. Бахтін зазначав, що людини не існує *взагалі*, а лише в кожний конкретний момент часу в конкретному місці, в унікальній точці свого буття, яке завжди є *співбуття* (рос. событие), тобто особистість стає такою та пізнає себе як таку лише в співвіднесенні з «Іншим», в діалозі з іншим [3].

Висновки. Проведений аналіз мемуарних літературних джерел надає підстави для висновку, що щоденники музикантів займають більш скромне місце у цьому переліку, ніж щоденники письменників, поетів, акторів. Проте, як справедливо зазначав Пабло Пікассо: «Живопись — це просто інший спосіб ведення щоденника». Напевне так може сказати кожний композитор, адже музичний твір пишеться під впливом певної події, настрою, побаченого пейзажу тощо і відзеркалює душевний та емоційний стан автора, тобто постає його «звуківим щоденником».

Тривалість «історичного часу митця» напряму залежить від масштабу обдарованості творчої особистості, оскільки час впливу на соціально-культурне оточення, на розвиток музичної сфери часто поширюється далеко за межі життєвого періоду, а іноді й за межі історичної епохи, в яку творив митець.

Історичний час композиторів та письменників триває поки затребуванні їх твори, в яких наступні покоління знаходять відповіді на запити сучасності. Для видатних музичних діячів історичний час продовжується в діяльності їх учнів, в мистецьких заходах, які присвячуються їх пам'яті (концертних проектах, конкурсах, фестивалях). А це означає, що творчий

діалог поколінь триває. Такий підхід дозволяє стверджувати, що творчий та історичний час митця має суттєву різницю у часових межах.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Адамс К. Дневник как путь к себе : 22 практики для самопознания [пер. с англ]. Москва: Манн, Иванов, Фербер, 2018. 256 с.
2. Арон Р. Избранное : Введение в философию истории [пер с фр.]. М. : ПЕР СЭ СПб.: Университетская книга, 2000. 543 с.
3. Бахтин М.М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984–1985. М., 1986. С. 80–160.
4. Бродель Ф. Философия и методология истории (ред. И.С. Кона), РИО БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 2000 (переиздание 1963). С. 115–142.
5. Рикер П. История и истина . СПб : Алетейя, 2002. 400 с.
6. Рикер. Время и рассказ: в 2 т. М.: СПб.: Унив. кн., 1998. Т. 1. 313 с.
7. Kosellek R.nZeitschichten. Studien zur Historik. Frankfurt an Main: Suhrkamp, 2003. 399 S.
8. Mattheson J. Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der тьchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonкьnstler & Leben, Werke, Verdienste & erscheinen sollen. Zum fernern Ausbau angegeben von Mattheson. Hamburg: Verfasser, 1740. 444 S.

REFERENCES

1. Adams, K. (2018) Diary as a way to yourself: 22 practices for self-knowledge [trans. from English]. Moscow: Mann, Ivanov, Ferber. 256 pp.
2. Aron, R. (2000) Favorites: Introduction to the Philosophy of History [translated from French]. М.: PER SE SPb.: Universitetskaya kniga. 543 p. p. 243
3. Bakhtin, M.M. (1986) To the philosophy of the act // Philosophy and sociology of science and technology. Yearbook 1984–1985. М., S. 80–160.
4. Braudel, F. (2000) Philosophy and methodology of history (ed. by I.S. Kona), RIO BGK im. I.A. Boudouin de Courtenay. With. 115–142.
5. Riker, P. (2002) History and truth. St. Petersburg: Aleteyya. 400 p. (p. 36),
6. Reeker. Time and story: in 2 volumes. (1998) M: St. Petersburg: Univ. book. T. 1. 313 p.
7. Kosellek, R.nZeitschichten. (2003) Studien zur Historik. Frankfurt an Main: Suhrkamp. 399 S.
8. Mattheson, J. (1740) Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der тьchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonкьnstler & Leben, Werke, Verdienste & erscheinen sollen. Zum fernern Ausbau angegeben von Mattheson. Hamburg: Verfasser. 444 S.

УДК 78.01:071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-8>*Іван Дмитрович Єргієв*

ORCID: 0000-0001-8623-2010

народний артист України, доктор мистецтвознавства,
професор кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
yergiyev.akk@gmail.com

ВИКОНАВСЬКО-МУЗИКОЗНАВЧА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ (НАРИС НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ ВЛАСНОГО АРТИСТИЧНО-МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСВІДУ)

Мета роботи – дослідити виконавсько-музикознавчу інтерпретацію артиста-інструменталіста як художній феномен, один з різновидів мистецької інтерпретації в її діалектичній єдності-співвідношенні вербального і поза-вербального, у синтетичній дискурсивній інтонаційності самої природи виконавства. **Методологія** дослідження детермінована самою темою і метою статті, ґрунтується на інтердисциплінарному підході з урахуванням сучасних прогресивних тенденцій психологізації музикознавчого пізнання в синергійній єдності семіотичних, семіологічних, феноменолого-герменевтичних і психоаналітичних аудіо-візуальних методів щодо вивчення музики, музичного твору не тільки як текстового документу, а й як духовного виконавського мистецького артефакту – художньої інтерпретації як прояву естетичного життя, творчої екзистенції артиста. **Наукова новизна** полягає у вивченні та визначенні даного різновиду музичної інтерпретації у діалектиці виконавського і музикознавчого підходів в якості «інструментів» осягнення та втілення іманентної сутності музики, ідеї твору артистом в його виконавській інтерпретації, позбавленій стереотипів з напластуванням попередніх інтерпретацій, у концертній жанрово-комунікативній ситуації з метою її перетворення у мистецьку впливову подію. **Висновки.** Результатом системного аналізу стала верифікована вагомість саме виконавсько-музикознавчого підходу щодо виявлення іманентної сутності музичного твору, його змісту як передумови творчо-екзистенційальної артистичної інтерпретації. Даний підхід сприяє розширенню кола переживань за рахунок музиконавчого понятійно-термінологічного ресурсу, тягліє до відкриття і трансляції нових означень, нових глибинних метафоричних смислів – збагачень, оновлень музичного змісту як результату самовираження особистості артиста, що відбувається на

основі глибокого знання музичних універсалій, онтогенетичних жанрово-стильових засад мистецького артефакту.

Ключові слова: виконавсько-музикознавча інтерпретація, зміст, герменевтика, музикант-артист.

Iergüiev Ivan Dmytrovich, People's Artist of Ukraine, Doctor of Arts, Professor at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Performance and musicological interpretation as an artistic phenomenon of modern hermeneutics (essay based on the analysis of own artistic and musicological experience)

Research objective is to explore the performance and musicological interpretation of the artist-instrumentalist as an artistic phenomenon, one of the types of artistic interpretation in its dialectical unity, i.e. in interrelation between verbal and non-verbal, in synthetic discursive intonation of the very nature of performance. **Methodology** is determined by the topic and the purpose of the article, and it is based on an interdisciplinary approach taking into account modern progressive trends of psychologization of musicological knowledge in the synergistic unity of semiotic, semiological, phenomenological and hermeneutic and psychoanalytic audio-visual methods for studying music, in particular for studying musical work not only as a text document, but also as a spiritual performance and art artifact – artistic interpretation as a manifestation of aesthetic life and of the creative existence of artist. **The scientific novelty** lies in studying and defining this kind of musical interpretation in the dialectic of performance and musicological approaches as “tools” for comprehension and embodiment of the immanent essence of music and of the idea of the musical work by the artist in his performance interpretation, devoid of stereotypes with layering of previous interpretations, in concert-genre communicative situation in order to turn it into an influential artistic event. **Conclusions.** The result of the system analysis was the verified importance of the cognitive performance and musicological approach to identifying the immanent essence of a musical work, of its content as a prerequisite for creative and existential artistic interpretation. This approach helps to expand the range of feelings by using musicological conceptual and terminological resource, and it tends to discover and translate new definitions, new deep metaphorical meanings – enrichment, renewal of musical content as a result of self-expression of the artist, based on deep knowledge of musical universals, of ontogenetic genre and style principles of art artifact.

Key words: performance and musicological interpretation, content, hermeneutics, musician-artist.

Актуальність теми дослідження продиктована з одного боку необхідністю додання дистанційної відокремленості-відмежованості виконавства від музикології на практиці як потенційних складових єдиної цілісності – виконавсько-музикознавчої інтерпретації у вигляді духовного мистецького артефакту,

а з іншого – відсутністю даного виду музичної інтерпретації та його визначення у вже відомих видових класифікаціях (зокрема В. Москаленка¹).

Мета дослідження – дослідити виконавсько-музикознавчу інтерпретацію артиста-інструменталіста як художній феномен, один з різновидів мистецької інтерпретації.

Наукова новизна полягає у вивченні та визначенні даного різновиду музичної інтерпретації у діалектиці виконавського і музикознавчого підходів в якості «інструментів» осягнення та втілення іманентної сутності музики, ідеї твору артистом в його виконавській інтерпретації, позбавленій стереотипів з напластуванням попередніх інтерпретацій, у концертній жанрово-комунікативній ситуації з метою її перетворення у мистецьку впливову подію, виявленні знакових перетинів виконавського і музикознавчого підходів в якості «інструментів» виявлення та втілення іманентної сутності музики артистом у концертній жанрово-комунікативній ситуації.

Виклад основного матеріалу. Відзначаючи неймовірні досягнення музикознавства (музикології) постсучасності, зокрема українського, не можна не звернути увагу на «розриви», що намітилися останнім часом між теоретичними дослідженнями високого абстрактного «штилю» (іноді метафізичного, прогностичного характеру), які набрали колосальних обертів, і дещо «відсталої», особливо останнім часом (з відомих причин глобального характеру), концертної діяльності, виконавчої практики.

Виникли деякі парадоксальні речі, коли спекулятивне мислення музикознавців-теоретиків видало, в тому числі й завдяки інтердисциплінарним підходам, методологічним зусиллям, певною мірою важливу, вагому продукцію, а виконавці (і не в останню чергу педагоги), чи то поки що не почули це музикознавче «слово», чи сентенції останніх, втілені в понятійно-категоріальній формі, іноді здаються надто складними, на перший погляд, відірваними від ігрової творчої екзистенції.

Але з іншого боку, музикознавці, які спираються здебільшого на формальну логіку, що захопилися комп'ютерними «екзерсисами», потребують постійного підживлення, освіження своєї свідомості яскравими інтонаційними духовними, безпосередніми чуттєвими враженнями від артефактів, які продукують музиканти-артисти, щоб не висушити зовсім своє

¹ Див. В. Москаленко. «Лекції по музикальній інтерпретації» [2].

мислення. У багатьох роботах музикознавців-традиціоналістів аналізується музика, що виникає як би сама по собі, без живої участі виконавців. Вони (музикознавці) іноді забувають про те, що *жива* музика – це та, що проходить через психіку артиста, породжується в творчому *акті*.

В цій колізії проглядає проблема продуктивних взаємин, налагодження *діалогу* між виконавською та науковою творчістю, між «словом» інструментальної музики і музикознавчим словом, що потребує комплексного підходу у її розв'язанні.

Особливо яскраво ця проблема проявляється у системі музичної освіти, зокрема у її вищій ланці – музичних академіях, де ці дві сфери безпосередньо співіснують.

Прикладів тому багато. Достатній досвід роботи у спеціалізованих вчених радах і ще більший у виконавській діяльності дають мені право наполягати на існуванні такої проблеми та інтенційно споглядати і вивчати її з різних ракурсів.

В ідеалі: з одного боку музикознавець не просто опосередковано сприймає музику, і, скажімо, не береться за написання критичної статті (за концертною програмкою), але пише про Музику, співпереживаючи живе виконавське звучання, дійство, перебуваючи під впливом сильної катарсичної реакції, будучи причетним, «присутнім» («виробництво присутності» у Х. У. Гумбрехта), з іншого боку – виконавець не просто опосередковано сприймає, бере до відома «знахідки», відкриття музикознавців, але й глибоко їх усвідомлює, знаходячи шляхи їх впровадження у практику.

На початку треба поставити певні питання і правильно розставити пріоритети.

Питання перше: завдяки кому з'являється музика (музичні твори)?

Відповідь очевидна – завдяки композиторам.

Запитання онтологічного характеру: завдяки кому музика звучить, відтворюється?

Відповідь однозначна: завдяки музикантам-виконавцям.

Питання дискусійного характеру: яка роль музикознавства, або інакше – яка його місія, і чи може музикознавство відати музикою без музики?

Відповідь – служіння першим і другим, служіння Музиці! Без живої музики *музикознавство* виглядає схоластичним і безглуздим! Інакше кажучи, без композиторів та виконавців, які створюють музику, немає предмета вивчення і обговорення!

Ця розстановка пріоритетів аж ніяк не суперечить класичній тріаді <композитор – виконавець – слухач>, в якій в якості слухача-аналітика опиняється музикознавець у разі, якщо всі троє – це різні професійні особистості.

Вихідною точкою у глибинному вивченні сутності саме *виконавсько-музикознавчої інтерпретації*, розумінні її актуальності для музиканта академічної традиції може слугувати приклад однієї з центральних цільових установок, дуже поширеної в консервативних виконавських академічних колах у вигляді тези щодо виконавської діяльності як «вторинної творчості» (А. Маслоу), яка прозвучала колись з вуст Г. Нейгауза як відповідь на питання одного з учасників міжнародного конкурсу: «Треба, щоб чулося: «Я граю *ШОПЕНА!*, а не *Я* граю Шопена» [4, с. 234].

Відомий піаніст Володимир Могилевський, коментуючи цей вислів Г. Нейгауза, зазначив, що сьогодні у ХХІ столітті більшість музикантів намагаються робити наголос саме на «Я» (маються на увазі скоріше виконавці західної академічної традиції), що на його думку є неправильним. Але й сам піаніст протирічить собі, наголошуючи на важливості гри як особистому музичному висловлюванню, в якому піаніст має щось сказати саме від *себе*.

Підкреслюю, що музичні критики в один голос відзначають яскраву індивідуальність, новизну, неповторність інтерпретацій В. Могилевського, його абсолютну несхожість на інших, тобто унікальну здібність до відкриття чогось невідомого у вже давно відомому, за чим власно йде сучасна публіка на концерти академічної музики, чого вона жадає.

Не претендуючи на всеосяжність, спробуємо охопити певне коло питань, невирішеність яких багато років гальмувала розвиток виконавського мистецтва й ще продовжує збивати з творчого шляху багатьох виконавців.

Відомо, що багато музикантів, буквально сприйнявши відоме висловлювання Метра у віддаленому від нас часі, пішли ще набагато далі: розтиражували наведене вище висловлювання вже і до музики Баха, Моцарта, Бетховена, багатьох інших.

Такі приклади як раз і являють собою ілюстрацію рутинерського, ортодоксального консерватизму, відірваного від глибинної музикознавчої когнітивності (теж своєрідна квазі-інтерпретація!), тоді як славнозвісний піаніст-педагог мав

на увазі щось інше, про що написав Д. Житомирський: «*Природність* — це таке просте, повсякденне поняття стосовно *художньої інтерпретації* — одна з найменш вивчених проблем <...>» [1, с. 371], до якої Г. Нейгауз неодноразово повертався, намагаючись усвідомити її у більш широкому культур-філософському *екзистенційному* сенсі.

Таких висловлювань, подібних до вищенаведеного, часто вирваних із контексту, які перетворилися на своєрідні легенди, «міфи», що обоюжують фігуру автора і зводять нанівець зусилля і роль виконавця досить багато в історії виконавства².

По-перше, тут потрібний складний шлях своєрідної «деміфологізації», *деконструкції*³ цих «міфів», тобто «очищення істини від “полови”» за рахунок методів глибинного пізнання і когнітивного аналізу, що притаманні справжній герменевтиці (музикознавчій інтерпретації).

Деконструкція пов'язана з конструюванням (або конституюванням) смислу в процесі прочитання авторського тексту і передбачає *розуміння* твору мистецтва, ідеї твору за допомогою руйнування стереотипів, «нав'язаних» автором і напластуваних минулих інтерпретацій, включення тексту в широкий культурний контекст.

Підтвердженням може слугувати нова прем'єра «Богему» Дж. Пуччіні в Одеському національному театрі опери та балету у 2021 році. Європейські постановники з Європи, режисер Жан-Франсуа Дьонд, художник-сценограф Марк Кнопс та художник по костюмах Ненсі Авондтс «перенесли» сюжет, що відображає реалії середини ХІХ століття, в сучасний світ. Віднайшовши для втілення головної ідеї опери нові *сценічні візуальні засоби* (в тому числі з використанням гаджетів), створивши так би мовити «нову» «Богему» завдяки сучасним інтерпретаційним рішенням.

Звісно, це не поодинокий приклад, але він ілюструє загальну світову тенденцію в оперному мистецтві, сенс якого

² На обоювання фігури автора-композитора і применшення ролі виконавця як генеральну установку музикознавства свого часу звернула увагу Н. Корихалова.

³ Звернемо увагу на те, що термін «деконструкція» є одним із найактуальніших постмодерністських термінів. Отриманий, у тому числі, і музикознавцями, у спадок від М. Хайдеггера та Е. Гуссерля, введений у науковий ужиток Ж. Лаканом, фундаментальне теоретичне обґрунтування знайшов у працях Жака Дерріда.

як раз і полягає в оновленні режисерських версій-рішень, що дають можливість музичній класиці жити вічно, говорячи про вічні цінності сучасною мовою.

Все це підтверджує, що сучасна герменевтика (а також інтерпретологія як наука), «стає актуальною в останню третину ХХ – початку ХХІ століть та пов'язана з непересічним значенням мистецтва інтерпретації та домінуванням Номо Interpretatus (Людини, що інтерпретує) у системі сучасної музичної комунікації» [5, с. 9].

Скориставшись методологією феноменологічної герменевтики П. Рікера, спробуємо знайти вирішення проблеми. Для цього підемо обхідним дослідницьким шляхом і повернемося до поняття «музичний твір».

Згадаємо, що, наприклад. Ю. Кочнев визначає *музичний твір* через певну єдність і ціннісну збалансованість авторського тексту і прагнучої до нескінченності суми *виконавських інтерпретацій і слухацьких сприйнятів*.

А В. Москаленко пропонує наступну дефініцію: «*музичний твір* – це самостійна *інтонаційна концепція*, що розкривається в суспільній художній практиці, цілісність якої проявляється в діалектичній сполученості *рухливо-інваріантної основи* і потенційної нескінченності особистісно-відокремлених або колективно-осуспільнених її *інтерпретацій*» [3, с. 22].

Висновок як наслідок дискурс-аналізу численних дефініцій «музичного твору» буде лише один: без особистості виконавця, його «Я-інтерпретації» музичний твір як інтонаційно-художнє явище не виявляється, не здійснюється, тобто не існує в принципі.

Розглядаючи феномен «музичний твір» у класичній комунікативній тріаді <автор – виконавець – слухач>, звертаємо увагу на наступне: для виконавця-інтерпретатора у співвідношенні свого «Я» з «Він» автора важливим є усвідомлення та переживання того, що не життя автора, не його біографія (улюблений музикознавцями історичний аспект) керує сприйняттям-розумінням глядача-слухача *hic et nunc* (тут і зараз), навіть якщо лектор-музикознавець (ведучий концерту) згадає про них перед виступом артиста, але сутність, сенс самої виконуваної музики.

Більш того, *розуміння* (як поняття герменевтики) музики цілком залежить від ступеня підпорядкування публіки *Артисту*, його впливу-дії. В даному випадку має бути *fides ex auditu* (*віра на слух*).

Завдання виконавця полягає не тільки у тому щоб розкрити глибинний сенс музики у тій чи іншій герменевтичній (концертно-сценічній) ситуації, а розширити його, не тільки у відтворенні авторського тексту (хоча і це теж завдання!), але в його *перетворенні*, перетворенні на *подію*, синхронізовану з часом!

Мій власний виконавсько-музикознавчий досвід успішного інтерпретування нової і сучасної музики (велика кількість світових прем'єр) доводить, що для того, щоб щось зрозуміти, його необхідно *пояснити*, і навпаки. Щоб інтерпретувати, потрібно *зрозуміти*, а для того, щоб зрозуміти, потрібно *інтерпретувати*, не забуваючи при цьому, що є різниця «між здібністю осягнути щось і <...> назвати, наділяючи деяким смислом» [9, с. 42]

Повертаючись до висловлювання Г. Нейгауза з приводу гри Ф. Шопена, точніше стильності виконання його музики, слід нагадати, що найважливішими імперативами для виконавця, що грає «чужі» тексти, є *стиль* і *жанр* того чи іншого музичного твору, точне дотримання звуковисотності тематичного матеріалу, про що у тому числі й завдяки музикознавству та когнітивистиці має бути проінформований музикант-артист.

Перед музикознавцем-аналітиком, який володіє законами «жанру» дослідження у здійсненні музикознавчої інтерпретації, стоїть дещо інше завдання, а саме – гра-інтерпретування на музичному інструменті, концертна діяльність.

Якщо, посилаючись на теорію В. Холопової, ми дійсно прагнемо в дослідженнях перебувати в перспективному руслі психологізації сучасного музикознавства на протигагу традиційним, іноді стереотипним семіографічним текстологічним підходам, необхідно аналізувати не ноти, але виконання-*інтерпретації* цих нот (в тому числі і, перш за все, – власні), слухати музику в концертних залах, сприймаючи «живий» оновлений артистичний музичний *зміст*, «живу» артистичну музичну *форму*, артистичні виконавські *стилі*.

Продовжуючи аналітичний шлях так би мовити «від тексту», неможливо не згадати про музикознавчі «знахідки»: «розімкнена»⁴ якість «живого» тексту, «відкритий твір». Так музикознавець Т. Сиднева, говорячи про деконструкцію,

⁴ Заради справедливості треба зазначити, що першим про «відкритість тексту» заговорив видатний філософ-семіотик У. Еко.

наполягає на «безперервності та нерегламентованості процесу “розмикання” структури тексту твору, включеного до “безмежного тексту світу”» [8, с. 42].

Такі музикознавчі відкриття є одними із знакових перетинів музикознавчої думки і виконавської практики. Що це може означати для виконавця? Чим може бути корисна «відкритість», «розімкненість» тексту для виконавців академічної традиції, які вона дає можливості, права і водночас висуває обов'язки?

Наприклад, *алеаторика* як композиційно-виконавський засіб у новій музиці на думку Ю. Кона, робить властиву музиці багатозначність майже безмежною. Тобто завдяки такій семіотичній установці виконавець, імпровізуючи для «адресата», надихаючись його емоційним сприйняттям, створює кожний раз оновлений текст, а разом з тим і безмежну, неосяжну множинність його смислових означень⁵.

Достатньо широкі можливості текстової відкритості музичних творів надає музика доби бароко у сфері так званого історично інформованого виконавства. Варіативно-імпровізаційні можливості реалізуються виконавцем у мелізматичі, авторських каденціях, фактурі, ін.⁶

Звісно, поруч із проблемою виконавсько-музикознавчої інтерпретації стоїть проблема сучасної художньої свідомості, творчої екзистенції. Якщо виконавець перебуває на вищих рівнях свого нейро-лінгвістичного само-програмування, тобто «Я» – це Людина, що належить Світу, Космосу, то для гри-інтерпретації, наприклад, старовинної музики, важливим є усвідомлення того, що у сучасного артиста інше ніж 200, 300, 400 років тому космологічне розуміння, усвідомлення устрою світу.

Тому навіть в історично інформованому виконавстві інтерпретація не може бути «музейною», а навпаки, – екзистенційальною. Екзистувати означає не просто помислити, що ти музикант-виконавець, але пристрасно переживати, *діючи* як артист на сцені, тобто здійснювати акт творчості безпосередньо! А як відомо, творча «свідомість сама себе породжує не інакше як в акті» [6, с. 302].

⁵ Як приклад, твір К. Цепколенко “**Fa from the crowd...**», написаний спеціально для автора статті, світова прем'єра якого відбулася у 1994 році.

⁶ Як приклад власного артистичного досвіду, інтерпретації сонат А. Вівальді у виконанні дуету «Каданс» (концертний проєкт «Музика Світу», 2021 р.).

Гра на музичному інструменті — це актуалізація духовного життя в музичній інтонації, яка за Б. Яворським і є «проявом життя в звуці». Це й є *життєтворчість*. Прикладом художньої екзистенційної авторсько-виконавської інтерпретації може слугувати твір «Вітоша» для баяна і камерного оркестру автора статті⁷.

Відомий факт: для того, щоб бігати, потрібно бігати, для того щоб долати гірські висоти, треба йти в гори, для того, щоб з'явилася музика, потрібно її складати, а для того щоб вона прозвучала, хтось має її виконати.

Напевно, абсурдною буде сама постановка питання: «Що краще буде для спроби створення і розуміння сенсу епічного музичного твору (*символізм* вершинності якостей болгарської нації (волелюбність, єдність, нескореність, величність): картинка гори Вітоши в інтернеті або особисте сходження автора на висоту 2290 метрів над рівнем моря і спуск по мокрих скелястих уступах з водоспадами?» (знов-таки питання «присутності»).

До речі, щодо символізму. Музиканти-виконавці академічної традиції, виявляючи бажання зіграти той чи інший музичний твір, починають творчий процес із пошуку нот, тобто звертають свої погляди до музичних текстів, які за своєю суттю є письмовою фіксацією якогось «рухливого інваріанту» (за В. Москаленко), проміжної версії у знаках-символах музичної мови.

Мова — рівень констатації, виконавське мовлення — рівень здійснення, *семантизації*. Гра-говоріння, висловлювання метафоричної музичної думки, «розфарбованої» почуттям та естетичними емоціями, створення «музичного повідомлення»⁸ з розширеним змістом призводить до *multiplex intellectus* (багатозначного розуміння) глядачем-слухачем.

У грі музиканта *символізм* проявляється лише на рівні мови, яка, говорячи словами П. Рікера «"вибухає", прямуєчи назустріч іншому ніж він є сам; <...> цей вибух є говоріння» [6, с. 120], — *говоріння* на музичному інструменті.

⁷ Світова прем'єра твору відбулася 23 жовтня 2021 року у Великому залі Одеської обласної філармонії на гала концерті «Творчий бенедіс Івана Єргієва за участю камерного оркестру філармонії (диригент засл. артист України І. Шаврук).

⁸ Термін Є. Єргієвої.

Символізм у грі музиканта розкриває свою потенційну багатозначність у бутті музики через особистісну риторику артиста. Для виконавця, який претендує на звання «музиканта-митця», важливо розуміти, що ноти, які мають свої значення, можна і потрібно означувати в процесі гри (співу), тобто створювати власний *оновлений* усний текст виконавського музичного твору від імені «Я».

Як зауважує О. Самойленко, «постійна *відновлюваність* <...>, якій немає межі, здатна створювати ефект Вічності» [7, с. 222].

Сучасна культурно-мистецька парадигма, де артист-інтерпретатор займає провідне місце, мотивує виконавця говорити про вічне музикою класиків власним «голосом».

Висновки. Підсумовуючи аналітичне есе, зазначу, що виконуючи високу місію служіння, теоретичне музикознавство та, власне, виконавство повинні зробити кроки назустріч один одному, прагнути до системного діалогу, і, в кінцевому підсумку, злитися у діалектичній єдності як перманентному творчому процесі, який ніколи не переривається.

У цьому сенсі цікавим виявляється феномен *виконавсько-музикознавчої* (художньо-екзистенційної) інтерпретації, де виконавська та музикознавча інтерпретації опиняються у безпосередній близькості, потребують одна одну і природно не існують одна без одної і працюють на «прирощування смислового змісту» [там само].

Тому логічним є наступне визначення: виконавсько-музикознавча (художньо-екзистенційна) інтерпретація – це синергійне творчо-інтелектуальне інтонаційно-вербальне когнітивне переосмислення-інтонування музичного твору з метою створення глибинно оновленого духовного музичного артефакту.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Житомирский Д. В. Генрих Нейгауз. В кн. Д. Житомирский. Избранные статьи. М. : Советский композитор, 1981. 391 с.
2. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособ. К., 2012. 272 с.
3. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). К. : Гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
4. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям ; [сост. Я. Мильштейн]. М. : Советский композитор, 1983. 526 с.

5. Николаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.

6. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. [Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И.С. Вдовиной]. Москва: Академический проект (Философские технологии), 2008. 695 с.

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

8. Сиднева Т. Б. Художественная практика и теоретическая рефлексия музыкального постмодернизма: игра с рубежами и пределами // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород : НГК (академия) им. М.И. Глинки, 2013. № 4(30). С. 40–45.

9. Эко У. Сотвори себе врага. И другие тексты по случаю; пер. с ит. Я. Арьковой, М. Визеля, Е. Степанцовой. Москва : Издательство АСТ: CORPUS, 2014. 352 с.

REFERENCES

1. Zhytomyrsky, D. V. (1981) Heinrich Neuhaus. In the b. D. Zhytomyrsky. Selected articles. Moscow: Soviet composer [in Russian].

2. Moskalenko, V. G. (2012). Lectures on musical interpretation: st. g. K. [in Ukrainian].

3. Moskalenko, V. G. (1994). The creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis). K. : St. conservatory named after P. I. Chaikovsky [in Ukrainian].

4. Neuhaus, H. G. (1983). Reflections, memoirs, diaries, selected articles, letters to parents ; [comp. Ya. Milshtein]. M.: Soviet composer [in Russian].

5. Nikolayevska, Yu. V. (2020). Homo interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries: monograph. KhNUM named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].

6. Ricoeur, P. (2008). The conflict of interpretations. Essays in Hermeneutics. (I. S. Vdovina, Trans., introd. and com.). Moscow: Akademicheskii Proekt [in Russian],

7. Samoilenko, O. I. Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Publishing house Gelvetika [in Ukrainian].

8. Sidneva, T. B. (2013). Artistic practice and theoretical reflection of musical postmodernism: playing with borders and limits // Actual problems of higher musical education. NGK (academy) named after M. I. Glinka, No. 4 (30) [in Russian].

9. Eco, U. (2014). Inventing The Enemy. And other texts on occasion (Ya. Arkova, M. Vizel, E. Stepansova, Trans). Moscow: ACT : CORPUS [in Russian].

УДК 781.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-9>**Євген Вікторович Єременко**

ORCID: 0000-0002-0399-769X

аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
schopin@ukr.net

МУЗИЧНО-СЕМАНТИЧНІ ЗВ'ЯЗКИ МІЖ ПОНЯТТЯМИ «НОВА ПРОСТОТА» ТА «ВИНАХІД ТРАДИЦІЙ» В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Мета роботи – виявити музично-семантичні зв'язки між поняттями «нова простота» та «винахід традиції» в творчості українських композиторів ХХІ століття на прикладі окремих творів Вікторії Польової та Максима Шалигіна. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний та компаративний методи, ґрунтується на поєднанні засад культурологічного, семантичного та музикознавчого аналізу, які дають змогу більш глибоко розглянути новітні стратегії в українській музичній творчості. **Наукова новизна** – на матеріалі окремих творів Вікторії Польової та Максима Шалигіна виявлено музично-семантичні зв'язки між поняттями «нова простота» та «винахід традиції» у контексті новітніх стратегій музичного метамодерну.

Висновки. Проаналізовано феномен «нової простоти» як «винаходу традиції» у музичному метамодерні. На матеріалі обраних творів Вікторії Польової та Максима Шалигіна з'ясовано, що композитори належать до нової генерації митців як «планетарних особистостей» (за О. Самойленко). Підкреслено, що в творах В. Польової створюється нова метамодерна чуттєвість сучасності, авторка використовує запозичення музичних мовних прийомів минулого, використання їх кодів у сучасному музичному дискурсі. На матеріалі «Симурґ»-квінтену виявлено важливі риси творчості композиторки: медитативність, споглядальність, позаконфліктність, поліфонічність (або діалог) різних інтонаційних потоків, нове відчуття часу, подорожування у трансцендентний світ, спрямованість до діалогу розрахованого на більш глобальне розуміння, метамодерна ностальгія. «Vichra. Lacrimosa» для соло скрипки та оркестру (2022) – новий етап в творчості В. Польової. Композиторка звертається до над-персональної образно-смісловій сфери, пов'язаної з глобальними екзистенційними та онтологічними питаннями. Проведено паралелі з циклом М. Шалигіна «Lacrimosa or

13 Magic Songs» (2017), з'ясовано, що ці творчі доробки несуть різний духовний, екзистенційний досвід. Визначено новаторський підхід композиторів до жанру *Lacrimosa*, де скрипка замінює людський голос – як молитва, пташиний спів, у М. Шалигіна як зісне виття, у В. Польової – перехід у інобуття.

Ключові слова: нова простота, винахід традиції, музичний мета-модерн, «Симурґ»-квінтет, «*Bucha. Lacrimosa*», «*Lacrimosa or 13 Magic Songs*».

Yeremenko Evgen Viktorovych, Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Music Performance of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Musical and semantic connections between concepts “new simplicity” and “invention of tradition” in the creative work of Ukrainian composers at the beginning of the XXI century

The aim of the work is to reveal the musical and semantic connections between the concepts of “new simplicity” and “invention of tradition” in the creative works of Ukrainian composers of the XXI century, using the example of individual compositions of Victoria Poleva and Maxim Shalygin. **The research methodology** is based on system-analytical and comparative methods, based on a combination of the principles of cultural, semantic and musicological analysis, which make it possible to take a deeper look at the latest strategies in Ukrainian musical creative work. **Scientific novelty** – based on the material of individual compositions of Victoria Poleva and Maxim Shalygin, musical and semantic connections between the concepts of “new simplicity” and “invention of tradition” in the context of the latest strategies of musical metamodern are revealed.

Conclusions. The phenomenon of “new simplicity” as an “invention of tradition” in musical metamodern is analyzed. Based on the selected compositions of Victoria Poleva and Maxim Shalygin, it was found that the composers belong to the new generation of artists as “planetary personalities” (according to O. Samoilenko). It is emphasized that in the compositions of V. Poleva a new metamodern sensibility of the present is created, the author uses the borrowing of musical language techniques of the past, the use of their codes in modern musical discourse. Based on the material of the “Simurgh”-quintet important features of the composer’s creative work were revealed: meditateness, contemplativeness, non-conflictualism, polyphonicity (or dialogue) of various intonation streams, a new sense of time, traveling to a transcendent world, a focus on dialogue designed for a more global understanding, metamodern nostalgia. “*Bucha. Lacrimosa*” for solo violin and orchestra (2022) is a new stage in V. Poleva’s creative work. The composer turns to the super-personal figurative and semantic sphere related to global existential and ontological questions. Parallels were drawn with M. Shalygin’s cycle “*Lacrimosa or 13 Magic Songs*” (2017), it was found that these creative works carry different spiritual and existential experiences. The innovative approach of the composers to the genre of *Lacrimosa*, where the violin replaces the human

voice – as a prayer, birdsong, as an angry howl in M. Shalygin, as a transition to another existence in V. Poleva, is determined.

Key words: *new simplicity, invention of tradition, musical metamodern, “Simurgh”-quintet, “Buchla. Lacrimosa”, “Lacrimosa or 13 Magic Songs”.*

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що у композиторських практиках кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть все більше використовується «винахід традиції», що у свою чергу, формує нову музичну мову, нові форми, композиторські техніки. Однією з таких винайдених традицій є «нова простота», що, з одного боку, є поверненням митців до мелодії, тональності, простоти викладення музичного матеріалу, а з іншого – проявом новітніх композиторських пошуків на новому етапі розвитку культури, якому сучасні науковці дали назву метамодернізм. Не зважаючи на те, що термін «нова простота» існує в музичній культурі ще з 70-х років ХХ століття, розгорнутих досліджень в цій галузі існує не так багато. Найбільш повним та ґрунтовним є новітнє монографічне дослідження О. Овсяннікової-Трель [6]. Концепція метамодернізму як нового етапу розвитку культури була запропонована нещодавно у 2010 році Робіном ван ден Аккером та Тімотеусом Вермюленом [14], так само як і концепція «винаходу традиції» наприкінці 1980-х років британським вченим Еріком Хобсбаумом [14]. Отже вивчення та виявлення музично-семантичних зв'язків між цими поняттями у музичній культурі метамодерну є актуальними задля розуміння процесів, що відбуваються у сучасній композиторській творчості.

Мета роботи полягає у виявленні музично-семантичних зв'язків між поняттями «нова простота» та «винахід традиції» в творчості українських композиторів ХХІ століття на матеріалі обраних творів Вікторії Польової та Максима Шалигіна.

Наукова новизна даної статті зумовлюється тим, що вперше феномен «нової простоти» розглянуто як «винахід традиції» у метамодерних композиторських пошуках.

Виклад основного матеріалу. Притримуючись концепції визначення нового етапу сучасної культури як «метамодернізм», що стверджує «нову універсальність», необхідно відзначити, що майже всі композитори ХХІ століття є «планетарними особистостями» (за О. Самойленко), які у своїй творчості використовують весь архів людських знань, весь планетарний досвід, що свідчить про появу нового універсального стилю в музиці.

Тобто, сучасна композиторська (і не тільки) творчість характеризується не лише своїми інноваціями та/або розривом з минулим, а й відкриттям нових форм художньої комунікації та естетичного досвіду, що розвиваються, спираючись на генетичну культурну пам'ять всього людства (за К. Юнгом). Особливо загостреною така пам'ять стає у певні кризові моменти життя людини, що викликають почуття глибокої причетності до культурної символіки всього людства. Можна сказати, що певним чином відбуваються мандри у нашій несвідомості – «вишукуються» навіть досить старі, вже забуті смисли, що витягуються на поверхню свідомості. І тут вже не має значення до якої культури, епохи та нації вони належали, оскільки вони стають надбанням усього людства.

В цьому контексті висловлювався й видатний композитор Л. Беріо, котрий зазначав: «Зараз композитор має можливість здійснити мрію – відшукати глибинний зв'язок між усіма музичними експериментами. Візьмемо, до прикладу, великих лінгвістів останнього десятиліття: нині ми вражені тим, що вони знайшли щось універсальне в різних людських мовах і виявили за поверхнею слів синтетичні граматичні засоби, спільні для всіх мов. Мені хотілося б вірити, що і між усіма музичними мовами можна знайти настільки ж глибокі зв'язки» [2, с. 123]. Тобто, йдеться про певні універсальні надцінності, мовою яких ми розмовляємо навіть у повсякденні, не усвідомлюючи, що вживаємо їх несвідомо, і у нас з'являється можливість проникнення до ціннісно-сислового арсеналу, архіву знань усього людства, що формують сьогодні абсолютно нове мислення митців, композиторів тощо. У цьому контексті необхідно відзначити, що композиторська мова не має кордонів з самого початку свого існування. Звісно, довгий час існували (і ще існують) певні обмеження у сприйнятті тієї чи іншої композиторської мови, пов'язані з просторово-часовою або етно-національною специфікою. Але ж – це вже не про сьогодні! Сучасні універсальні феномени неможливо розглядати поза глобалізаційними процесами, головною ознакою яких є «рух універсалізму», «з'явилася навіть метафілософія універсалізму» [3, с. 49].

У контексті вищезазначеного можна навести велику кількість прикладів сучасної української композиторської творчості доби метамодернізму, як композиторів, котрі живуть в Україні, так і за її кордонами. Серед найбільш всесвітньо

відомих композиторів, перш за все, необхідно назвати Г. Гаврилець, В. Сильвестрова, Є. Станковича та більш молоді композиторські генерації – У. Бекірова, В. Вишинського, А. Корсун, В. Польову, В. Рунчака, М. Шалигіна тощо. Звісно, різність поколінь накладає печатку на саму композиторську творчість. Якщо говорити про творчість вже давно визнаних світових метрів, котрих довгий час не визнавали у своїй рідній країні (майже до 90-х років минулого століття), і що, можливо, підштовхнуло декого до еміграції, то їх композиторська мова, стилістика завжди перетинали умовні та не умовні кордони, які були створені між українською та світовою культурами. Що стосується більш молоді генерації, то їх повністю можна віднести до «планетарних особистостей» XXI століття, які стверджують своєю творчістю «нову універсальність» метамодернізму. Як пише Е. Хобсбаум (E. Hobsbawm): «Вже сьогодні ясно, що глобалізація не знищує локальні, національні та інші культури, а поєднується з ними у різних несподіваних комбінаціях» [10, с. 45]. Відзначимо, що творчість всіх названих митців – це діалог з різними часами; діалог кількох реальностей між світами різних культур і традицій, їх поєднання, вихід у трансцендентний світ інобуття.

В чому ж особливість нової доби метамодернізму, які її основні характеристики та напрямки розвитку? Термін «метамодернізм» був введений у науковий обіг голландським філософом Робіном ван ден Аккером (Robin van den Akker) та норвезьким теоретиком медіа Тімотеусом Вермюленом (Timotheus Vermeulen) у 2010 році в есе «Notes on Metamodernism». Можна сказати, що декларуючи нові стратегії у культурі, автори есе проголошують так звані «винахід традиції» (за Е. Хобсбаум)¹. У винаході нового поняття автори

¹ У 1983 році у Кембриджі вийшла антологія «The Invention of Tradition» під редакцією Eric Hobsbawm та Terence Ranger, у котрій увага приділяється трансформаціям у розумінні традиції, які відбуваються наприкінці ХХ століття. Автори відзначають, що традиції, які з'являються або претендують на те, щоб заявляти про себе як старі, досить часто мають недавнє походження, нещодавно винайдені. Як пише Е. Хобсбаум: «The term 'invented tradition' is used in a broad, but not imprecise sense. It includes both 'traditions' actually invented, constructed and formally instituted and those emerging in a less easily traceable manner within a brief and dateable period- a matter of a few years perhaps- and establishing themselves with great rapidity» [Eric Hobsbawm & Terence Ranger, 1983, p. 1].

звертаються до Greek-English Lexicon, автори використовують префікс «мета» у сенсі «with», «between», and «beyond». Вони наголошують – метамодернізм повинен бути розташований «епістемологічно з / with / (пост) модернізмом, онтологічно між / between/ (пост) модернізмом та історично поза / beyond / (пост) модернізмом» [14, с. 2] та прагнуть повернути домінуючу чутливість Романтизму у сучасну естетику.

Отже, так чи інакше, в авторів есе відбуваються екзистенційний діалог з минулим, де Akker та Vermeulen шукають в романтичних інтенціях нову чуттєвість сучасності та створюють нову тенденцію у мистецтві – «Metamodern neoromanticism». Як зазначають автори: «Метамодерний неоромантизм не повинен розумітись просто як привласнення; його слід інтерпретувати як ре-сигніфат “звичайного зі значущим, звичайного із таємницею, знайомого з привабливістю незнайомого, а кінцевого з подобою нескінченного”. Справді, це слід трактувати як Novalis, як відкриття нових земель на місці старих» [14, с. 12]. Ідея ре-сигніфікації є на нашу думку абсолютно ідеальною для розуміння сучасної композиторської творчості, оскільки певні знаки можуть означати в їх творчості одне й теж саме, але при цьому мати різний смисловий зміст.

Безумовно, протягом ХХ століття відбувалися неодноразові спроби відновити романтичні традиції з префіксом «нео», так само, як і звернення до традицій бароко і класицизму. Але у ХХІ столітті всі ці явища відчуються зовсім інакше, мають «присмак» префіксу «мета». Як пишуть Akker та Vermeulen, «метамодернізм призвів мистецтво у своєму самовираженні до трьох проблем: навмисного перебування поза часом, навмисного перебування поза місцем і претензія на те, що ця бажана атемпоральність та переміщення насправді можливі, навіть якщо вони не існують» [14, с. 12]. Тобто, виникає «ковзання» музичних смислів по поверхні художніх реальностей (О. Самойленко), певне пограниччя, смисловий «being out». Такий контекст «being out» створює в сучасній академічній музиці ситуацію, коли метамодерністична різноманітність художньо-естетичних концепцій реалізується в «індивідуальних проектах» (за Ю. Холоповим) «нового романтизму», «нового сентименталізму», «нової меланхолії», «нової простоти», «нової сакральності», що є новими не за своїми назвами, а їх семантичним прочитанням. Йдеться про

композиторські пошуки зі звуком, часом, формами, наповнення їх новими смислами, «розпакову» вже закладених у світобудові смислів, як переосмислення того, що вже було кимось зрозуміле (за В. Налімовим), що, у свою чергу, надає можливість знайти «нову універсальність». Саме останнє композиторка та музикознавця Н. Хрушова [11] пов'язує з явищем музичного метамодерну, який спрямований на знаходження нової універсальності у всьому, що може виконувати універсальні функції. Мова йде навіть про виникнення «всеосяжного універсального стилю» (за В. Сильвестровим), розширення уявлення про феномен стилю як такого.

Більшість назв новітніх «індивідуальних проєктів» введено у мистецький та науковий обіг зі словом «нова/е/ий». Але, наприклад, поняття «нова простота» згадується значно раніше, ще у 1930-ті роки С. Прокоф'євим. Ось що пише композитор: «Музика стає простіше. Я помічаю, що нова простота характеризує не тільки мій власний стиль, але і властива творінням інших композиторів ... Це, безумовно, реакція на крайні прояви модернізму. Я еволюціую у бік простоти форми, до менш складного контрапункту та більшої мелодійності стилю; все це я називаю “новою простою»» [7, с. 247]. Прокоф'єв залишається в межах академічної музичної традиції, але для нього нова простота означає лише спрощення власної музичної мови. Тобто, складається дивна ситуація: коли відбувається іменування нових версій «старих» традицій, то фактично йдеться про «винахід традиції». Але у самому іменуванні Прокоф'євим власного стилю як «нової простоти» слово «нова» набуває особливого значення – «наступника», «спадкоємця» того, що зникло (або майже зникло). У цьому контексті буде доречним вислів В. Anderson: «“Нове” і “старе” вирівнюються діахронічно, і перше, як видається, завжди викликає неоднозначне благословення від мертвих» [13, с. 187]

У контексті смислових пошуків музичного метамодерну проакцентуємо увагу на «винаході традиції» Е. Hobsbawm, та наведемо його цитату: «Однак, оскільки існує таке посилення на історичне минуле, особливість “винайдених” традицій полягає в тому, що спадкоємність з ним є фіктивною. Коротше кажучи, вони є відповідями на нові ситуації, які приймають форму. Посилання на старі ситуації, або які встановлюють своє власне минуле шляхом квазі-обов'язкового повторення.

Саме контраст між постійними змінами та інноваціями сучасного світу та спробою структурувати принаймні деякі частини суспільного життя в ньому як незмінні та інваріантні, робить «винахід традиції» таким цікавим для істориків останніх двох століть» [15, с. 2]. Безперечно, будь-які традиції передбачають безперервність, тяглість. Але ХХ – початок ХХІ сторіччя стверджують про інше виникнення та існування традиції, а тому й інакше ставлення до неї. Починаючи з Нового часу модерну, у культурний простір все більше і більше вводиться нових понять, котрі поступово стають новими традиціями. Тобто, відбувається винахід традиції як такої, що набуває особливого розмаху в наш час.

У контексті вище зазначеного звернемо увагу на феномен «нової простоти» як «винаходу традиції» у музиці та складової культури метамодернізму. Саму назву «neue Einfachheit» було введено у широкий музикознавчий науковий обіг німецьким композитором Арібертом Райманом ще у 1970-ті роки. Мова йшла про назву цілого напрямку в музиці і це була не просто музична, а ментальна революція у творчості композиторів. Напрямок «нової простоти» поєднував як композиторів-мінімалістів, так і композиторів-неоромантиків. На сьогодні основними характеристиками «нової простоти» є камерність, ясність та простота фактури, консонансність, повернення тональності та мелодії, відхід від технікоцентризму, запозичення музичних мовних прийомів минулого, використання їх кодів у сучасному музичному дискурсі. У композиторській творчості це певні екзистенційні подорожі до вивчення глибини власної свідомості.

Серед українських композиторів, які працюють у контексті стилістичних ознак «нової простоти», найбільш вирізняється Вікторія Польова. Звернемося до її творчості та розглянемо два твори.

Твір Вікторії Польової «Симург»-квінтет для двох скрипок, альту, віолончелі та фортепіано (перша редакція – 2000 р., нова редакція – 2021 р.). Простота цієї музики є на перший погляд оманливою. Це складна простота системно та логічно побудованої музичної тканини, оскільки за простими співзвуччями, накладанням гармоній одна на одну є щось інше, що можна назвати «четвертим виміром» (за О. Івашкіним) та є завжди трансцендентним, метафізичним. Це «оголена» простота та природність вираження, до якої завжди намагались

та намагаються дотягнутися композитори багатьох поколінь, стараючись безпосередньо впливати на слухачів поза складними технічними прийомами. І хоча Вікторія Польова неоднозначно відноситься до трактування своєї творчості з позицій будь-яких назв, все ж таки скажемо, що за своїм змістом «Симург»-квінтет – це сакральний мінімалізм з подорожуванням у трансцендентний світ, спрямованістю до діалогу розрахованого на більш глобальне розуміння.

Відомо, що процес кристалізації творчих задумів композиторів часто супроводжується жанром авторського висловлювання у бесідах та інтерв'ю, яке, за влучним зауваженням О. Овсяннікової-Трель, є місцем основного розгортання «композиторських рефлексій щодо ідейно-філософських, художньо-естетичних та мовно-стилістичних особливостей «нової простоти» [6, с. 104]. Композиторка Вікторія Польова є прикладом саме такого типу митців нарівні з В. Сильвестровим, М. Шалигіним та ін. Її музична творчість формується не лише у знаковій площині нот, а й у полі вербального дискурсу. Майже всі твори композиторки мають вербальні пояснення щодо змісту та розкриття образів, де слова авторки є справжнім цінним джерелом для музикознавців, виконавців, слухачів та критиків. В. Польова стверджує: «Твір іноді можна пояснити. Але це не передує музиці. Словесно прокоментувати опус – особлива фаза творчої роботи. Я розпізнаю свою музику, витлумачую її, коли вона вже створена» [4, с. 461]. Не виключенням став і твір «Симург»-квінтет.

Напередодні початку воєнних дій росії проти України 18 січня 2022 року у Національній Філармонії України відбулося виконання нової редакції «Симург»-квінтету. На той час ще ніхто не мав і гадки, що цей твір стане символічним у повному сенсі цього слова, бо є уособленням переходу, малих та великих смертей, спостереженням за воскресінням України як птаха Симург. У своєму інтерв'ю композиторка розповіла, що Симург – казковий король усіх птахів, міфологічна істота з іранської міфології. У першій редакції для авторки було дуже важливо задіяти в «Семург»-квінтеті давньоперський текст про мандри пера птаха, що метафорично символізується у широкому сенсі з часом. Плин часу окреслено рухом пера, яке весь час знаходиться у повітрі та усіяло летить: мерехтить, парить, падає, знову піднімається до гори, спалихає. Композиторка відверто каже, що ідея принципів перетворення часу,

його різного протікання, тобто часових параметрів музичного висловлювання – з творчості В. Сильвестрова.

У другій редакції Симург стає символом шляху, внутрішніх подорожей та, як каже В. Польова, – «це про алхімічну конверсію, перетворення матерії». Композиторка обрала метафору Симурга як метафору пошуку філософського каменя, де всі стадії шляху цієї істоти – робота над власною особистістю. «З одного боку, це музична матерія, з іншого – духовна тканина живої істоти. А отже, Симург – символ звільнення від матеріального. Це – особиста історія» [1].

Серед індивідуальних особливостей музичної мови цього твору необхідно виділити медитативність, споглядальність, неконфліктність – конфліктна драматургія замінюється монодраматургією (за В. Бобровським) -, навіть, ефірність, поліфонічність (або діалог) різних інтонаційних потоків, «безпристрасність» (В. Польова). За своєю структурою твір написаний вільно. Розпочинається музика з мерехтливих, легких як дзвіночки, звуків фортепіано до якого додаються на *ppp* струнні – вся музична тканина композиції говорить про безтілесність, прозорість тремтливому повітря, що створюється чергуванням подовжених звуків струнних, репетитивністю та тремоло у фортепіано. Але з часом ми чуємо декілька звукових спалахів, які підводять нас до кульмінації наприкінці твору. Вражає поліфонічне накладання двох часових просторів в умовній коді: звучання струнних інструментів нагадують молитовний церковний хорал, на фоні якого у партії фортепіано зображується (майже на зоровому рівні) нервово-емоційне, тремтливе, неритмічно пульсуюче биття серця та крик Симурга, відбувається його смерть і згодом воскресіння, так само як і птаха Фенікс, котрий кожного разу відроджується після того, як згорає. За авторським задумом всі стадії шляху Симурга – *nigredo*, *albedo*, *rubedo* – говорять про зміни, причому трагічні. Всі три стадії – метафоричний символізм, що повністю відповідає концепції композиторки щодо творчого процесу, який є подібним до шляху Симурга або Фенікса. Своєї черги, назви всіх стадій шляху Симурга відповідають трьом стадіям винаходу філософського каменя та відповідних до них кольорів: *nigredo* – *розпад (чорний колір)*, *albedo* – *відродження (білий колір)*, *rubedo* – *остаточна досконалість (червоний колір)*. Але ж у сприйнятті цієї музики немає нічого трагічного, адже вона, незважаючи на мінорне звучання,

є надзвичайно світлою, такою що надає надію. *Відзначимо, що в цій музиці є навіть метамодерна ностальгія*, «нова меланхолія», яку К. Юханнісон називає «білою меланхолією» [12], станом душі з відтінком солодкості.

Зовсім інший зміст твору В. Польової, до якого ми звертаємося, написаний під час воєнних дій в Україні – це «Bucha. Lacrimosa» для соло скрипки та оркестру, про душі замучених українців, котрі возносяться на Небеса. Це екзистенційна битва добра та зла у найвищому прояві, присвята мужності України. Твір написаний композиторкою під враженням побачених на фотографіях звірств, зчинених у Бучі. В інтерв'ю В. Польова розповіла: «Тоді я майже згоріла од відчаю, від неможливості жити далі. Це – споглядання того, як душі закатованих, згвалтованих, розстріляних українців підіймаються до неба, як струмки. Це – свідоцтво втрати раю людяності. Це назавжди залишиться страшною раною. І цей твір – єдина можливість вижити для мене. Попіл Бучі стукає у моє серце» [5]. Отже, «Bucha. Lacrimosa» – надзвичайно екзистенційно-онтологічний твір, що оголює болючі для всього людства питання життя та смерті, людського існування, миру та війни. Твір був закінчений у дуже стислі строки і 8 липня 2022 року Вікторія Польова написала на своїй сторінці у Facebook: «“Bucha. Lacrimosa”». Споглядання війни і її діянь. Не тільки, не тільки. Ще й щастя від того, що життя квітне, буяє попри все. І війна згине. І навіки згинуть ті, хто її розв'язав».

Світова прем'єра «Bucha. Lacrimosa» відбулася 29 серпня 2022 року у Бонні (Німеччина) під час Бетховенського Фестивалю. Першими виконавцями став Молодіжний симфонічний оркестр України під орудою відомої диригентки Оксани Лінів, а соло скрипки зіграв талановитий український виконавець Андрій Мурза.

Відзначимо, що музика цього твору кардинально відрізняється від більшості всієї творчості Вікторії Польової. Структуру твору можна умовно визначити як тричастинну. Дві крайні частини написані для струнного складу оркестру, дерев'яних духових та соло скрипки – у першій частині це наратив мирного людського життя і у той же час його зламу, у останній – трагічно-просвітлений нарис переходу у потойбічний світ буття. Можна навіть «побачити» як відлітають чисті янгольські душі діточок, жінок та чоловіків закатованих або просто холоднокрівно вбитих російськими окупантами.

Незвичним для стилю композиторки стало введення у середню частину дуже міцної групи мідних духових інструментів, що стають уособленням смерті, світового зла, пекельної воєнної машини вбивств. Центральна частина твору відокремлена від останньої частини шляхом різкого переривання музичного звучання в групі мідних духових, ударних інструментів, а також фортепіано, що імітує набатний дзвон-заклик із змінною динамічного діапазону з *ff* на *ppp* струнної та дерев'яної духової груп оркестру. Перехід у музиці від наративів жаху війни через смерть (центральна частина) до воскресіння (остання частина) представлено композиторкою за рахунок багатократного повторювання звучання мелодії у соло скрипки, яка відтворює ту ж саму тему, що і в експозиції.

Але ж, екзистенційні категорії жаху, болю, смерті перетворюються дивовижним чином на просвітлення та ствердження життя, що зовсім не суперечить другій частині у назві твору – *Lacrimosa*, оскільки відомо, що «*Lacrimosa*» є не лише частиною «*Dies Irae*» католицької меси, її висхідною секвенцією, а й останньою молитвою людини перед Страшним Судом. «*Lacrimosa dies illa*» – «сповнений сліз той день» – строфа про судний день. І кожна людина перед Страшним Судом відчуває різні почуття: страх, радість, каяття, очікування благодаті тощо.

Той страшний екзистенційний досвід, котрий отримала композиторка Вікторія Польова разом зі всім світом, повинен був виплеснутися у творчість саме у такій жанровій формі як *Lacrimosa*! Отже, екзистенційна проблематика людського буття, життя та смерті, любові та турботи, коли людина у теперішньому часі «тут-і-тепер» постає перед обличчям буття і вічності – все це стає вузловою темою твору композиторки. Як справедливо зазначає сучасний український музикознавець І. Савчук, «інтенція творчої особистості стає тим духовним індикатором, який уможливорює екзистенційні прориви свідомості крізь призму творчого доробку» [8, с. 17].

Необхідно відзначити, що в сучасній українській композиторській практиці це вже другий випадок, коли скрипка замінює людський голос у жанровій формі *Lacrimosa*. Ще у 2017 році композитор Максим Шалигін написав цикл «*Lacrimosa or 13 Magic Songs*» («*Lacrimosa* або 13 магічних пісень») для семи скрипок. Це був перший суто інструментальний погляд на цей жанр. Цікавим фактом є і те, що

влітку 2022 року у швейцарському місті Санкт-Галлен цей цикл був виконаний найкращими скрипалями Києва і відкрив зовсім нові грані твору у контексті російської війни проти України. Відмітимо спільне і найбільш суттєве у двох «Lacrimosa»'х В. Польової та М. Шалигіна: скрипки замішують людські голоси, в обох випадках звучатимуть або як молитовний, або як пташиний спів, у М. Шалигіна ще й як злісне виття, а у В. Польової як «дзвінка тиша» — перехід у інобуття. «Дзвінка» тиша є певним музичним оксюмороном, який рідко кому з композиторів вдається створити засобами звуку. Але ж, не зважаючи на майже однаковість назв творів В. Польової та М. Шалигіна, необхідно визнати, що ці творчі доробки несуть абсолютно різний духовний, екзистенційний досвід, що у зворотній проекції говорить про зміни власної екзистенційної якості композиторів після того, як твори були написані.

Висновки. Починаючи з останньої третини ХХ століття, коли у гуманітарних науках, завдячуючи Е. Hobsbawm, виникло поняття «винахід традиції», стало можливим говорити про запровадження «традиції» у зовсім іншому, широкому, «але не точному» (за Е. Hobsbawm) розумінні у звичному сенсі. Британський вчений включає до таких традицій фактично винайдені, сконструйовані та офіційно запроваджені у межах короткого і, навіть, датованого часу, що затверджуються з великою швидкістю. Саме до такого «винаходу традиції» можна віднести «нову простоту» у композиторській творчості кінця ХХ — першої чверті ХХІ століть. Необхідно відзначити, що існування «нової простоти» навіть у такій короткий часовий проміжок можна умовно поділити на два періоди: до виникнення у світовій культурі періоду метамодернізму та періоду метамодерної музики. Винайдена традиція «нової простоти» набуває у наш час особливого розмаху і більшою мірою сходиться до екзистенційно-онтологічних занурень композиторів у власну свідомість, піднімаються важливі для усього людства буттєві питання і в той же час відбувається відхід від раціонального у бік чуттєвого, ірраціонального. Аналіз вибраних творів В. Польової та М. Шалигіна показав, що їх творчість є метамодерними композиторськими практиками, в основі яких закладено таку «винайдену традицію» як «нова простота». Звернення композиторів до основних інтенцій музичних смислів краси та ясності музичного вираження,

використання принципів простої фактури та музичних «лексем» минулого, дозволяє авторам вибудовувати зовсім нові смислові відношення у просторі спілкування. Феномен «нової простоти» в творчості В. Польової та М. Шалигіна – це не просто «винахід традиції», а «нова універсальність» музичного метамодерну, де, з одного боку, композитори занурюються у простір над-особистісних смислів буття, а з іншого – намагаються віднайти, відкрити нові сенси життя «тут і зараз».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алхимия музики Виктории Полевой. Kyiv Daily, 12 января, 2022. Електронний ресурс. URL: <https://kyivdaily.com.ua/simurg/> (дата звернення 20.01.2022).
2. Беріо Лючано. Фрагменты из интервью и статей. *XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы*. М. : Государственный институт искусствознания Музыка, 1995. Вып. 2. 127 с.
3. Личковах В. Універсалізм і регіоніка в сучасній етнокulturології. *Культурологічна думка*. К. : Інститут культурології Академії мистецтв України, 2010. №2. С. 48–53.
4. Лунина А. Композитор в зеркале современности. В 2-х томах. Том 1. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА. 2015. 504 с.
5. Найдюк О. В. Польова. Попіл Бучі стукає у моє серце. Електронний ресурс. URL: https://kyivdaily.com.ua/buchalacrimosa/?fbclid=IwAR0SKkPpX-hLKQNL8JJvKhonSYIKtHyF9x0lWYWOUCvIpgzz5CeL-u_kmiE (дата звернення 12.09.2022).
6. Овсяннікова-Трель О.А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 448 с.
7. Прокофьев С.С. Автобиография. Москва: Музыка, 1981. 354 с.
8. Савчук І. Б. Камерна музика 1920_х в Україні: Спроба філософського осмислення. К. : Фенікс, 2012. 156 с.
9. Самойленко О. Музикологія в мультидисциплінарному середовищі сучасної гуманітарної науки та освіти: ноологічне ессе. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. 522 p.
10. Хобсбаум, Эрик. Разломанное время. Культура и общество в двадцатом веке. Москва : Издательство АСТ : CORPUS, 2017. 384 с.
11. Хрущёва Н. Метамоде́рн в музыке и вокруг неё. М.: Группа Компаний «РИПОЛ класик», 2020. 303 с.
12. Юханнисон К. История меланхолии. О страхе, скуке и чувствительности в прежние времена и тепер. М. : НЛО, 2018. 320 с.
13. Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London – New York, Verso. 256 p.
14. Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2010. Vol. 2. P. 1–14.

15. *The Invention of tradition* / edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1983. 320 p.

REFERENCES

1. Alchemy of music by Victoria Poleva. Kyiv Daily, January 12, 2022. Electronic resource. URL: <https://kyivdaily.com.ua/simurg/> (accessed on January 20, 2022).

2. Berio Luciano. Fragments of interviews and articles. XX century *Foreign music: Essays and documents*. M.: State institute of Art Studies. Muzyka, 1995. Vol. 2. 127 p.

3. Lychkovakh V. Universalism and regionalism in modern ethnocultural studies. *Culturological thought*. K.: Institute of Cultural Studies of the Academy of Arts of Ukraine, 2010. No. 2. P. 48–53.

4. Lunina A. Composer in the Mirror of Modernity. In 2 volumes. Volume 1. Kyiv: DUH I LITERA. 2015. 504 p.

5. Naidyuk O. V. Poleva. Bucha's ashes knock on my heart. Electronic resource. URL: https://kyivdaily.com.ua/bucha-lacrimosa/?fbclid=IwAR0SKkPpX-hLKQNL8JJvKhonSYIKtHyF9x0lwYWOUcV1p-gzz5CeL-u_kmiE (accessed on September 12, 2022).

6. Ovsyannikova-Trel O.A. “New Simplicity” as a systemic genre and style phenomenon in modern musical art: monograph. Odesa: “Helvetika” Publishing House, 2021. 448 p.

7. Prokofiev S.S. *Autobiography*. Moscow: Muzyka, 1981. 354 p.

8. Savchuk I. B. Chamber music of the 1920s in Ukraine: An attempt of philosophical understanding. K.: Phoenix, 2012. 156 p.

9. Samoilenko O. Musicology in the multidisciplinary environment of modern humanitarian science and education: a noological essay. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. 522 p.

10. Hobsbawm, Eric. *Broken time. Culture and society in the XX century*. Moscow: ACT Publishing House: CORPUS, 2017. 384 p.

11. Khrushcheva N. *Metamodern in music and around it*. M.: “RYPOL Classic” Group of Companies, 2020. 303 p.

12. Johannisson K. *History of Melancholy. About fear, boredom and sensitivity in former times and now*. M.: NLO, 2018. 320 p.

13. Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London – New York, Verso. 256 p.

14. Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2010. Vol. 2. P. 1–14.

15. *The Invention of tradition* / edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1983. 320 p.

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-10>**Анастасія Павлівна Муляр**

ORCID: 0000-0003-4567-9064

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
anastasia9774655087@gmail.com

ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЯК КОГНІТИВНИЙ ФЕНОМЕН (НА ОСНОВІ ПІДХОДІВ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКОЗНАВЦІВ)

Мета роботи — дослідити когнітивні чинники виконавської інтерпретації на основі творчості Л. Бетховена та підходів сучасних українських музикознавців. **Методологія** роботи спирається на комплексне використання виконавського семантичного і текстологічного підходів. Зокрема, актуальним питанням стає типологія інтерпретації як необхідної складової мисленнєвої активності людини, котра впливає і на вчення про музичну інтерпретацію. Тому визначення специфічних когнітивних рис інтерпретації в музиці та засобами музики є на сьогодні суттєвим завданням музикознавчого дослідження. **Наукова новизна** статті спирається на виявлення специфічних когнітивних рис інтерпретації, особливих стильових рис, стилістичних засобів, мовних інструментів музично-виконавської інтерпретації — у діалозі з композиторським задумом. Причому чим більш визначеними є індивідуально-авторські, ідіостильові риси композиторської творчості, тим цікавішим постає досвід виконавського розуміння музичної концепції. **Висновки.** Бетховенські сонати послужили розвитку раціонально-логічного когнітивного виконавського стилю остільки, оскільки цей стиль пов'язаний зі стремлінням як можна глибше проникати в композиторський текст і використовувати всі його можливості. Він також цілком відповідає композиторському інтерпретативному стилю, тобто способу композиторського мислення, оскільки фортепіанний бетховенський логос присвячений прагненню встановити гранично широкі можливості музично-мовної системи, мовленнєвих семантичних принципів самої музики. Композиторський стиль Бетховена є унікальним явищем в історії європейської музики, водночас він відкриває універсальні якості, нові інтегровані властивості музичного мовлення, тобто реалізації мовних засобів музики у звучанні. У своїх фортепіанних сонатах Бетховен створює завершені в естетичному відношенні звучні фортепіанні образи, яким відповідають широко розвинені, комплексні, але й

достатньо сталі виконавсько-стилістичні сфери. Тому через логіку саме фортепіанної сонатної форми можна зрозуміти індивідуально-когнітивні принципи музичного мислення Бетховена, починаючи з циклів ранніх сонат і закінчуючи композиційними відкриттями останніх.

Ключові слова: фортепіанна семантика, когнітивні чинники інтерпретації, фортепіанні сонати, фортепіанна творчість Л. Бетховена.

Muliar Anastasia Pavlovna, Postgraduate Student at the Department of History of Music and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Piano-performing interpretation as a cognitive phenomenon (based on the approaches of contemporary Ukrainian musicologists)

The purpose of the work is to study the cognitive factors of performing interpretation based on the work of L. Beethoven and the approaches of contemporary Ukrainian musicologists. The methodology of the work is based on the integrated use of the performing semantic textual approaches. Of the separate, topical issues is the typology of interpretation as a necessary component of human thinking activity, which also affects the doctrine of musical interpretation. Therefore, the definition of specific cognitive features of interpretation in music and the means of music is currently an essential task of musicological research. The scientific novelty of the article is based on the identification of specific cognitive features of interpretation, special stylistic features, stylistic means, speech instruments of musical and performing interpretation – in dialogue with the composer's idea. Moreover, the more defined are the individual author's, idiostyle features of composer's work, the more interesting the experience of performing understanding of the musical concept is. Conclusions. Beethoven's sonatas served to develop a rational-logical cognitive performing style insofar as this style is associated with the aspiration to penetrate the composer's text as deeply as possible and use all its possibilities. It also corresponds entirely to the composer's interpretive style, that is, the way of composer's thinking, since the piano Beethoven logos is devoted to the desire to establish the extremely wide possibilities of the musical and linguistic system, the speech semantic principles of music itself. Beethoven's composer's style is a unique phenomenon in the history of European music, at the same time it opens up universal qualities, new integrated properties of musical speech, that is, the implementation of linguistic means of music in sound. In his piano sonatas, Beethoven creates aesthetically completed sonorous piano images, which correspond to widely developed, complex, but also sufficiently stable performing and stylistic spheres. Therefore, because of the logic of the piano sonata form, it is possible to understand the individual-cognitive principles of Beethoven's musical thinking, starting with the cycles of early sonatas and ending with the compositional discoveries of the latter.

Key words: piano semantics, cognitive factors of interpretation, piano and sonatas, piano creativity by L. Beethoven.

Проблема виконавської інтерпретації завжди займала пріоритетне місце у наукових розвідках українських музикознавців,

набуваючи в останні роки тенденції розширення у бік цілісної герменевтичної теорії. Зокрема, **актуальним питанням** стає типологія інтерпретації як необхідної складової мисленнєвої активності людини, котре впливає і на вчення про музичну інтерпретацію. Тому визначення специфічних когнітивних рис інтерпретації в музиці та засобами музики є на сьогодні суттєвим завданням музикознавчого дослідження. А це потребує і виявлення особливих стильових рис, стилістичних засобів, мовних інструментів музично-виконавської інтерпретації – у її діалозі з композиторським задумом. Причому чим більш визначеними є індивідуально-авторські, ідіостильові риси композиторської творчості, тим цікавішим постає досвід виконавського розуміння музичної концепції.

У цьому сенсі постійним об'єктом виконавських зусиль дістатися до глибини музичного смислу залишається фортепіанна творчість Бетховена, зокрема його сонатні композиції.

Композиторський стиль Бетховена є унікальним явищем в історії європейської музики, водночас він відкриває універсальні якості, нові інтегровані властивості музичного мовлення, тобто реалізації мовних засобів музики у звучанні. У своїх фортепіанних сонатах Бетховен створює завершені в естетичному відношенні звучні фортепіанні образи, яким відповідають широко розвинені, комплексні, але й достатньо сталі виконавсько-стилістичні сфери. Тому через логіку саме фортепіанної сонатної форми можна зрозуміти логічні засади музичного мислення Бетховена, починаючи з циклів ранніх сонат і закінчуючи композиційними відкриттями останніх.

Також зазначимо, що в інтерпретації жанрової форми сонати у творчості Л. Бетховена знаходять відображення усі принципи побудови музичної композиції як вільної інструментальної циклічної форми. У творчості даного композитора проявляється нове стильове призначення інструментальної сонати, яке пояснюється зміною ставлення до явища музичної виконавської інтерпретації та особистості музиканта-інтерпретатора. Саме це призначення визначило провідну роль фортепіанної сонати у творчості Л. Бетховена (і як композитора, і як піаніста).

Звертаючись до наявного та теоретично осмисленого досвіду виконавської інтерпретації фортепіанних сонат Бетховена, що уособлений у творчості С. Фейнберга, можна відзначити наступне [9, с. 598].

Провідними властивостями фортепіанної логіки Бетховена, які слід сприйняти та використовувати піаністу, Фейнберг вважає широту та контрастність, причому підкреслює їх і пов'язаність між собою, і незвідність однієї семантичної властивості до іншої. На його думку, полюсами контрасту, що свідчать про образну широту задуму, є естетичні домінанти лірики та епосу: «У великій галереї музичних образів Бетховена ми знайдемо все, що може бути між основними творчими полюсами: між лірикою та епосом. Свобода людської волі – і невблаганна доля. Кохання – і подвиг. Героїчне самоствердження – і мрійлива відчуженість. У цій творчості ми знайдемо мотиви героїчні та пасторальні, патетичні та самопоглиблені. На конкретність порівнянь неминуче вплине інтерпретаційний задум, стимулюючи виразність і стрункість виконавського задуму» [9, с. 598]. Фейнберг вважає, що стиль фортепіанних сонат Бетховена спрямований проти суто фортепіанної звучності, оскільки Бетховен, «пронизуючи симфонізмом свої фортепіанні сонати, шукає звучань, здатних у натяку створити відлуння, луну оркестрових тембрів. Бетховен максимально розширює звуковий діапазон. Він не тільки розсуває межу фортепіанних можливостей, він переступає межі піанізму... І кожна нова соната вносить нові елементи, ще подовжує перелік засобів піаністичної виразовості.

Бетховен створює власні авторські стилістичні та стильові норми, широкий арсенал образних засобів та виконавських прийомів, також створює чіткий регламент музичної стилістики з метою формування власної логіки музичного тексту, яка має стати логікою виконавської інтерпретації. Його фортепіанні сонати свідчать про широту можливостей створення сталої фортепіанної семантики. Спираючись на дисертаційне дослідження української музикознавиці О. Потоцької [7, с. 148–169] та запропоновану нею типологію стилів фортепіанно-виконавської інтерпретації, можна виділити особливу номінацію, що здатна визначати своєрідність стилю Бетховена, а саме, називати його композиторський інтерпретативний стиль авторські-риторизованим раціонально-логічним.

Як виявляється, Бетховен схильний до упорядкування як смислових, так і технологічних відношень між складовими музичного тексту, формуючи ідеальні, з погляду на авторський задум, мовно-стилістичні синтагми та архітектонічні взаємозалежності, узагальнюючи, як основні, три головні

текстологічні сфери інструментальної музики (це моторні загальні форми руху, тематизм ораторіального декламаційно-мовного походження та мелодійна кантілена, що узагальнюють досвід різноманітних первинних жанрів). Разом з цим, у сонатних циклах виявляється дві нові властивості музичного мовлення Бетховена.

Перше: фактурно-гармонічні способи організації музичної тканини розширюють свій смисловий діапазон, виявляються здатними виражати контрастні образні позиції, а сам по собі фактурний контраст набуває знакової функції здійсненої дії, події, особистого вчинку; крім того, саме фактурно-гармонічні засоби дозволяють Бетховену укрупнювати фортепіанний штрих, надавати фортепіанному письму оркестрового масштабу.

Друге: посилення композиційної свободи виявляється у наділенні деяких тематичних побудов та способів розвитку імпровізаційними рисами, а складна комбінаторика інтонаційних складових мелодійної побудови дозволяє варіювати їх семантичні акценти, що є передбаченням полістилістичного наповнення романтичної музики. Таким чином, виявляється, що мовно-стилістичні новації виникають з боку саме виконавської форми, здійснюються на ґрунті тексту, що звучить, таким чином переводячи музичний зміст до сфери виконавської інтерпретації, з відповідним продовженням у її бік і стильової номінації.

Загалом, звертаючись до поняття про раціоналізований фортепіанно-виконавський стиль (що в певній мірі відповідає загальноприйнятому визначенню класичного типу виконавської гри), можна вказувати на домінуючий інтелектуальний спосіб розв'язання проблеми співвіднесення загального і часткового, раціонального й емоційного, імпровізаційності та сталості (змістової стабільності) фортепіанного виконавства. Ясність і дотримання пропорційності, простота і художня доступність роблять цей виконавський стиль придатним для втілення інтерпретації музики різних жанрів, епох і стильових спрямувань.

Становлення раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю здійснювалось у зв'язку з інтерпретацією піаністами класичної і романтичної музики у XIX ст. і протікало у вигляді боротьби між академічним і романтичним виконавством. Саме серед представників академічного спрямування

(зокрема у Німеччині другої половини ХІХ ст.) було багато прихильників так званої «об'єктивної» манери виконання, які виступили проти суб'єктивістського свавілля європейських віртуозів, чії інтерпретації часто спотворювали задум композитора. Особливо важливим було дотримання «об'єктивності» у виконанні музики Баха, Моцарта, Бетховена.

А оскільки для усвідомлення специфіки раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю важливим є уявлення про виконавську манеру самих композиторів-класиків, то у пошуках «ідеальної моделі» виконання сонат Бетховена варто пригадати відомості щодо виконавської манери самого Л. Бетховена, які збережені у нотатках його сучасників та аналізовані Е. Фішером [10, с. 12–26]. Так, дослідник зазначає, що виконання Бетховена вирізнялось надзвичайною силою у поєднання з досконалим *legato*. Відмінними рисами гри Бетховена були особливе *sforzato* і використання *subito piano* після *crescendo*. «Його *sforzato* має особливе значення. Здається, ніби він привносить у гру частину своєї індивідуальності; нерідко він акцентує слабкі долі такту, так що мимоволі думаєш, чи не прагне він тим самим перешкодити провалам звучності – результату школярського підкреслювання сильної долі такту». Із зауваження Е. Фішера стає зрозумілим, що таке використання *sforzato* і *subito piano* після *crescendo* походить з бажання підкреслити емоційне начало у музиці, що має раціональне звукове оформлення [10, с. 17].

Виразником раціоналізованого емоційного начала в музиці Бетховена слугує і багатоманітність його штрихів *staccato*, які мають забарвлення у сурового (І частина і фінал Першої сонати), то життєрадісно-вольового (сонати ор. 2 № 2, ор. 10 № 3, ор. 22), то жартівливо-задиркуватого (фінал Шостої, Allegretto Вісімнадцятої сонат) характеру. Відтак можна зазначити існування в фортепіанних сонатах Бетховена достатньо визначеної виконавської форми, з якої й впливають можливості та межі їх піаністичної інтерпретації.

У дослідженні української музикознавиці О. Чеботаренко [14, с. 187] зазначається, що, крім традиційних знаків композиторської стилістики, у музиці формотворчих функцій набувають і так звані виконавські знаки, причому виконавський знаковий шар, незалежно від ступеня його фіксованості в нотному тексті, завжди несе глибинну музичну семантику. Чотири аспекти виконавської форми, які мають

передумови в композиторському тексті, стосуються таких параметрів музичного мовлення, як динамічний (гучнісний та темпоральний), фразеологічний або хроноартикуляційний, метро-ритмічний та образно-смысловий. Тому серед цих вказівок стосовно музично-виконавської форми на першому плані виявляються знаки гучної динаміки, на другому – артикуляційні, на третьому – агогічні, а на четвертому сукупні семантичні функції усіх прийомів музичної виразовості, що можуть бути символізованими у програмних зауваженнях/заголовках або викристалізовуватися у спільних драматургічних траєкторіях фортепіанного твору [14, с. 187].

Є. Максимов у своїй дисертації [1, с. 256] зазначає, що виконавські вказівки, проставлені Бетховеном у фортепіанних творах, породили цілу галузь літератури про артикуляцію, ліги, педаль та аплікатуру, про позначення темпу та виконавське фразування. Звичайно, вказівки для виконавця є дуже важливими; навіть самі по собі вони дозволяють знайти певні підказки у виборі стильового нахилу виконавської інтерпретації.

Але виконання сонат Бетховена вимагає не лише навичок загального аналізу форми, розуміння і систематизації виконавських знаків та виявлення їх естетико-семантичного підтексту, але й особливого досвіду психологічної самореалізації, який дозволяє правильно оцінити та відтворити драматургію музичного опусу як виконавський фактор, оскільки вона виступає, перш за все, як послідовність у часі певних емоційно-психологічних станів.

Тут варто зауважити, що творчість віденських класиків втілює новий емоційний світ, що значно відрізняється від барокових емоцій. «Принципово нову сторону складає переважання радісних емоцій, зв'язаних з пануванням мажорної тональності. Інші новації – виникнення небачених в історії музики бурхливих емоцій, і – навпаки, відкриття передромантичних медитативних станів. Новою стало також створення емоційно контрастних тем і розділів, розвиток кульмінаційного типу, з досягненням кульмінацій-крапок». Роблячи дане спостереження, в якості одного з небагатьох прикладів використання програмної символіки у сонатному циклі, В. Холопова [12, с. 122] приводить Двадцять шосту сонату Бетховена «Прощання», в якій є і програмна назва, і образно-символічний музично-мовний підтекст (адже під першим, головним

мотивом знаходимо підпис “Lebe wohl!”). Також дослідниця вказує на винятковий випадок чистої символіки у Бетховена у фіналі його квартету ор. 135, де після назви «Рішення, прийняте насилу» йде музичний рядок без вказівки інструментів, але з підписаними словами: «Muss es sein? Es muss sein! Es muss sein!» Музично-риторичні фігури не виділяються з музичного контексту, є елементами безпосередньої музичної виразності.

Окремими прикладами використання музично-риторичних фігур можуть слугувати мелодичні утворення з Реквієму Моцарта (saltus duriusculus в Kyrie eleison, suspiratio в Lacrimosa, exclamatio в Rex tremende), деяких сонатах Бетховена (exclamatio, suspiratio, passus duriusculus, saltus duriusculus у Grave з «Патетичної»).

Завдяки наявності низки впізнаваних музично-риторичних формул у бетховенських фортепіанних сонатах можна знаходити взірці особливого риторизованого та раціонально обгрунтованого когнітивного виконавського стилю.

Становлення риторично-раціоналізованого інтерпретативного виконавського стилю пов'язане з новим розумінням виконавства, що складається у ХІХ ст. завдяки значному впливу скрипкового та оперного мистецтва, а також стилю бельканто. Наближення звучання інструменту до виразності людського голосу стає основною тенденцією у виконавській інтерпретації. Завоювання класицизму – цільність, гармонійність художнього світогляду музиканта, – втілюються у принципі «співу на клавирі». «Розвиток нових стилістичних рис у музичному мистецтві висунув і багато інших вимог до виконавців. Виникла необхідність застосування більш гнучкої ритмова палітра виконання, інтенсивно використовується *tempo rubato*, прийоми *crescendo* і *diminuendo*.

Бетховен значно розширив динамічну сторону фортепіанного виконавства. Так, якщо одухотвореному і виразному виконанню Моцарта динамічних можливостей фортепіано вистачало, то Бетховен вимагав звукової міцності і вже не задовольнявся межами градацій між *Forte* і *Piano*. «Він насичує інструментальну музику ідеєю героїзму й активної дії. Це викладає до життя нові засоби вираження, у тому числі і в галузі динаміки. Напружений драматизм його творів вимагає розширення динаміки звучності від *ppp* до *ff*» [1, с. 145].

Водночас, поступово обмежується імпровізаційне начало в інструментальному виконавстві. Його рамки звужувались, в першу чергу, завдяки вимогам самих композиторів. Так, Бетховен вважав, що виконавці його музики повинні чітко виконувати усі його динамічні й артикуляційні зауваження й побажання. Але існуюча сьогодні традиція виконання бетховенських фортепіанних сонат засвідчує різноманіття можливостей розгортання їх виконавської форми.

Так, виконавські інтерпретації Артура Шнабеля вирізняються високим рівнем інтелектуальності, а використані ним артикуляційні прийоми дозволяють підкорювати й контролювати рух емоцій, і це дозволяє визнавати належність даного піаніста до раціоналізованого стилю. «Стихійний прояв почуттів приборкується розумом, замінюється культурою осмисленого відчуття. Свідоме самообмеження, дисципліна емоцій надає їм особливу, підвищену силу художнього впливу» [160, с. 88]. Не відмітаючи прагнення до співтворчості, піаніст досить повно виявляє усі властивості авторського тексту, дотримується авторської формотворчої динаміки, хоча підкреслює прагнення до кантилені.

Виконавські інтереси Еміля Гігельса охоплюють і класичну, і романтичну музику, і твори композиторів ХХ ст. Однією з його виконавських властивостей можна назвати переважання дисциплінуючого впорядковуючого когнітивного начала, що притаманне саме раціоналізованому фортепіанному стилю. У своїх інтерпретаціях Гігельс намагався охопити всі можливості музичної логіки, запрограмовані Бетховеном у його сонатах. Слід зазначити, що і перевагу у своєму репертуарі піаніст надає музиці класичного спрямування (Моцарт, Бетховен, Брамс, Прокоф'єв). Проте при виконанні творів Шопена і Шумана, не втручаючись, а лише вслухаючись в авторський текст, піаніст надає йому ліричності та енергійного життєствердження. Е. Гігельс уникає драматичних крайностей, патетичного трагізму, роблячи наголос на пошуках гармонії у музиці.

Значна, проте не вирішальна, роль принципів виконавського «втручання» в авторський текст (що ще є нормативним у класичну добу), або вільного тлумачення композиторського задуму, проте побудованого на засадах логічно-інтелектуального моделювання, дозволяють визначити в інтерпретаціях Г. Бюлова, М. Рубінштейна, Й. Гофмана, А. Корто,

А. Шнабеля, Л. Оборіна, Е. Гілельса тенденції *раціоналізованого типу фортепіанно-виконавської інтерпретації*. Усі перераховані виконавці прагнуть гранично точно й адекватно втілити авторський задум, і всі їх «втручання» у текст раціонально виважені, спрямовані на відтворення гармонічної врівноваженості музичної форми, що впливає і на розуміння емоційного начала в музиці.

Найретельніше відношення до авторського тексту, гнучке виконання усіх його вимог у поєднанні з «вживанням» у композиторський задум, проте з певним «відстороненням» в процесі виконання, характеризує виконавське мистецтво С. Ріхтера. Проаналізувавши інтерпретації творів Л. Бетховена (Соната № 12 *As dur*, 15 варіацій з фугою), Ф. Шуберта (сонати *a moll* і *c moll*, експромт *As dur op. 142*), Ф. Шопена (Балади *F dur* і *g moll*), Р. Шумана (Фантазія *C dur*, «Метелики»), М. Мусоргського («Картинки з виставки»), С. Прокоф'єва (Восьма соната), Д. Шостаковича (24 прелюдії і фуги), ми виділили наступні тенденції, що свідчать про належність піаніста до раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю:

- точне виконання авторського нюансування на всіх ділянках композиції (окремі відхилення можна спостерігати у циклі «Метелики» Шумана та Баладі *g moll* Шопена, проте вони не стали системними);

- чітке дотримання вказаних словесних ремарок;

- обов'язкове виконання усіх повторів, вказаних автором музики;

- гнучке використання засобів агогіки, яка виконує формотворчі функції та спрямована на підкреслення авторських позначень;

- окремі перетворення авторських виражальних засобів (наприклад, заміна *sforzando* засобами ритмічної виразності у 14-й варіації Бетховена);

- вміння підпорядкувати окремі засоби інтересам цілого.

Що стосується зони інтерпретаторської свободи, то нею стає для С. Ріхтера темпова сторона музики. «Мабуть, немає виконавця, який би настільки часто і настільки суттєво, без усяких на те авторських позначень, міняв темпи у процесі гри. У варіаційних формах темпи у Ріхтера змінюються (часто у дуже значній мірі) в залежності від характеру і жанру варіацій». Проте усі ці зміни покликані раціонально впорядкувати

емоційно-почуттєвий зміст музики. Такий підхід до ролі емоції, що є типовим для класичного стилю, є ознакою і раціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю, який досить часто у творчості С. Ріхтера виступає у вигляді *об'єктивно-споглядального підвиду*. Виконання російського піаніста, що несе на собі печатку «відсторонення», ніби підкреслює переваги раціоналізовано-інтелектуального підходу до виконавської інтерпретації. При такому підході інтерпретатор виконує, перш за все, функцію посередника між композитором і слухачем, вибудовує простір художньої комунікації як спільний для усіх трьох учасників музично-творчого процесу.

Окремою сторінкою в історії виконавської інтерпретації бетховенських сонат постає гра М. Юдіної. Юдінські інтерпретації сонат можна уподібнити вершинам, що сяють у гірському ланцюгу світової бетховеніани, адже Юдіна, як митець і людина абсолютно незалежної вдачі, завжди йшла своїм шляхом, граючи всупереч традиціям, що склалися, а нерідко і всупереч авторським вказівкам. Вона часто порушувала правила, але підкорялася, як дійсно непорушним, лише вищим законам мистецтва, які вимірюються у метаісторичному ціннісному середовищі. Вона любила повторювати думку П. Флоренського про те, що закони не можна перетворювати на правила, адже закони живуть, а правила нерухомі й тому можуть стати зайвими.... Наприкінці життя вона написала: «Уявна суб'єктивність мислення стверджує реальну множинність дійсності, тоді як прагнення єдино можливого «правильного» трактування суто мертвенне...» («Думки про музичне виконавство»). Марія Юдіна була визнаною бетховеністкою; усі критики сходилися у тому, що Бах, Моцарт і Бетховен – це її стихія, водночас відзначаючи спірність її трактувань творів романтиків.

Тим не менш, проаналізувавши фортепіанно-виконавську інтерпретацію М. Юдіною сонат Л. Бетховена (зокрема № № 5, 12, 27, 32), відмічаємо низку ознак афектовано-риторизованого стилю, що досить органічно сприймається саме в інтерпретації романтичної музики, а стосовно класицистського напрямку демонструє несподівані образні зсуви.

По-перше, співзвучним риторизованому стилю є відношення піаністки до темпу твору як до визначального засобу виразовості. Виконавиця, зазвичай, обирає темпові крайнощі: швидко музику інтерпретує у надзвичайно швидкому темпі,

а повільну – навпаки, у надзвичайно повільному. Самі ж темпові контрасти в межах одного твору піаністка часто доводить до граничної межі.

По-друге, так само вільно М. Юдіна відноситься і до динаміки виконуваної музики, яка чуйно співвідноситься з темпом.

По-третє, М. Юдіна досить вільно відноситься до авторського тексту, додаючи власного динамічного та артикуляційного тлумачення. Як зазначає Є. Ліберман (на прикладі аналізу Першої частини Сонати оп. 111), піаністці також притаманні «заміни бетховенських пластичних ритмічних нюансів (*poco ritenente, ritardando, poi a poi sempre piu Allegro* і так далі) набагато різкішими зрушеннями руху». Багато ритмічних неавторських нюансів М. Юдіна додає і при виконанні інших сонат Бетховена.

Таким чином, завдяки інтерпретації сонат Бетховена, здійснених М. Юдіною, можна стверджували, що гіперболічно-авторські риторизований фортепіанно-виконавський стиль здатен ставати переконливим у виконанні музики різних стильових епох.

Бетховенські сонати послужили розвиненню раціонально-логічного когнітивного виконавського стилю остільки, оскільки цей стиль пов'язаний зі стремлінням як можна глибше проникати в композиторський текст і використовувати всі його можливості. Він також цілком відповідає композиторському інтерпретативному стилю, тобто способу композиторського мислення, оскільки фортепіанний бетховенський логос присвячений прагненню встановити гранично широкі можливості музично-мовної системи, мовленнєвих семантичних принципів самої музики. Тому достатньо виправданими постають і несподівані щодо вихідного стильового матеріалу інтерпретативні позиції М. Юдіної, що виявляють нові можливості розуміння та виконавської актуалізації сонатних концепцій Л. Бетховена.

У цілому, сонатна творчість Л. Бетховена відкриває свій смисловий зміст разом з розширенням стильового кола її інтерпретації, тобто долучаючись до нових історичних та особистісних мисленнєвих контекстів, і це суттєво поглиблює когнітивний підхід до неї, так само, як і музикознавчі завдання стосовно залучення даного підходу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства: [уч. в 3 ч.]. М.: Музыка, 1988. 415 с.
2. Восприятие музыки: сб. статей. М., Музыка, 1980. 256 с.
3. Либерман, Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е.Либерман. М.: Музыка, 1988. 236 с.
4. Москаленко, В.Г. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: дисс. ...д-ра искусствоведения: 17.00.02. Киевская гос. консерватория им. П.И.Чайковского. К., 1994. 212 с.
5. Москаленко, В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К., Муз. Україна, 1994. 205 с.
6. Москаленко, В.Г. До визначення поняття «Музичне мислення» // Українське музикознавство: Музична україністика в контексті світової культури: науково-методичн. зб. К., НМАУ, 1998. Вип.28. С. 48–53.
7. Москаленко, В.Г. Музичний твір як текст // Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб.ст. К., 2001. Вип. 7. С. 3–10.
8. Москаленко, В.Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: науковий журнал № 1. К., НМАУ, 2008. С.106–112.
9. Потоцька, О.В. Стилєва типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис... ..кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2012. С. 148–169.
10. Самойленко, О.І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. К., 2003. 37 с.
11. Фейнберг, С.Е. Пианизм как искусство М., Музыка, 1969. 598 с.
12. Фишер, Э. Фортепианные сонаты Бетховена. Пер. с нем. Я.С.Товалевоу. М., КЛАССИКА-XXI, 2004. С. 12–26.
13. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях: Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., Мысль, 2000. С. 79–42.
14. Холопова, В.Н. Музыка как вид искусства: уч. пос. в 2-х част. М., Печатник, 1991. Ч. II 122 с.
15. Хуан Цзечуань. Соната як жанрова форма і соната як принцип музичної композиції у світлі діалогічного музикознавчого методу (за матеріалом фортепіанної музики): дис... ..кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової Одеса. 2015. С. 69–80.
16. Чеботаренко, О.В. Культурологические аспекты исполнительской формы музыки: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Одесский государственный политехнический университет. Одесса, 1997. 187 с.

REFERENCES

1. Alekseev, A.D. (1988). *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [uch. v 3 ch.]. M.: Muzyka [In Russian].
2. Perception of music: sb. articles. (1980). M., Music [In Russian].
3. Lieberman, E. (1988). Creative work of the pianist with the author's text. M.: Muzyka [In Russian].
4. Moskalenko, V. G. (1994). *Teoreticheskii i metodicheskii aspekty muzykal'noi interpretation: diss. ... Dr. of Art History: 17.00.02. Kyiv State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. K.* [In Russian].
5. Moskalenko, V. G. (1994). Creative aspect of musical interpretation. K., Mus. Ukraine, [In Russian].
6. Moskalenko, V.G. (1998). To the definition of the concept of «Musical thinking» // Ukrainian musicology: Musical Ukrainian studies in the context of world culture: scientific and methodological. zb. K., NMAU, Vol. 28. pp. 48–53 [In Russian].
7. Moskalenko, V.G. (2001). Musical work as text // Kyiv musicology: Text of a musical work: practice and theory: zb.art. K., Issue. 7. Pp. 3–10. [In Ukrainian].
8. Moskalenko, V.G. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: scientific journal No 1. K., NMAU, P. 106–112. [In Ukrainian].
9. Pototska, O.V. (2012). Stylistic typology of piano-performing interpretation: dis. ... Candidate of Art History: 17.00.03. Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova. Odesa, P. 148–169. [In Ukrainian].
10. Samoylenko, O.I. (2003). Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology: autoref. Dis. ... Doctor of Art History: 17.00.03. National Music Academy of Ukraine. P.I. Tchaikovsky. K., [In Russian].
11. Feinberg, S. E. (1969). *Pianizm kak iskusstvo M., Music*, [In Russian].
12. Fischer, E. (2004). Beethoven's Piano Sonatas [trans.s nem. Y.S.Tovaleva] M., CLASSICA-XXI. P. 12–26 [In Russian].
13. Florensky, P.A. (2000). Analysis of spatiality and time in artistic and pictorial works: Articles and studies on the history and philosophy of art and archeology. M., Mysl', P. 79–42 [In Russian].
14. Kholopova, V.N. (1991). Music as an art form [uch. pos. in 2 parts.] M., Pechatnik, Ch.II. [In Russian]
15. Huang Jiechuan, (2015). Sonata as a genre form and sonata as a principle of musical composition in the light of the dialogical musicological method (according to the material of piano music): dis. ... Kandidat-sand art history: 17.00.03. Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova Odessa. Pp. 69–80 [In Russian].
16. Chebotarenko, O.V. (1997). Cultural aspects of the performing form of music: diss. ... cand. Art History: 17.00.03. Odessa State Polytechnic University. Odessa [In Russian].

УДК 78.01+78.03:[781.68]/782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-11>**Лю Сяовень**

ORCID: 0009-0008-0494-6860

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
740048785@qq.com

ОБРАЗ КОХАННЯ ЯК СМИСЛОВИЙ ОСЕРЕДОК ОПЕРНОГО ТВОРУ: ВИКОНАВСЬКО-АКТАНТНИЙ ПІДХІД

Мета дослідження – виявити основні чинники специфікації образу кохання в опері, визначити його актантну основу та мовні константи, що поєднуються у цілісному оперному концепті кохання. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю історико-типологічного та діяльнісно-персоналогічного підходів, включає порівняльний текстологічний аналіз та вивчення виконавської форми оперного твору. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється визначенням актантної основи образу кохання в опері і типологією провідних естетичних тенденцій, передумов розуміння та концептуалізації образу кохання. Чинниками новизни є також проведені паралелі між актантними структурами та музично-тематичним змістом оперних творів, що дозволяють вбачати у музичному матеріалі опери відтворення, а іноді й передбачення, усіх головних сюжетно-персоналогічних конфігурацій оперного твору. **Висновки.** У цілому, в операх з переважною ліричною концептуалізацією теми кохання, актантна модель представлені сьома основними позиціями та трьома сферами дії. До першої сфери, як сфери адресанта, відносяться позиції протагоніста, що персоналізує образ кохання або найбільш близько з ним зв'язаний; субпротагоніста, що підтримує розвиток даного образу, але й залежить від нього, тобто володіє меншою активністю; посередника (посередників), що створюють контекст подій, підіграють головним персонажам або є нейтральними стосовно них. До другої сфери, як сфери адресата, входять антагоністи – персонажі й пов'язані з ними сили контрдії, які перешкоджають вільній реалізації образу кохання. З їх боку входить до оперної драматургії й тема року, як у широкому естетичному, так і в локальному музично-інтонаційному значеннях. Третю сферу утворює той вищий Над-Адресат, котрий є головним каталізатором оперної дії й втілює ідеальне начало – духовну силу кохання. Однак трагедійна інтерпретація теми кохання заснована на ідеї недосяжності даного Над-Адресата, тому він семантично-художньо локалізується, концептуалізується в

тому музично-тематичному викладі, який відволікається від індивідуальних характеристик, набуває узагальнено-символічного значення, часто розбудовується оркестрово-симфонічним шляхом.

Ключові слова: оперний твір, актантна модель, виконавсько-актантний підхід, образ кохання, оперний концепт кохання, протагоніст, антагоніст, ідеальний Над-Адресат, трагедійна, епічна та лірична естетичні тенденції, музично-мелодійний зміст, музичний тематизм, музична концептуалізація.

Liu XiaoWen, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The image of love as a semantic center of an opera work: a performance-actant approach

The purpose of the research is to reveal the main factors of the specification of the image of love in the opera, to determine its actant basis and linguistic constants that are combined in a complete operatic concept of love. **The methodology** of the work is determined by the unity of historical-typological and activity-personological approaches, includes a comparative textological analysis and the study of the performance form of an opera work. **The scientific novelty** of this article is determined by the definition of the actant basis of the image of love in the opera and the typology of leading aesthetic trends, prerequisites for understanding and conceptualizing the image of love. Factors of novelty are also drawn parallels between actant structures and the musical and thematic content of opera works, which allow us to see in the musical material of the opera the reproduction, and sometimes the prediction, of all the main plot and personological configurations of the opera work. **Conclusions.** In general, in operas with a predominantly lyrical conceptualization of the theme of love, the actant model is represented by seven main positions and three spheres of action. The first sphere, as the sphere of the addressee, includes the position of the protagonist, who personifies the image of love or is most closely related to it; a sub-protagonist that supports the development of this image, but also depends on it, that is, it has less activity; mediator (mediators), who create the context of events, play along with the main characters or are neutral in relation to them. The second sphere, as the sphere of the addressee, includes antagonists – characters and counteraction forces associated with them, which prevent the free realization of the image of love. From their side, the theme of the year is included in the opera dramaturgy, both in the broad aesthetic and in the local musical and intonation meanings. The third sphere is formed by the higher Over-Addresser, who is the main catalyst of the operatic action and embodies the ideal principle – the spiritual power of love. However, the tragic interpretation of the theme of love is based on the idea of the unattainability of this Over-Addressee, therefore it is semantically and artistically localized, conceptualized in that musical and thematic exposition, which deviates from individual characteristics, acquires a generalized and symbolic meaning, and is often developed in an orchestral and symphonic way.

Key words: opera work, actant model, performance-actant approach, image of love, opera concept of love, protagonist, antagonist, ideal Over-Addressee,

tragic, epic and lyrical aesthetic trends, musical and melodic content, musical thematism, musical conceptualization.

Актуальність теми статті. Тема кохання існує в опері в широкому й вузькому значеннях: як сюжетна, виражена в дієво-персонажному плані, взаємодіючі найбільш безпосередньо з актантною моделлю опери; як музично-мелодійна, виражена засобами музичної стилістики, втілюючи актантну модель на музично-інтонаційному рівні, включаючи засоби виконавсько-інтонаційного контексту. Саме у зв'язку з розвитком теми кохання в опері суб'єктом дії виступає голос людини – здатність людини до індивідуального вільного оперування власним голосом, а також окремі темброві ролі, специфічні темброві якості діючих осіб, які протистоять загальнотембровій хоровій або оркестровій стороні опери.

У цілому, музичні теми, що буквально символізують явище, стан кохання зустрічаються достатньо рідко, і всі вони створені композиторами романтичної епохи. Вони не є обов'язковими для втілення теми кохання в опері. Основою оперного образу кохання є музично-інтонаційний комплекс, що набуває властивостей концепту. Він проявляється навіть у тих операх, у яких тема кохання не є заголовною. Двобічність даного комплексу відповідає як антиномічній природі кохання, так і типовим рисам актантної моделі [2], що відтворюють вчинково-смыслову структуру здійснюваного в оперному творі художнього персоніфікованого діалогу.

Спираючись на низку музикознавчих робіт, що за останні десятиліття вирішували проблему оперної семантики та оперного змісту як специфічно-подієвого [5; 10–11], також на естетичне обговорення феномена любові й пов'язаних з ним культурних універсалій [1; 3; 6; 8; 9], можна відзначити наступне.

Передумовами музикознавчого вивчення явища кохання є важливість його науково-теоретичної репрезентації та сталість, наполегливість художньої інтерпретації теми кохання; предметними підставами – генетичний зв'язок оперного жанру з темою кохання та її широке відображення в оперній творчості; методичні принципи, що обумовлені смисловою природою кохання та його естетичним призначенням.

Типологічні риси оперного жанру, які дозволяють йому ставати головною художньою формою впровадження теми

й образу кохання, обумовлені його театральністю – вишвишністю й сценічною умовністю, використанням законів драми як сценічного поділу й сполучення, взаємної рухливості суб'єктів дії, семантичними повтореннями, які ведуть до стабілізації конструктивних складових, образного змісту, тем і сюжетів оперних творів. Парадокси оперної реформи, здійснюваної провідними європейськими композиторами, проявляються в тому, що вона зворотним шляхом підтверджує важливість жанрових констант опери. *Повторність як семантичний принцип оперного твору* на всіх його композиційних рівнях, з одного боку, визначається відображенням в оперній тематиці головних сюжетів культури – «вічних» тем і образів, які акумулюються в інтерпретації образу кохання. З іншого боку, наполегливе повернення опери до однієї і тієї ж самої тематичної сфери, сталість її художньо-образних інтересів визначають концептуалізацію її музичного змісту, провокують виділення власних оперних синтетичних, але з переважаючою мовною музичною стороною, концептів кохання.

Мета роботи – виявити основні чинники специфікації образу кохання в опері, визначити його актантну основу та мовні константи, що поєднуються у цілісному оперному концепті кохання.

Основний зміст. За діалогічними взаєминами суб'єктів кохання в опері виникає сукупність антиномій буття людини у світі, який, відокремлюючись, прагне до цілісності позитивного змісту особистого життя; це певним чином обумовлює дві тенденції розвитку ідеї кохання в опері – трагедійну та епічну. Обидві вони викликані, насамперед, розумінням семантичних установок і організацією сценічного оформлення дії; саме діючий, дієво-персональний план стає визначальним для музичного змісту опери, впливає на процес концептуалізації музичних значень. Слово уступає в опері в організаційно-функціональному відношенні дії та її структурно-рольовим ознакам.

Розкриття змісту даних тенденцій пов'язане з дослідженням художньої організації опери, насамперед, ролі в ній словесно-літературного матеріалу й характерів діючих осіб, історичного начала та образів сучасників. Пам'ять культури має особливе значення для розвитку оперного жанру, тому що опера є постійним свідком історичної пам'яті музики, властиво, її саму, у силу її музично-виразової енциклопедичності, можна

назвати музичною пам'яттю культури. Перегукуючись із храмовістю, як важливою домінантою культури, що протистоїть театральності, але й співіснує з нею, опера естетично очищає й перетворює досвід культури, як життєвий, так і художній, на засадах *віри в людину* як дієву учасницю буття.

Але, разом з трагедійною та епічною, постійно дієвою є в опері лірична інтенція, що набуває значення узагальнюючої, приналежної до спільного психологічного кола (почуттєвого тезаурусу) учасників оперної дії.

Перевага ліричного є суттєвою для музично-образного відтворення образу кохання, вона визначає домінуюче змістове положення вокально-мелодійного тематизму опери, також наголос на таких його стилістичних складових, як речитація й гімнічність, декламаційність і аріозність, пісенний розспів. На музичних засадах в оперному жанрі формується особлива персонажна лірика, що провокує психологічне поглиблення виконавських виразових прийомів, взагалі підвищує значення виконавської артистичної поведінки, сценічного образу як цілісного та самодостатнього.

Музичний концепт кохання відзначений персонологічними рисами, хоча й передбачає ідеацію-відволікання; для нього найважливішим постає спосіб почуття, експресія переживання та висловлення сенсу пережитого, «здатність до розмови» (див. про це: [4]), тобто особистісний план художнього діалогу. Розвинена в оперній творчості «мова кохання» заснована на стильових досягненнях опери від XVII століття до XIX, припускає впровадження в семантично сталу, у цілому, музично-інтонаційну модель опери різноманітних авторських мовних засобів, мелодійних і фактурно-гармонійних відкритий, є *сучасною з боку виконавських музично-виразових засобів* створення образу. Утриманню усієї множини мовно-стилістичних музично-поетичних засобів опери у певній смисловій концептуальній зоні, збереженню можливості розпізнавання провідних образів опери саме як провідників семантики – поетики – кохання, сприяє актантна структура оперного твору, що виявляється напрочуд стійкою, і формально, і смислово визначеною, причому найбільше саме з боку художнього полілогу, щод «розігрується», «розспівується» в опері навколо феномена кохання.

Отже, музикознавче визначення природи й призначення теми кохання в опері відкриває термінологічну зручність,

разом з тим, достатню глибину й динамічність поняття про *актантну модель*. Це поняття дозволяє організовувати в категоріальну цілісність характеристики теми кохання в її оперній інтерпретації та в її доведенні до статусу специфічно-музичної образно-логічної структури (концепту).

Актантна модель — це обумовленість семантичної моделі опери, втіленої в музичному звучанні, з боку розподілу діючих осіб і їх сюжетно-сценічних функцій. Вона вказує на зв'язок дії, характеру, сценічного образу, способу висловлення й музичної мовної концептуалізації персонажа, що є носієм ідеї кохання; вона завжди пов'язана з персоніфікацією образу в драматичному спектаклі, яким за своїми сценографічними ознаками є опера. Актантна модель теми кохання в опері — це виділення двох основних типів персонажів, навколо яких групуються дія та її учасники — ті, хто сприяють увічнюванню кохання, а також і ті, хто прагне принизити, звести нанівець його життєворче й психологічне значення. Таким зниженням онтологічної вагомості образу кохання з'являється звуження, речитативне вербальне спрощення вокального матеріалу — втрата ним суцільно музичної краси (яскравий приклад знаходимо в партії Рудольфа в «Богемі» Д. Пуччіні, в момент смерті Мімі, що є для Рудольфа втратою назавжди почуття любові. У творчості Пуччіні мелодійно-інтонаційна поляризація вокальної основи образу кохання доводить його трагедійне роздвоєння як концептуальну рису [7]).

Навпаки, хваління й зростання шляхетності й загальнолюдської значимості почуття кохання — ліричного феномена кохання — веде до завершення опери широким розвитком гімнічного вокального матеріалу, можливо, і в оркестровій партії, але в попередньому матеріалі пов'язаного з образом провідного персонажа, протагоніста стану кохання. Особливою рисою трагедійної інтерпретації теми кохання в опері стає те, що навіть у випадку смерті героя (героїні), що персоніфікує тему кохання, музичний еквівалент цієї теми здатний залишатися й увічнювати композицію твору, наділяючи оперну «історію кохання» позитивним висновком («Пікова дама» П. Чайковського, «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно, опери Р. Вагнера).

В епічному різновиді актантної моделі протагоніст і антагоніст розділені, представлені різними персоналіями; їх принципова різниця настільки значима, що навіть не передбачає безпосереднього конфлікту й спроби діалогічного

взаєморозуміння; вони представляють різні буттєві даності, які співіснують, узгоджуються й розходяться самі по собі, без особистісного втручання в цю взаємодію.

Трагедійна інтерпретація ускладнює актантну модель оперної теми кохання, оскільки в ній протагоніст і антагоніст можуть бути поміщеними в одному характері, втілені в одному персонажі. Залежно від того, яка сторона характеру перемаже, вирішується доля оперного героя. Але в цьому процесі виконання оперним суб'єктом подвійного функціонального навантаження підсилюється важливість резонансних персонажів, тих суб'єктів дії, які підтримують головну ідею опери або пручаються їй, виступають субпротагоністами або субантагоністами персонажа, що є головним провідником образу кохання. Нерідко в трагедійних інтерпретаціях образу кохання субантагоністом стає безпосередній партнер по діалогу, той, на кого направляє почуття кохання. Він перетворюється в суб'єкта-медіатора, іноді – провокатора, того, хто стимулює подальший розвиток відносин персонажів і ідеї художнього цілого; він викликає почуття кохання, але не здійснює його найближчих очікувань, віддаляє, відтягає позитивне завершення, гармонізацію відносин. Він віддаляється сам, і це віддалення передається музичним шляхом «зникнення голосу». Іноді, як в «Отелло» Д. Верді, почуття кохання трагічно перетворюється, і музична символіка перетворення стає опосередкованою характеристикою нового спустошеного стану оперного героя. Але все рівно залишається комплекси музичних засобів (серед них – пісенна символіка в образі Дездемони), що «трансляють» авторський ліричний концепт кохання.

В узагальнюючих музичних концептах кохання закладена семантична позиція, що стає характерною саме для ліричної інтерпретації теми кохання в опері: головною перемогою оперного героя, представленого суб'єктом оперної дії, є перемога над самим собою, подолання внутрішніх протиріч і досягнення естетичної повноти й чистоти переживання.

Актантна модель – умовно-схематичне розмежування суб'єктів дії з боку їх рольових діалогічних функцій, вона виникає на основі драматичного театру, але придбає розширювальне тлумачення у зв'язку з типологією сюжетів і образів драматичного твору, складеного на основі літературного сюжету. При цьому важливість даної моделі полягає саме

в можливості простежити взаємодію характерів і функцій персонажів, показати і їх єдність, і їх розділення.

Пошлемося на думку про те, що, згідно з теорією французького лінгвіста Люсьєна Теньєра, актантами позначаються безпосередні учасники ситуації, тобто живі істоти, або предмети, які також беруть участь у процесі дії, побічно направляють його хід [2]. Звідси – необхідність категоризації суб'єктів дії в їх залежності як від структури дії, так і від власної семантичної позиції, значимості. Насамперед, це відокремлення протагоністів і антагоністів, тобто тих, хто сприяє ціннісній реалізації діалогічного процесу, і тих, хто їй перешкоджає. Таким чином, актантна модель сприяє класифікації й сценічних (сюжетно-тематичних) ситуацій, і характерів персонажів, а головне – відкриває їх взаємозалежність.

Так, радянський філолог В. Пропп, аналізуючи казкові фольклорні тексти, виявив у них сім основних актантів, пов'язаних із сьома основними колами дії. Він наділив їх функціонально-семантичними «іменами»: шкідник (здійснюючий злодіяння); дарувальник (який дарує чарівний засіб і силу); помічник (приходить на допомогу герою); царівна (потребуюча здійснення подвигу, обіцяє сполучитися шлюбом); відправник (той, що відсилає героя з дорученням); герой (діюча особа, з якою відбуваються різні перипетії); неправильний герой (той, що узурпує на деякий час роль справжнього героя) [2].

З деякими варіаціями, але дані функціональні позиції можна виявити й у розміщенні сил оперних персонажів. Так, в опері К. Вебера «Чарівний стрілець», що розбудовує частини семантичну модель казки, Шкідником є Каспар, що виступає також «Неправильним героєм», оскільки в останній дії опери починає витісняти з позитивної розв'язки Макса, справжнього Героя оперної дії. На допомогу Максу приходить мудрий правитель Оттокар, а Дарувальником є символічний Пустельник. Агата також поєднує дві функції – Царівни й Відправника, оскільки це дозволяє їй функціонально врівноважувати Каспара.

Ще більш важливим є те, що актантна модель передбачає такі типи взаємодії персонажів, що подібні до типів діалогу, у його характеристиках М. Бахтіним, як умовного смислового феномена [8]. Таким чином, вона може містити в собі не тільки характери діючих осіб, але й типи відносин, способи переживання ситуації, що уможлиблює її застосування

до опери не тільки з її дієво-сценічної та словесної сторони, але й з боку музичного матеріалу.

Актантна модель передбачає використання таких понять, як адресант і адресат (відправник і одержувач), смисловий універсум як вищий адресат (Бог, сукупне людство, світ природи, соціум і т. п.).

Тому вона передбачає того третього «учасника» діалогу, якого М. Бахтін називав «ідеальним Над-Адресатом». «Ідеальний Над-Адресат» – це знак вищої можливості, остаточної можливості завершального «відповідного розуміння». «Інший» у діалозі надає таке розуміння лише почасти, хоча б тому, що є «близьким» співрозмовником, бере участь у сьогоденні, реальному. Повнота розуміння вимагає історичної дистанції, оцінки з майбутнього, «далевої» відповіді, звільнення від реальності (обмежень), тому можлива тільки як ідеальна (у повному обсязі інтенцій слова «ідеальне»). Суттєво, що Бахтін знаходить дане поняття – «ідеальний Над-Адресат» – звертаючись до проблеми тексту (мовного висловлення), тобто вже у зв'язку з особливостями словесного оформлення, виразності в слові – думки, учинку, позиції. Отже, аналіз виразових функцій мовних структур, обумовлених їх приналежністю певному характеру або типу відносин, дозволяє відкривати змістовні параметри даного Над-Адресата, яким, зокрема, виступає Кохання (див. про це: [8]).

З впевненістю можна сказати, що кохання належить до універсальї історичного людського досвіду й утворює «категорію граничних підстав» культури (за термінологією О. Кирилюка [6]). Воно спрямовано до вищого рівня смислоутворюючої діяльності людини, яка представляє найголовніші «заповітні» змісти культурних дій і може визначатися як ноологічна. З даної ноологічної сторони явище кохання досліджується в роботі О. Самойленко [8], яка поки що залишається єдиною музикознавчою роботою, у якій естетичний ракурс вивчення явища доводиться до музично-аналітичної аргументації.

Сила впливу оперної дії – зростання її сугестивних властивостей, виникнення того, що прийнято назвати музичною драматургією, пояснюється впровадженням актантної моделі до музичного матеріалу опери, що веде до концептуалізації музичних засобів вираження, до придбання ними рольових персоналізованих функцій.

Завершуючи виклад матеріалу, наголосимо, що **наукова новизна** статті зумовлена визначенням актантної основи образу кохання в опері і типологією провідних естетичних тенденцій, передумов розуміння та концептуалізації образу кохання. Чинниками новизни є також проведені паралелі між актантними структурами та музично-тематичним змістом оперних творів, що дозволяють вбачати у музичному матеріалі опери відтворення, а іноді й передбачення, усіх головних сюжетно-персоналогічних конфігурацій оперного твору.

Висновки. У зв'язку зі сказаним уточнимо, що, у цілому, в операх з переважною ліричною концептуалізацією теми кохання, актантна модель представлені сьома основними позиціями та трьома сферами дії.

До першої сфери, як сфери адресанта, відносяться позиції протагоніста, що персоніфікує образ кохання або найбільш близько з ним зв'язаний (Мімі в «Богемі» Д. Пуччіні; Маргарита й Джульєтта в операх Ш. Гуно); субпротагоніста, що підтримує розвиток даного образу, але й залежить від нього, тобто володіє меншою активністю (Рудольф, Ромео, Фауст); посередника (посередників), що створюють контекст подій, підіграють головним персонажам або є нейтральними стосовно них (друзі-богеми, Мюзетта в опері Д. Пуччіні, Валентин, Зибель в «Фаусті», Меркуціо, Бенволіо, Парис, герцог Веронський в «Ромео і Джульєтті» Ш. Гуно).

До другої сфери, як сфери адресата, входять антагоністи — персонажі й пов'язані з ними сили контрдії, які перешкоджають вільній реалізації образу кохання, причому створювані ними перешкоди можуть бути мимовільними, свідчать не стільки про злий намір, скільки про безсилля перед обставинами, про нездатність до активного творчого діалогу. З їх боку входить до оперної драматургії й тема року, як у широкому естетичному, так і в локальному музично-інтонаційному значеннях. Значну роль відіграють субантагоністи — персонажі, які активізують дію сил року, цілеспрямовано або мимоволі (наприклад, Фауст, падре Лоренцо в операх Ш. Гуно). Але є ще й посередники, що провокують наближення фатальної розв'язки й втрати кохання для суб'єктів оперної дії, що знижують, приземляють і обмежують силу переживання, й це переводить їх на бік антагоністичних сил — навіть у випадку не-навмисності даної позиції (таким, є, наприклад, Жорж Жермон в «Травіаті» Д. Верді, навіть Ромео в «Ромео і Джульєтті» Ш. Гуно).

Третю сферу утворює той вищий Над-Адресат, котрий є головним каталізатором оперної дії й втілює ідеальне начало – духовну силу кохання. До нього, як до смислового центру оперного твору – й головної естетично-семантичної домінанти образу кохання – звернені зусилля всіх персонажів; стосовно нього перевіряється здатність персонажа до продуктивного діалогу. Однак трагедійна інтерпретація теми кохання заснована на ідеї недосяжності даного Над-Адресата, тому він семантично-художньо локалізується, концептуалізується в тому музично-тематичному викладі, який відволікається від індивідуальних характеристик, набуває узагальнено-символічного значення, часто розбудовується оркестрово-симфонічним шляхом.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Кохання // Сергей Аверинцев. София–Логос. Словарь. К.: ДУХ И ЛИТЕРА, 2006. С. 279–285.
2. Актантная модель. Энциклопедия театра: URL: <http://enc.vkarp.com/2011/09>.
3. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества: 2-ое изд. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
4. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.
5. Джан Бибо. Словесно-литературные основы европейской оперной поэтики эпохи романтизма. Дисс. ... канд. искусствоведения. Спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2011. 189 с.
6. Кирилюк А. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф. Одесса: Изд. Дом Рось, 1996. 41 с.
7. Корчевая Е. Музыкальный театр Джакомо Пуччини в художественном контексте первой четверти XX века (на материале позднего творчества композитора): автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство». К., 2004. 19 с.
8. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
9. Фромм Э. Искусство любви. Пер. с англ. М., 1990. 62 с.
10. Чжен Цзин. Музыкальное воплощение темы любви в опере Ж. Бизе «Кармен» // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2013. Вип. 15. С. 275–284.
11. Чжен Цзин. Об эстетическом генезисе явления любви и его значении в оперном творчестве // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2013. Вип. 13. С. 114–123.

REFERENCES

1. Averintsev, S. (2006). Love // Sergey Averintsev. Sophia – Logos. Dictionary. K.: DUH AND LITERA. P. 279–285 [in Russian].
2. Actant model. Theater Encyclopedia: URL: <http://enc.vkarp.com/2011/09> [in Russian].
3. Bakhtin, M. (1986). Author and hero in aesthetic activity // M. Bakhtin. Aesthetics of verbal creativity: 2nd ed. M.: Art. P. 9–191 [in Russian].
4. Gadamer, G. (1991). The Actuality of the beautiful. Moscow: Art. [in Russian].
5. Gian, Bibo. (2011). Verbal and Literary Foundations of European Opera Poetics of the Romantic Age. Diss. ...cand. art history. Special: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].
6. Kirilyuk, A. (1996). Universals of culture and semiotics of discourse. Myth. Odessa: Ed. Dom Ros. [in Russian].
7. Korchevaya, E. (2004). The Musical Theater of Giacomo Puccini in the Artistic Context of the First Quarter of the 20th Century (Based on the Composer's Late Works): Abstract of the thesis ... cand. art criticism: spec. 17.00.03 «Musical Art». K. [in Russian].
8. Samoilenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. Dialogue problem. Odessa: Astroprint [in Russian].
9. Fromm, E. (1990). Art of love. M. [in Russian].
10. Zheng, Ching. (2013). Musical embodiment of the theme of love in the opera «Carmen» by G. Bizet // Musical Art and Culture: scientific articles collection of the Odessa State Musical Academy named after A.V. Nezhdanova. Odessa: Drukarskiy dim. Vip. 15. P. 275–284 [in Russian].
11. Zheng, Ching. (2013). On the Aesthetic Genesis of the Phenomenon of Love and Its Significance in Opera Work // Musical Art and Culture: scientific articles collection of the Odessa State Musical Academy named after A.V. Nezhdanova. Odessa: Drukarskiy dim. Vip. 13. P. 114–123 [in Russian].

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-12>**Ює Цюнь**

ORCID: 0009-0000-2999-8060

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
yueqin1125@gmail.com

ЯВИЩЕ СТИЛЬОВОЇ ТРАНСГРЕСІЇ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ: ВІД Е. САТІ ДО СУЧАСНОСТІ

Мета дослідження – відкрити значення стильової трансгресії у творчості Е. Саті як прогностичного авторського феномена, передбачення того майбутнього напрямку композиторського мислення, що закріпиться під номінацією «нової простоти», також допускає залучення мінімалістичної техніки. *Методологія* роботи зумовлюється єдністю текстологічного та компаративно-стильового підходів, передбачає поглиблення епістемологічних оцінок та визначень. *Наукова новизна* даної статті зумовлюється запровадженням категорії стильової трансгресії до вивчення провідних тенденцій розвитку сучасного композиторського мислення, поясненням на основі даного явища (стильової трансгресії) тих нових концептуальних метафор, що використовуються як стильові визначення у світовому музично-творчому просторі: «нової складності» та «нової простоти». Нового тлумачення отримують відомі стильові характеристики, такі як «неактуальний стиль», інтерпретуючий стиль, реінтерпретація, парадоксальний стиль та деякі інші, зокрема у зв'язку з авторською композиторською поетикою Е. Саті. *Висновки*. Стильова трансгресія представляється інтегруючим перехідним феноменом, що може приводити як до спрощення мовних засобів, так і до їх ускладнення, але завжди передбачає особливе ущільнення смислу, його переконструкцію разом з перебудовою мовно-комунікативної форми. Трансгресивне стильове мислення в музиці відзначене рисами парадоксальності тому, що водночас репрезентує історичний та актуальний теперешній досвід, примушує ставати між різними хронотопічними вимірами, поєднуючи їх риси всупереч об'єктивним передумовам, всупереч логіці попереднього історичного процесу, але у відповідності до нових потреб повідомляти та транслувати смислові значення. Відповідно до названих позицій стиль Е. Саті можна водночас вважати мнемонічним, заснованим на грі у спогади (пригадування), і меморіально-ціннісним, аксіологічним, таким, що прагне виявити сталі й незмінні, понад часопростором, семантичні здатності

музичного звучання — не лише стосовно мистецтва, але й у різноманітних проєкціях до життя, до множинних епістемічних ситуацій. Саті намагається перетворити музичну форму, звільняючи її від жанрових залежностей, на носія «чистої мови», якої жадають художньо-епістемічні метафори в музиці.

Ключові слова: сучасна композиторська творчість, авторська поезика Е. Саті, стилізова трансгресія, реінтерпретація, інтерпретуючий стиль, епістемічна метафора, клавірна сюїта, музична мова, історичний час.

Yue Qun, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The phenomenon of style transgression in the creativity of composers: from E. Sati to modernity

The purpose of the research is to discover the meaning of stylistic transgression in the work of E. Sati as a prognostic authorial phenomenon, the prediction of the future direction of the composer's thinking, which will be established under the nomination of "new simplicity", also allows the involvement of minimalist techniques. **The methodology** of the work is determined by the unity of the textological and comparative-stylistic approaches, it involves the deepening of epistemological evaluations and definitions. **The scientific novelty** of this article is due to the introduction of the category of stylistic transgression to the study of the leading trends in the development of modern composer thinking, the explanation on the basis of this phenomenon (stylistic transgression) of those new conceptual metaphors that are used as stylistic definitions in the world music-creative space: "new complexity" and "new simplicity". Known stylistic characteristics such as "irrelevant style", interpretive style, reinterpretation, paradoxical style and some others receive a new interpretation, in particular in connection with the author's compositional poetics of E. Sati. **Conclusions.** Stylistic transgression is an integrating transitional phenomenon that can lead to both the simplification of language means and their complication, but it always involves a special consolidation of meaning, its reconstruction together with the reconstruction of the linguistic and communicative form. Transgressive stylistic thinking in music is characterized by paradoxical features because it simultaneously represents historical and actual current experience, forces to stand between different chronotopic dimensions, combining their features contrary to objective prerequisites, contrary to the logic of the previous historical process, but in accordance with new needs to communicate and transmit semantic values. According to the mentioned positions, the style of E. Sati can be considered both mnemonic, based on the game of memories (recall), and memorial-value, axiological, such that it seeks to reveal the constant and unchanging, beyond time and space, semantic abilities of musical sound — not only in relation to art, but also in various projections to life, to multiple epistemic situations. Satie tries to transform the musical form, freeing it from genre dependencies, into a carrier of "pure language", which artistic and epistemic metaphors in music crave.

Key words: *modern composer's creativity, author's poetics of E. Satie, stylistic transgression, reinterpretation, interpretive style, epistemic metaphor, piano suite, musical language, historical time.*

Актуальність теми статті. Сильова трансгресія – явище, що може вважатися показовим та принципово важливим для композиторської поетики другої половини ХХ століття, але має прецеденти серед авторських пошуків у європейському музичному мистецтві вже у першій половині цього століття. Одним з таких прецедентів постає стильове мислення французького майстра Еріка Саті, що втілювалось у низці інструментальних композицій, фортепіанних опусів, поєднаних у своєрідні серії, квазісюїтні послідовності. Саме як перший завершений взірць авторської поетики, що спирається на принципи парадоксальності та «поєднання непоєднуваного» творчість Е. Саті привертала увагу укрїнських музикознавців, найбільш послідовно О. Кужелевої [4–6], яка ввела до музикознавчого обігу поняття «неактуального стилю» та надала широкого теоретичного й історичного обґрунтування даній парадоксальній категорії. Завдяки працям даної дослідниці, також на засадах праць Р. Барта, М. Бахтіна, О. Шпенглера та У. Еко [1; 2–3; 7; 9; 11], відкривається методична важливість вивчення парадоксальних шляхів, засобів композиторської інтерпертації, як реінтерпртації, що прагне поєднати несумісні з історичної точки зору жанрово-композиційні та стильові якості музичного твору, суттєво змінює уявлення про хронотопічні канони музичної творчості.

Поняття трансгресії також підсилює епістемологічний аспект музикознавчого дослідження, зокрема дозволяє розпізнавати у стилістичних засадах музичної мови нові знакові функції музично-текстових синтагм, таким чином простежувати за народженням нових смислових значень в музиці, що відповідають новим когнітивним очікуванням, тобто постають авторськими когнітивними метафорами.

Мета даної статті – відкрити значення стильової трансгресії у творчості Е. Саті як прогностичного авторського феномена, передбачення того майбутнього напрямку композиторського мислення, що закріпиться під номінацією «нової простоти», також допускає залучення мінімалістичної техніки.

Основний зміст. Поняття про парадоксальні риси творчості Саті привело до виокремлення категорії неактуального стилю,

як такого, що має виразні ознаки вторинності, реінтерпертації. Узагальнюючи деякі положення досліджень О. Кужелевої [4–6], ці ознаки можна презентувати наступним чином.

По-перше, музика Е. Саті, при всій своїй ясній оформленості, завершеності в окремих опусах, залишає враження від його музичної творчості як від відкритого процесу, у якому Саті показує лише один з варіантів композиційного рішення. Щодо цього він близький до концепції мистецтва *non-finito*, відродженого культурою ХХ століття. Може бути, у цьому таїться одна з причин множинних транскрипцій творів Саті і бажань експериментувати з його інтонаційним матеріалом.

Іншим помітним проявом стильової «незвичності» й навіть «дивності» музики Саті є створення ним значного розриву між програмними словесними компонентами опусу та його музично-мовним (музично-образним) змістом. З одного боку, композитор шукає універсальні, надособистісні смисли у музиці, звертаючись до її історичних глибин, у тому числі спираючись на уявлення віддалені в історичному часі жанри. З іншого боку, шляхом фактурно-динамічного спрощення, навіть нівелювання музичної експресії він домагається «очищення» музики від спроб її позамузичного пояснення та знайдення її історичних витоків, образних асоціацій.

Відмітною рисою творчості Е. Саті є те, що він прагне до граничної простоти всіх виразових засобів у музиці, до їх економії; звідси близькість використаних ним прийомів до техніки мінімалізму. У той же час, через програму він намагається розсунути межі музичного змісту, наділяючи музичну семантику і візуальними, і етико-філософськими, і фантазматичними асоціаціями. Саме у зв'язку з цим у різні часи музику Саті визначали як «грецьку», «середньовічну», «орієнтальну», «фантастичну», хоча він завжди зберігав вірність правилу строгості й економії.

Неодноразово відзначалося, що у стилі Саті проявляється прагнення до демократичності музичної мови, а у зв'язку з цим — до знайомого до банальності, до «загальних місць» музики, що буквально виражається в прагненні створити новий жанровий напрямок: «меблеву», або «шпалерну» музику.

Творчість Саті підтверджує й ту обставину, що феномен «неактуального стилю», значення якого загострилося в останні два десятиліття, пов'язаний з періодично виникаючої пограничністю стильових епох у музиці. На сьогоднішній день

саме прагнення подолати будь-які стильові межі, насамперед історичні та національні, піднятися до рівня метастилю, або постстилю, постає провідною характеристикою композиторських пошуків, причому ці пошуки свідчать про намагання досягти нової цілісності культурної свідомості, подолати існуючу культурну кризу.

Змістовні можливості так названого неактуального стилю виявляються у зв'язку з поняттям про реінтерпретацію тому, що його оцінюють і як *інтерпретуючий* стиль, у якому з рівною чіткістю відчувається орієнтація на інший стиль та на його подолання. Іншими словами, в інтерпретуючому стилі, як у дзеркалі, можуть відбиватися інші стильові сутності; він має відкрито ігрове інтертекстуальне та полістилістичне походження (див. про це: [5; 8]); він зберігає семантичну відкритість, водночас претендуючи на «фінальний», завершальний характер, оскільки використовує попередній стилістичний (мовний) матеріал музики, перетворюючи його, розвиваючись шляхом образної «нейтралізації», підсиленої умовності, також прибігаючи до дистилляції стилістичного матеріалу, наприклад уніфікації знаків гучнісної динаміки убік *decrescendo* – «убування», «таяння», «постлюдійності» як своєрідної післямови – «післязвуччя» культурної доби. На основі дослідження принципів неактуального або слабкого (або постакадемічного) стилю можна переконатися, що феномен *реінтерпретації* переходить з виконавської сфери у галузь композиторської творчості й усвідомлюється в останній як право на таке повторення музичних «висловлень», яке відкриває їх художньо-сміслову умовність, отже, «семантичну необов'язковість» – специфічну змістову свободу – музично-мовних реалій. У такій своїй якості інтерпретація стає особливим методом часового пересування – трансгресії, переступання меж, набуває наскрізного та узагальнюючого значення для всієї музичної культури ХХ століття.

Це століття наприкінці своєї історії висунуло низку оновлених, але похідних від попередніх стильових, номінацій, що відсилають до екс-стильових сутностей, звернених мовби вглиб століть, у минуле: неокласицизм, неоромантизм, необарокко, неоренесанс, неогрегоріанство й деякі інші. Воно також актуалізувало численні псевдо-, пара-, міні-, квазі-, тобто й досвід ілюзорного наслідування, котрий відкрито вказує на явища незліяння історичних художніх свідомостей та

можливість стильової регресії в мистецтві. Але воно також знайшло номінативний план, спрямований до майбутнього, але з парадоксальним передбаченням, заснованим на відчутті, переживанні бескінечно тривалого завершення, використовуючи префікс пост- з тенденцією перетворення його на мета-. Таким чином, в даній грі «в префікси» до корінної стильової сутності культура й мистецтво двадцять першого століття намагаються запровадити принцип реінтерпретації до самого явища епохального стилю – стилю напряду, як магістральної тенденції художнього мислення.

Оскільки інтерпретація в мистецтві завжди є інтерпретацією смислу, треба зауважити, що явище художнього смислу перебуває в безперервному русі й виникає з необхідності трансляції художніх ідей, отже, припускає їх *реінтерпретацію як трансгресію* – повторену й оновлену інтерпретацію, що поєднує декілька різних стильових сутностей, виходить за межі визначеного історичного часу. У деяких випадках виникає така передача смислових значень, при якій відбувається перебільшення або зменшення одного з них, вивникає помітне учуднення художнього змісту, художньої форми у цілому. У творчості Е. Саті подібна «учуднена» трансгресія пов'язується з акцентуацією карнавально-гротескного начала й може сприйматися як проекція карнавальної профанації, brutального переміщення зі світу сакральних смислів до площадного «низового» буття. Відомий у романній прозі З, даний прийом карнавального зниження набуває в музиці нових ігрових функцій, як зміна парадигм світсприйняття, пропонує звертатися до нового способу символізації образної дійсності.

З іншого боку, феномен авторської стильової евристики завжди пов'язаний з посиленням специфічних авторських прийомів, що повинні ставати впізнаваними та конкретними, вказувати на певні художні символи та їх музично-мовну умовність. І в цьому випадку, так чи інакше, підкреслюється важливість умовно-конвенційного, тобто достатньо сталого, традиційного в мистецтві, і ця бажаність умовності в музиці завжди пов'язана з акцентуацією (і переакцентуацією) канонічних жанрово-стильових позицій, семантем. Тому і для сучасних композиторів є показовим звертання до жанрово-стильових моделей, які виникли внаслідок музичної інтерпретації життєвої психологічної реальності, одночасно, припускають її продовження, її нові можливості. Не випадково

М. Бахїн вводить поняття «переакцентуації», яке можна розкрити як внутрішній механізм реінтерпертації у зв'язку з питанням про «умовне слово» – тобто про жанрову й стильову (стилістичну) «орієнтацію слова серед слів», що забезпечує рухливість образно-сміслових значень слова, їх розширення – аж до амбівалентності [2–3].

У концепції Бахтина ми знаходимо підтвердження тому, що «переакцентуація» як інструмент стильової трансгресії може приводити й до прямо протилежних художньо-сміслових результатів – як до карнавальнo-сміхового зниження жанрово-стильових значень, так і до «ритуалізованої сакралізації» – піднесення до містичного. Тому й існують дві полярні семантичні домінанти у творчості Е. Саті: орієнтація на сучасну дійсність з її парадоксальними психологічними проявами; інтерес до віддалених в історичному часі жанрових форм, своєрідний «образний історизм». Це зумовлює рівні здійснюваного Саті музичного діалогу з часом, що врешті-решт набуває рис трансгресії – долання часових меж (в музиці). Співавтором Саті при його входженні до історичного часу музики постає інший «великий француз» (за визначенням К. Дебюссї), Ф. Куперен.

Стильовий діалог Куперена – Саті представлений буквальною програмно-словесними збігами, спорідненістю ідей жанрових і внутрішньо-жанрових номінацій. Можна навіть виявляти наступність програмного методу Саті стосовно Куперена: усі ті програмні образні сфери, які існують в музиці Саті – жанрово-алюзивна, карнавалізована, ідилічно-містична – сформовані в циклах Куперена; загальними постають й тенденції еволюції сюїтної програмності. Саті продовжує й розбудовує ті ж принципи програмності, застосовуючи їх послідовно, так, як вони були відкриті й апробовані Купереном, також у вже встановленій еволюційній спрямованості: від простих жанрових назв танців – до асоціативно-ілюзорної (у тому числі змішаної), далі – до сюжетної програмності (тематичні серії) та наскрізного типу, що визначає всі цикли Саті й багато пізніх циклів Куперена, завершуючи карнавальнo-гротескною, буквально парадоксальною програмністю.

Саті й Куперен однаково віддають перевагу жанру, що стоїть на межі первинних і вторинних жанрових систем – танцювальній сюїті. Вони підкреслюють своєрідну *стильову двоїстість сюїти*, спрямованість її одночасно й до сфери

«чистого» інструменталізму (до «презентованої», концертної музики), і до традиції салонного побутового музикування.

Таким чином виникає певна жанрова основа для здійснення стильового переміщення у часі, також розширення семантичних функцій музичних хронотопів, що є дуже конкретними в стилістиці клавірної сюїти.

Фортепіанна – клавірна – сюїта не випадково виявляється одним з найбільш помітних жанрів для композиторів ХХ століття. По-перше, вона має певну композиційну перехідність між типом малої форми та середнім обсягом, іноді навіть значною тривалістю опусу. По-друге, вона дозволяє користуватися принципом монтажу (у цьому сенсі композитор уподібнюється режисеру, що збирає воедино й по своєму перебудовує – реконструює – образи буття); по-третє, виникає стилістична багатошаровість тексту сюїти, що пояснює її незвичайні семантичні виходи, відкритість для експерименту, у тому числі в області стилізації, полістилістики, мінімалізму, – для всього того, що дозволяє «вплести» у стилістику музичного жанру прикмети інших видів мистецтва; по-четверте, сюїта як інтерпретуючий жанр більшою мірою реалізує можливості «парадоксального трансгресивного стилю», навіть пророкує їх, як, наприклад, у сюїтах К. Дебюсі та Е. Саті, але як вже й в опусах-«рядах» Ф. Куперена.

Фактурну основу сюїти утворюють інтонаційно-формульні жестові фігури танців, пов'язані з певними типами рухів, переміщення (кругові, підскік і т.д.), а тематичну – барокові риторичні фігури, які опосередковують різні жанрово-стилістичні контексти. Мовну конкретність і самостійність сюїта придбає тоді, коли барокові фігури, вивільняючись від безпосереднього впливу «риторичних слів», прослизують в інструментальну музику й міцно осідають у ній, цементуючи інтонаційно-жестовий словник програмної сюїти. Сюїтний принцип зв'язку неодноразово порівнюють із серіями в сучасному мистецтві: серія постає як результат або операція поступового перетворення, (збільшення), перетворення, звуження, розширення. Розімкнення сюїти (що складається з серій, котрі перетікають одна в одну) *веде до феномена відкритої форми* (незавершеної форми). Її риси можуть бути визнані типовими для сучасної культурної свідомості, оскільки вказують на здійснення художнього наративу (побудови мистецького тексту) на межі двох систем мислення, двох способів образного

відтворення – внутрішнього контекстуального й зовнішнього інтертекстуального – і також їх взаємодії, яка не може привести до остаточного результату.

Інтерес до конструювання часопростору тексту (як до вибору тканини, фактури,) є присутнім у пошуках композиторів вже з кінця XIX – початку XX століття. Постійно виникаючі фігури, тріолі, фігурації, арпеджіо, загальні форми руху (потоки звучання), кластери й сонорно-сонористичні ефекти стають складовими (прообразами, слуховими прецедентами) «музично-звукової свідомості». До хронотопічних факторів слід віднести нові тематичні фігури, що акумулюють загальні принципи музичного тексту (такі як *дискретність* та *континуальність*). Парадоксальність та внутрішня трангресивність сучасної музичної мови обумовлена емансипацією звукового матеріалу музики, його самодостатністю, самоцінністю (і власною множинністю) – здатністю розшаровуватися, переструктуровуватися, змінювати темброве забарвлення, динамічні показники тощо.

Ретроспективний погляд на розвиток сюїтного жанру дозволяє відзначити факт своєрідної «передачі» фактурно-інтонаційних формул, а виходить, і наявність певного «словника» жанру, його єдиної текстової основи, для формування якої був важливий процес тиражування танцювальної стилістики в XVIII столітті шляхом передачі з п'єси до п'єси (з циклу в цикл) характерних метроритмічних фігур (Аллеманди, Куранти, Жиги й інших).

Таким чином, можна вказувати на яскраво виражений феномен «інтертекстуальності», а жанрова форма сюїти в якості «текстового хронотопу» представляється «надісторичною»: для того, щоб сюїта знайшла власну жанрову індивідуальність, можливість стильової індивідуації, стильової відмінності від інших жанрових форм, виникала трансляція стилістичних комплексів, які набували все більш впорядкованого «знакового» формульного вигляду, внаслідок чого й виникає автономний інтонаційний словник даного жанру.

Відмінна сторона сюїти пов'язана саме з тим, що для її інтонаційного словника цементуючими були фактурні прийоми й буквально «текстовість»; сюїта буквально «виплітає» свій текст з фактурних прийомів, стосовно яких і можна говорити про яскраво виражений феномен *трангресивності*.

Переходячи з циклу в цикл, з одного танцю – в інший, з однієї епохи – в іншу, потрапляючи в різні семантичні контексти, переосмислюючись, дані «блукуючі» або мандруючі фактурні формули набувають значення відвернених, тобто вільних від образної «приуроченості», здатних переміщатися, – отже, нейтральних, «ніяких», прозорих. Саме тому вони перетворюються в структурні формули, що можуть бути використаними в будь-якій конструкції: пройшовши довгий шлях семантичних метаморфоз, дуже глибокий образний асоціативний процес, фактурні формули сюїти виходять у вільний простір: те, що було рельєфом, може ставати тлом, як і навпаки. Стаючи «прозорими», фігури придбають іншу структурну якість, стають симулякрами, вказують на відсутність певного значення – як на його можливість, тобто стають у семантичному сенсі «відсутніми структурами» (У. Еко). Усунуті, порожні (прозорі) форми дозволяють вносити в них будь-який зміст. Вони не відкидають смислову реальність, але, навпаки, вказують на повсякденну дійсність, на повсякденне, пересічне, фонове, банальне життя як на той феномен, що має не меншу цінність і може стати таким же активним носієм смислу, як інші творчі сторони людської діяльності.

Вищесказане дозволяє зрозуміти, у силу чого явище фоновості як найбільш показове для парадоксального трансгресивного стилю стає в музиці ХХ століття, резонансним, у тому числі, роблячи по-новому резонансною творчість (музику) Е. Саті.

Стильова трансгресія постає важливим способом долати мовні обмеження не лише в художній творчості, але й в інших пізнавальних галузях, зокрема філософській, естетичній та клубурологічній, звісно й у музикознавчій. Вона набуває також значення особливого психологічного прийому, розширює уявлення про структуру та час переживання в музиці [10].

Феномен трансгресії, у цілому, обумовлений кризами культури, що виникають у *перехідні періоди* історії, внаслідок чого виникають аналогії між культурно-історичною свідомістю початку ХХ століття і у сьогоденням.

Наукова новизна даної статті зумовлена запровадженням категорії стильової трансгресії до вивчення провідних тенденцій розвитку сучасного композиторського мислення, поясненням на основі даного явища (стильової трансгресії) тих нових концептуальних метафор, що використовуються як

стильові визначення у світовому музично-творчому просторі: «нової складності» та «нової простоти». Нового тлумачення отримують відомі стильові характеристики, такі як «неактуальний стиль», інтерпретуючий стиль, реінтерпретація, парадоксальний стиль та деякі інші, зокрема у зв'язку з авторською композиторською поетикою Е. Саті.

Висновки. У цілому, стильова трансгресія представляється інтегруючим перехідним феноменом, що може приводити як до спрощення мовних засобів, так і до їх ускладнення, але завжди передбачає особливе ущільнення смислу, його переконструкцію разом з перебудовою мовно-комунікативної форми. Трансгресивне стильове мислення в музиці відзначене рисами парадоксальності тому, що водночас репрезентує історичний та актуальний теперешній досвід, примушує ставати між різними хронотопічними вимірами, поєднуючи їх риси всупереч об'єктивним передумовам, всупереч логіці попереднього історичного процесу, але у відповідності до нових потреб повідомляти та транслювати смислові значення.

Відповідно до названих позицій стиль Е. Саті можна водночас вважати мнемонічним, заснованим на грі у спогади (пригадування), і меморіально-ціннісним, аксіологічним, таким, що прагне виявити сталі й незмінні, понад часопростором, семантичні здатності музичного звучання — не лише стосовно мистецтва, але й у різноманітних проекціях до життя, до множинних епістемічних ситуацій. Саті намагається перетворити музичну форму, звільняючи її від жанрових залежностей, на носія «чистої мови», якої жадають художньо-епістемічні метафори в музиці.

Також можна дійти висновку, що позаакадемічний напрям у композиторській поезиці — як типове явище культури перехідного часу, у контексті композиторської поезики виявляє тенденцію «вторинної метафоризації» у дуже широкому обсязі, тобто прагне надавати музичній мові рис універсалізації, доведеної до деіндивідуалізації усіх складових музичного тексту. Це відкриває нові обрії для розвитку принципу трансгресії у сфері сучасної композиторської творчості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 616 с.
2. Бахтин М. Проблема речевых жанров // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: «Искусство», 1986. С. 250–296.

3. Бахтин М. Слово о романе // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 72–233.

4. Кужелева Е. Парадоксальность как свойство музыкальной поэтики Э. Сати // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Вып. 3. Вопросы музыкальной семантики. Одесса: Астропринт, 1997. С. 85–94.

5. Кужелева Е. Полистилистика как музыкальный феномен: от прошлого к современности // «Культурологічні проблеми музичної українистики». Вип. 2. Одеса: Астропринт, 1998. С. 65–68.

6. Кужелева Е. Феномен «неактуального стиля» в творчестве Э. Сати // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії. Вип. 1. Одеса: Астропринт, 2000. С. 143–150.

7. Усманова А., Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Мн.: «Пропилеи», 2000. 200 с.

8. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 334–383.

9. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Образ и действительность. М.: Попурри, 1998. 688 с.

10. Штокхаузен К. Структура и время переживания // *Номо Musicus* 95. М.: Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 1995. С. 76–94.

11. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. ТОО ТК «Петрополис», 1998. 432 с.

REFERENCES

1. Bart, R. (1994). *Selected Works: Semiotics. Poetics*. М.: Progress [in Russian].

2. Bakhtin, M. (1986). The problem of speech genres // М. М. Bakhtin. *Aesthetics of verbal creativity*. М.: “Art”, P. 250–296 [in Russian].

3. Bakhtin, M. (1975). A word about the novel // М. М. Bakhtin. *Questions of literature and aesthetics. Researches of different years*. М.: Fiction. P. 72–233 [in Russian].

4. Kuzheleva, E. (1997). Paradoxicality as a property of E. Sati’s musical poetics // *Culturological problems of musical Ukrainian studies*. Issue. 3. Questions of musical semantics. Odessa: Astroprint. P. 85–94 [in Russian].

5. Kuzheleva, E. (1998). Polystylistics as a musical phenomenon: from the past to the present // “*Culturological problems of musical Ukrainian studies*”. Vip. 2. Odesa: Astroprint. P. 65–68 [in Russian].

6. Kuzheleva, E. (2000). The phenomenon of “irrelevant style” in the work of E. Satie // *Musical art and culture. Scientific Bulletin of the Odessa State Conservatory*. Vip. 1. Odesa: Astroprint P. 143–150 [in Russian].

7. Usmanova, A. (2000). Umberto Eco: paradoxes of interpretation. Мн.: “Propylaea” [in Russian].

8. Schnittke, A. (1973). Paradoxicality as a feature of Stravinsky's musical logic // I.F. Stravinsky. Articles and materials. M. P. 334–383 [in Russian].

9. Spengler, (1998). O. Decline of Europe: Essays on the morphology of world history. T. 1. Image and reality. M.: Potpourri [in Russian].

10. Stockhausen, K. (1995). Structure and time of experience // Homo Musicus 95. M.: Izd. P.I. Tchaikovsky. P. 76–94 [in Russian].

11. Eco, U. (1998). Missing structure. Introduction to semiology. LLP TK “Petropolis” [in Russian].

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-13>

Антоніна Яківна Кулієва

ORCID: 0000-0003-0337-8255

*кандидат мистецтвознавства, Заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри сольного співу
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
tonika.kulieva@gmail.com*

ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ АНТОНІНИ ВАСИЛІВНИ НЕЖДАНОВОЇ (ДО 110-РІЧЧЯ ОДЕСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ)

Мета роботи – на основі вивчення творчого шляху, критичних оцінок та спогадів визначити виконавські принципи легендарної оперної Артистки – А. В. Нежданової. **Методологія роботи.** Розкриття теми дослідження обумовило звернення до біографічного методу, методу аналітичного визначення специфіки вокальної інтерпретації оперного твору. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що в ньому визначені: сутність одеського періоду у житті А. В. Нежданової (формування високих людських якостей, усвідомлення місії майбутньої Артистки, початок професійного навчання вокальному мистецтву); виконавські принципи А. В. Нежданової, серед яких – здібність до професійного самоаналізу, віртуозність, легкість та легатність виконання як стильові ознаки співу *bel canto*, бездоганність творчої інтуїції, поєднаної з виконавським раціоналізмом, єдність творчого метода і пошук шляхів розкриття індивідуальної своєрідності кожної оперної героїні, універсалізм творчої обдарованості, продуманість деталей під час попередньої роботи над роллю та прояви артистичного натхнення у вигляді імпровізаційних знахідок під час безпосередньої сценічної дії в оперному спектаклі, глибина

проникнення до композиторського задуму, вродженій драматизм у розкритті образів оперних героїнь, створення власного вокального стилю. **Висновки.** Визначення специфіки становлення творчої індивідуальності та виконавських принципів легендарної оперної співачки Антоніни Василівни Нежданової, чиє ім'я носить Одеська національна музична академія, має особливе значення для усвідомлення творчої специфіки вокальної школи «Південної Пальмири». Адже творчі принципи Артистки, що досягла світового визнання, постають як символ тих ідеалів, досягнення яких – мета митців Одеської вокальної школи.

Ключові слова: А. В. Нежданова, виконавські принципи, творча індивідуальність, Одеська вокальна школа.

Kuliieva Antonina Yakivna, Ph.D. of Art History, Honoured Art Worker of Ukraine, Professor at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Antonina V. Nezhdanova's performing principles (to the 110th anniversary of Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova)

The purpose of the article is to define the performing principles of the legendary opera Artist A. V. Nezhdanova on the basis of the study of creative path, critical assessments and memories. The methodology of work. Disclosure of the theme of the study led to a reference to the biographical method, a method of analytical determination of the specifics of vocal interpretation of an opera piece.

The scientific novelty of the study is that it defines: the essence of the Odessa period in the life of A. V. Nezhdanova (the formation of high human qualities, awareness of the mission of the future Artist, the beginning of professional training in vocal art); executive principles A. Nezhdanova's principles, including the ability for professional self-analysis, virtuosity, lightness and the legato of sounds of performance as stylistic signs of bel canto singing, impeccability of creative intuition, combined with performing rationalism, unity of creative method and search for the way of revealing individual uniqueness of each opera heroine, universalism of creative talent, thoughtfulness of details during preliminary work on the role and manifestation of artistic inspiration in the form of improvisational finds in the direct stage. Conclusions. Definition of specificity of formation of creative individuality and performing principles of legendary opera singer Antonina Vasilyevna Nezhdanova, whose name is the name of the Odessa National Academy of Music, has a special meaning for the realization of creative specificity of vocal school «South Palmyra». After all, the creative principles of the Artist, who has achieved world recognition, are presented as a symbol of those ideals, the achievement of which is the goal of artists of the Odessa Vocal School.

Key words: A. V. Nezhdanova, performing principles, creative individuality, Odessa Vocal School.

Актуальність теми дослідження. «Людський голос – це не тільки засіб спілкування, но й джерело величезної естетичної

насолюди, пізнання. Ніщо не може замінити його живе звучання, силу дії, емоційну виразність» [1, с. 105]. В історії розвитку вокального мистецтва відомо багато імен видатних співачок, чиє творче обдарування відповідає тим якостям людського голосу, що міститься у наведеному спостереженні. Кожна з них володіє особливою індивідуальною вокальною манерою, оригінальністю творчої постаті, своєрідністю творчого шляху. Серед співачок світового рівня, які перетворилися на легенду вокального мистецтва – Антоніна Василівна Нежданова, чиє ім'я носить Одеська національна музична академія.

Визначення специфіки становлення творчої індивідуальності та виконавських принципів видатної співачки – актуальне завдання для вивчення історії і майбутнього розвитку Одеської вокальної школи. Адже творчі принципи легендарної співачки, що досягла світового визнання, постають як символ тих ідеалів, досягнення яких багато десятиліть постає як мета митців, що представляють Одеську вокальну школу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. А. В. Нежданова залишила яскравий слід в пам'яті сучасників і критиків доби розквіту свого обдарування, викликаючи глибоку привабливість та шанобливе ставлення до власного виконавського мистецтва. Наприклад, Б. Шоу, приголомшений виконавським обдаруванням А. В. Нежданової, подарував співачці свій портрет з написом: «Я розумію тепер, чому природа дала мені можливість дожити до 70 років – для того, щоб я почув краще з творинь – Нежданову» [7, с. 87–88]. Джерелами інформації щодо визначення численних чинників, що вплинули на формування, становлення і розвиток музичних здібностей співачки (серед них – справа до навчання, працьовитість, оточення тощо), а також щодо встановлення закономірностей її творчого шляху, постали свідчення сучасників А. В. Нежданової – М. Верховський [5], А. Рудницький [10], кореспонденти періодичних видань [3, 6]; біографічні довідники та дослідження, зокрема М. С. Голованова [7], М. Л. Львова [8], В. В. Подольської [9]. Крім того, до роботи залучені відомості щодо педагогічних поглядів Умберто Мазетті [11] – педагога А. В. Нежданової, який сформував вокальну манеру співачки, базовану на традиціях італійської школи. Вивчення творчих уподобань славетної співачки базоване її спогадах та на аналізі видання, що містить арії, романси та пісні з її репертуару [2, 4].

Виклад основного матеріалу дослідження. Одеса, поблизу якої у селі Крива Балка 16 червня 1873 року народилась Антоніна Василівна Нежданова, у середині XIX сторіччя розвивалася нестримно. Місто перетворилося на найбільший морський порт на узбережжі Чорного моря. Атмосфера стрімкого розвитку і свободи, що надихала приморське місто, формувала волелюбну натуру майбутньої знаної співачки.

Значний вплив на становлення Артистки у дитячі роки справив її батько – Василь Павлович Нежданов, священник і вчитель народного училища при храмі св. Пантелеймона, розташованому на території сучасного курорту «Куяльник». Батько Антоніни Василівни правив церковну службу в недільні і святкові дні [8, с. 25]. Саме у лоні церковної хорової музики, долучення до якої відбулося у ранньому дитинстві, обумовило художнє зростання й тяжіння до вокального мистецтва, властиве Антоніні Василівні. Тоні було сім років, коли її участь у співі церковного хору привабила прихожан храму. Голос дівчинки розчулив односельців, які захоплено мовили: «Ось же канарочка, ось же голосок ласкавий!» [8, с. 8]. Музичні здібності дівчинки розвивалися помітно: вона була оточена музичною атмосферою.

Вірний уявленням 1870–1880-х років, батько А. В. Нежданової, який вважав, що мистецтво надто ефемерно для реального життя, а артистична діяльність не є трудовою, деякий час опирався тому, щоб його дочка надто захоплювалася музикою. Однак саме він сприяв розвитку музичної обдарованості А. В. Нежданової. Важливе значення у процесі формування її вокального таланту мала та методика музичного виховання, що її застосовував батько, залучаючи дочку до співу нескладних мелодій під акомпанемент скрипки. У вокально-інструментальному дуєті розвивалася музична обдарованість, формувалася витончений слух майбутньої співачки. Відчуття тембру власного вокального голосу у контексті хорового співу і скрипкового інтонування обумовило формування основ властивого майбутній співачці *професійного самоаналізу*.

Батьки А. В. Нежданової (шкільні вчителі), завдяки суворому вихованню, надали дочці життєві принципи, які назавжди визначили її творчі пріоритети: служіння мистецтву, тяжіння до досконалості, вірність професійному обов'язку, працьовитість, скромність у повсякденності. У дорослому житті характер А. В. Нежданової відрізнявся подвійністю:

здаючись легкою, веселою людиною, вона була до педантичності дисциплінована і працьовита у професійній діяльності; навіть ставши оперною примою, не дозволяла собі будь-якої поблажки.

У дев'ять років батьки перевезли Антоніну до Одеси і віддали на навчання до 2-ї Маріїнської жіночої гімназії. Досягнувши 12 років, Тоня близько року відвідувала музичне училище з класу фортепіано. У гімназії вона помітно виділялася голосом красивого тембру.

Як засвідчує аналіз фактів біографії А. В. Нежданової, її доля славетної артистки багато в чому визначена якостями її особистості. На кожному етапі життєвого та творчого становлення, випробування, що їй випадали, сприяли тому, щоб, у результаті їх подолання, характер Антоніни Василівни змінювався. Її бажання стати Артисткою виборювалося у поєдинку з несприятливими обставинами. Однак, доля Артистки вирішувалася на небесах: у безвихідних ситуаціях завжди знаходилася людина, яка надавала Антоніні допомогу.

Так відбулося і у той важкий час, коли у Антоніни – учениці сьомого класу – помер батько, тоді сім'я директора Народних училищ В. І. Фармаковського надала їй моральну підтримку й допомогла сплатити за навчання у восьмому класі гімназії. Після її закінченні А. В. Нежданова була зарахована на вільну вакансію вчительки в Одеському міському дівочому училищі, де викладала вісім років.

Попри матеріальні тяготи життя, дівчина не пропускала жодної прем'єри в Одеському оперному театрі, немов би відчуваючи доленосні прізиви до служіння вокальному мистецтву. Тільки у період з 1888 року по 1897 рік італійські трупи надавали 6 разів виставу опера «Африканка» Джакомо Мейєрбера, де роль Селіки виконувала видатна свого часу українська співачка Тереза Аркель (Сопрано) (Львів, Україна, 1861 – Милан, 1929).

Також, двічі на рік йшла опера «Аїда» Дж. Верді, з періодичністю раз або два на рік надавалась вистава «Бал маскарад» Дж. Верді, де у 1896 році роль Амелії виконувала Софія Крушельницька.

І знову доля дала своїй обраниці підказку. Під впливом чарівного співу Миколи Фігнера і його дружини Медеї Фігнер (першої виконавиці партії Іоланти) А. В. Нежданова вирішила присвятити себе оперному вокалу. То був справжній

перелом в її долі: спів геніїв оперної сцени пробудив у ній Артистку.

Мистецтво визнаних співаків сприяло тому, що Антоніна Василівна – вчителька одеської школи [8, с. 24] – почала професійно вчитися співу. В *одеській період життя* для майбутньої оперної співачки світового рівню розпочалися «роки навчання». Саме в Одесі А. В. Неждановій прийшло усвідомлення власних вокальних можливостей.

Антоніна розпочала займатися вокалом в Одесі з камерною співачкою, музикальним педагогом Софією Григорівною Рубінштейн – сестрою Антона Григоровича Рубінштейна. Успіхи в навчанні породжували її переконливість у необхідності навчання в одній із столичних консерваторій. І вибір випав на Петербурзьку консерваторію. Але уславлені педагоги закладу не визнали обдарування співачки з Одеси. Співак (баритон), режисер і педагог – Іполит Петрович Прянішніков, не визначив у А. В. Неждановій достатніх даних для навчання в консерваторії Санкт-Петербурга. Але, щастя посмінулося А. В. Неждановій у Москві. Професійна помилка І. П. Прянішнікова обумовила зустріч А. В. Неждановій з тим педагогом, навчання в якого визначило її артистичну долю. То був професор вокалу Умберто Мазетті. Видатний італійський майстер, попри хвилювання Антоніни, як і недостатньо розвинений на той час вокальний діапазон (верхню ноту в «Колисковій» П. І. Чайковського молода співачка проспівала тоді із зусиллям), розгледів в абітурієнтці майбутню велику співачку. Антоніну було зараховано до вокального класу Московської консерваторії.

Умберто Мазетті належить до числа видатних педагогів вокалу. Будучи за фахом вокальним педагогом, композитором, піаністом, він поєднує певні знання для створення власної вокальної школи. Блискучий акомпаніатор, У. Мазетті захоплював учнів емоційним наповненням музичного тексту, темпераментом, артистизмом, вимагаючи осмисленого співу і емоційно забарвленого звучання голосу, він одночасно приділяв величезну увагу красі і вірності утворення співацького тону. «Співайте красиво» – одна з основних вимог Мазетті [11, с. 116]. Поєднуючи раціональне та емоційне в засвоєнні мистецтва вокалу, італійський співак закладав основи стилю *bel canto* як основу майстерності вихованих ним учнів.

Невідомо, як би склалася творча доля А. В. Нежданової, якщо би у витоків її творчого шляху не було би такого прекрасного майстра, як У. Мазетті. Його вокальна метода виявилася ідеальною для формування та становлення вокального обдарування дівчини. Зокрема, методика У. Мазетті базувалася на поступовому розширенні діапазону співачки, що, за її власним твердженням, спочатку не перевищував півтори октави. У. Мазетті не притримувався штучного «витагування» верхніх звуків у голосовому апараті А. В. Нежданової, довгий час дозволяючи їй виконувати лише ті твори, що були побудовані на середньому регістрі голосового діапазону. Ця методика невдовзі принесла свої плоди: діапазон А. В. Нежданової поступово поширився на всі регістри «зони».

Рівність діапазону А. В. Нежданової – зрілої оперної співачки – викликала подив та захоплення: «Чарівного тембру колоратурне сопрано Нежданової нагадує світові голоси італійських знаменитостей. Така ж дивовижна школа, та ж легкість і блиск колоратури – але є і різка відмінність від співачок Міланської школи. У них – блискуча вокальна зовнішність, але в жертву їй іде виконання, зазвичай бездушне і трафаретне. У Нежданової ж немає співу в ім'я співу. Кожна партія, кожна музична в ній фраза зігріта сердечною теплотою, м'якою ліричністю, красивим надломом жіночої душі, яка страждає. В цьому – секрет сценічної чарівності Нежданової. Так вона співає і Лакме, роблячи образ індуської дівчини живим, значущим і таким, що весь час приковує до себе увагу слухача. Вокальний бік партії, звісно, передано незрівнянно – починаючи з дуету з Малікою і закінчуючи знаменитою арією “з дзвіночком”. Успіх артистка мала величезний» [3, с. 5].

Відомо, що А. В. Нежданова упродовж сольної кар'єри користувалася єдністю виконавських принципів, перейнятим під час навчання в У. Мазетті – *віртуозність, легкість та легатність виконання як стильові ознаки *be canto**.

Умберто Мазетті навчив А. В. Нежданову дбайливого відношенню до власного голосу. Вона завжди виконувала настанови Учителя: співати не більше двох-трьох годин на добу; після двадцяти хвилин вправ – обов'язковий двадцяти-хвилинний відпочинок. Напружені заняття з У. Мазетті (вони не припинялися навіть у канікули і вихідні) дали позитивні результати. Володіючи свіжим, кристальної чистоти сопрано ніжного тембру, у результаті наполегливих занять значно

розширила діапазон свого голосу; нею були досягнуті повнота звучання у всіх регістрах і майстерність кантиленного співу.

У самостійній роботі впродовж консерваторських років А. В. Нежданова керувалася вказівками свого Вчителя. Але природно властиве тяжіння до постійного самовдосконалення, бажання віднайти власний виконавський стиль зумовлювало її самостійні творчі пошуки. А. В. Нежданова згадувала: «Запам'ятавши вказівки професора, прийшовши додому, я негайно ж все повторювала, співала по кілька разів одну і ту ж фразу арії або романсу, прагнула надати їй належне вираження, забарвлення звуку і сенс. У мене була здатність швидко схоплювати і засвоювати музичні твори, але я не задовольнялась отриманими результатами, строго відносились до своєї роботи, продовжувала ... шукати краще звучання» [8, с. 37]. Не дивно, що, молода вокалістка, поєднуючи методичні настанови вчителя і пошуки власної виконавської манери, впродовж всіх років учнівства у консерваторії мала найвищі оцінки по спеціальності («5+» супроводжувало прізвище А. В. Нежданова в екзаменаційних листах). У 1902 році А. В. Нежданова закінчила консерваторію із золотою медаллю, ставши першою вокалісткою в історії закладу, удостоєною настільки високою оцінкою.

«26 лютого 1902 року у «Большому театрі» проходила проба голосів. Як стверджували газети, свіжістю і приємністю голосу справила найбільш приємне враження А. В. Нежданова, що співала партію Лючії» [8, с. 40]. Зважаючи на особливі таланти дебютантки, їй запропонували місце в Маріїнському театрі, проте А. В. Нежданова відмовилася. По-перше, співачка назавжди віддала своє серце Москві, місту, яке в неї повірило; по-друге, вона не хотіла відмовлятися від уроків У. Мазетті. А. В. Нежданова не зрадила своєму педагогу до завершення його життя (1919 р.), продовжуючи вчитися у нього вокальної майстерності. Вірність обраній вокальній системі стало у творчому житті А. В. Нежданової передумовою успіху.

І знову воля долі втручається у формування творчого життя Артистки: співачкою славетного «Большого театру» вона стала завдяки випадку. Коли несподівано захворіли всі три виконавці партії глінкінської Антоніди, «Дирекція імператорських театрів згадала про молоду співачку і попросила її “виручити” спектакль» [8, с. 42]. З приводу дебюту А. В. Нежданової 28 квітня 1902 року захоплено відгукнувся

критик С. Н. Кругліков, який провіщував молодій дебютантці «щасливе і видатне сценічне майбутнє», констатував «надзвичайний інтерес» слухачів до «нової Антоніди», її «рішучий успіх» після «блискучого по невимушеності виконання вихідної арії» [8, с. 42]. Один з улюблених партнерів Артистки – С. І. Мігай – згадував, що під час виконання А. В. Неждановою партії героїні глінкінської опери, він «абсолютно забував про вокальні труднощі каватини “В поле чисте дивлюся...”», захоплюючись «правдою серця, втіленою в інтонаціях її голосу» [2, с. 443]. На особливу увагу заслуговує згадка про легкість подолання Артисткою вокальних труднощів в ім'я втілення художньої правди. Підкреслимо, що *легкість виконання постає як одна зі сталих ознак виконавського стилю А. В. Нежданової, успадкованою Артисткою від італійської манери співу, якої її навчав її Учитель.*

За рецензією газети під час гастролей майстрині у Харкові у 1925 році відзначалось, що «Віолетта–Нежданова в “Травіаті” приносить слухачам неоціненне задоволення. Рідкісний за чистотою і тембром голос, що змагається на високих нотах зі скрипкою, м'який і ніжний.» [6, с. 6].

Партія Антоніди в творчій долі А. В. Нежданової започатковує період творчої співдружності з С. В. Рахманіновим як диригентом Большого театру з 1904 по 1906 рік. Диригентський метод С. В. Рахманінова того періоду визначала особлива ретельність у процесі корегування виконавських помилок співаків: музикант, зокрема, боровся із звичними порушеннями темпо-ритму, що набули сталого характеру при постановках опер. Під час репетиції, за спогадами Артистки, «замість відсутнього концертмейстера акомпанував сам Сергій Васильович. В *Allegro* своєї першої арії я узяла непомітно для мене дуже швидкий темп, набагато швидше прийнятого раніше іншими диригентами. Сергій Васильович слідував за мною в тому ж темпі, не затримуючи і не зупиняючи мене» [2, с. 171]. А. В. Нежданова зазначила, що композитор підкреслив необхідність дотримання саме цього темпу у подальшій роботі. С. В. Рахманінов і надалі надавав Артистці можливість «керувати власним смаком і поглядом на виконання даного твору» [2, с. 172]. Наведені згадки Артистки про сумісну роботу з С. В. Рахманіновим засвідчують визнання *бездоганності творчої інтуїції А. В. Нежданової, поєднаної з виконавським раціоналізмом.*

Партії Антоніди відкриває галерею оперних образів, створених А. В. Неждановою. Серед них – Людмила («Руслан і Людмила», 1902); Волхова («Садко», 1906); Тетяна («Євгеній Онегін», 1906); Снігуронька (1907); Шемаханська цариця (1909); Марфа («Царева наречена», 1916); Іоланта (25 січня 1917 року); Царівна-лебідь (1920); Ольга («Русалка», 1924); Парася («Сорочинський ярмарок», 1925). Оцінку творчого методу А. В. Нежданової у роботі над оперними партіями після концерту майстрині 11 травня 1926 року визначено її сучасником М. Верховським: «Народна артистка Нежданова належить до тих виняткових співачок, що, переможно, виходючи з боротьби з часом, однаково дарують слухачів своєю прекрасною майстерністю, своїм умінням. Слухаючи Нежданову, мимохіть забуваєш про трохи шаблонний репертуар співачки і лишень дивуєся з її майстерности. Виняткове піано, найтонша фразіровка, дихання, колоратура, – все говорить про доскональну школу й велику художню роботу. В Нежданової, при її винятковій доскональности техніки, немає й не може бути жодних провалів. Звичайно в голосі співачки можна знайти дефекти, – і вона знає їх, але Нежданова вміє показати і довести, як артистка, використовуючи природні дані й блискучу школу, може вийти переможцем з боротьби. Спів Нежданової, – демонстрація дивного мистецтва, разючий приклад для молоді, заклик до роботи й доскональности» [5, с. 12].

Таким чином проявляється *взаємодія єдності творчого метода Артистки і пошуку шляхів розкриття індивідуальної своєрідності кожної оперної героїні*.

Про *універсалізм творчої обдарованості* А. В. Нежданової свідчить такий факт з творчої біографії співачки: володіючи унікальним лірико-колоратурним сопрано, вона зверталася і до виконання партій, розрахованих на ліричне сопрано (наприклад, до партії Тетяни з опери «Євгеній Онегін»).

Ліризм, внутрішня стійкість, народження особистості через почуття любові, – ідеали вокальної творчості А. В. Нежданової. У пошуках сценічного втілення образів радості, жіночої самовідданості, сердечної чистоти, щастя артистка прийшла до партії Марфи з опери «Царева наречена» – свого сценічного шедевру, коронної ролі (за визначенням Артистки). Створивши цей образ майже на половині творчого шляху, А. В. Нежданова не розлучалася з ним до кінця кар'єри

оперної співачки, включивши акт з опери Римського-Корсакова до свого ювілейного концерту 1933 року. Заслугове на увагу аспекти роботи над виконавським рішенням образу Марфи, надані Артисткою: «Я глибоко і свідомо вивчила всю натуру Марфи, ретельно і всесторонньо продумала кожне слово, кожну фразу і рух, відчула всю роль від початку і до кінця. Багато деталей, що характеризують образ Марфи, з'являлися вже на сцені під час дії, і кожен спектакль приносив що-небудь нове» [2, с. 168]. *Виконавське тлумачення образу Марфи в інтерпретації А. В. Нежданової посднувало глибоку продуманість деталей під час роботи над роллю та прояви натхнення у вигляді імпровізаційних штрихів під час безпосередньої сценічної дії в оперному спектаклі.*

Виконавську манеру А. В. Нежданової вирізняла *глибина проникнення до композиторського задуму*. Показовими у цьому відношенні постають спогади Артистки про сумісну роботу з С. В. Рахманіновим: виконуючи романси Сергія Васильовича, вона «завжди цікавилася його думкою і слідувала тим вказівкам, які він робив відносно ритму, темпів, фрази, різних нюансів, фермат і ін.» [2, с. 172].

Творчий метод А. В. Нежданової вирізняло *тяжіння до передачі високої драматичної напруги, властивої оперній партії*. Саме тому у роботі над сценічними образами Антоніни Василівни допомогла М. Н. Єрмолова.

Подібно до того, як А. В. Нежданова все життя дотримувалася настанов свого вчителя У. Мазетті, Артистка зберігала вірність улюбленому Театру.

«В “Казці про царя Солтана” (Римського-Корсакова) чув я славу Нежданову ‘Народну Артистку Республіки’ про яку закулісова фама голосить, що їй неменьше... 60-ти літ. Маючи на увазі, що рівно славкою, як нині, вона була вже перед 20–30-ти роками це може і невиключене... Але легкості її голосу і його свіжості, її музикальності і навіть вигляду на сцені, може їй і тепер ще позавидувати не одна молода співачка, що по тій статистиці літ могла би бути її внучкою!» [10, с. 2].

Висновки. Визначення специфіки становлення творчої індивідуальності та виконавських принципів легендарної оперної співачки Антоніни Василівни Нежданової, чие ім'я носить Одеська національна музична академія, має особливе значення для усвідомлення творчої специфіки вокальної школи

«Південної Пальміри». Адже творчі принципи Артистки, що досягла світового визнання, постають як символ тих ідеалів, досягнення яких постає як мета митців, що представляють Одеську вокальну школу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Анিকেєва З. П., Анিকেєв Ф. М. Как развить певческий голос // Отв. ред. д-р мед. наук, проф. Д. И. Тарасов. Кишинев : Штиинца, 1981. 124 с.
2. Антонина Васильевна Нежданова. Материалы, воспоминания, исследования. Ред. В. А. Васина-Гроссман. М., Искусство, 1967. 543 с.
3. А. В. Нежданова в «Лакмэ». Культура и искусство // Газета «Харьковский пролетарий». 1925. 15 березня (№ 58). С. 5. URL: <https://libraria.ua/issues/1044/83707/> (дата звернення: 15.03.2023).
4. Арии, романсы и песни из репертуара А. В. Неждановой [Ноты] : для сопрано в сопровожд. фп. Сост. [и авт. предисл.] Б. Абрамович. М. : Музыка, 1973. 160 с.
5. Верховський М. Концерт А. Нежданової. Театральний тижневик «Нове мистецтво». Харків.: Укрголовліт: Друкарня «Червоний друк», Ч. 1824. 1926. 18 травня (№ 19). 20 с. URL: <https://libraria.ua/issues/1231?StartDate=1926-05-18> (дата звернення: 15.03.2023).
6. Гастроли А. В. Неждановой. Культура и искусство // Газета «Харьковский пролетарий». 1925. 14 березня. (№ 57). С. 6. URL: <https://libraria.ua/issues/1044/83686/> (дата звернення: 15.03.2023).
7. Голованов Н. С. Литературное наследие : Переписка. Воспоминания современников. М., 1982. 296 с.
8. Львов М. Л. А. В. Нежданова. М. : Музгиз, 1952. 222 с.
9. Подольская В. В. А. В. Нежданова и ее ученики. Заметки концертмейстера. Под ред. К. П. Тихоновой. М. : Музгиз, 1960. 111 с.
10. Рудницький А. Газета «Діло» за ред. О. Костик 19 липня 1929 року Ч. 158 (11.499), Видавнича Спілка «Діло», С. 2. URL: <https://libraria.ua/issues/192/22277/> (дата звернення: 15.03.2023).
11. Яковлева А. С. Умберто Мазетти и его педагогические взгляды // Вопросы вокальной педагогики. В. 5. М.: Музыка, 1976. С. 110–134.

REFERENCES

1. Anikeeva, Z., Anikeev, F. (1981) *Kak razvit pevcheskiy golos* // Otv. red. d-r med. nauk, prof. D. I. Tarasov. Kishinev : Shtiintsa [in Russian].
2. Antonina Vasilevna Nezhdanova. *Materialyi, vospominaniya, issledovaniya*. (1967) Red. V. A. Vasina-Grossman. M., Iskusstvo, 543 s. [in Russian].
3. A. V. Nezhdanova v «Lakme». *Kultura i iskusstvo* // Gazeta «Harkovskij proletarij». 1925. 15 bereznia. (№ 58). S. 5. URL: <https://libraria.ua/issues/1044/83707/> (дата звернення: 15.03.2023) [in Russian].

4. Arii, romansyi i pesni iz repertuara A. V. Nezhdanovoy (1973) [Notyi] : dlya soprano v soprovozhd. fp. Sost. [i avt. predisl.] B. Abramovich. M. : Muzyka [in Russian].

5. Verhovskiy, M. (1926) Kontsert A. Nezhdanovoi. Teatralniy tizhnevnik «Nove mistetstvo». Harkiv.: Ukgolovlit: Drukarnya «Chervoniy druk», Ch. 1824, № 19, 18.05.1926. URL: <https://libraria.ua/issues/1231?StartDate=1926-05-18> (дата звернення: 15.03.2023) [in Ukrainian].

6. Gastrolі A. V. Nezhdanovoj. Kultura i iskusstvo // Gazeta «Harkovskij proletarij». 1925. 14 bereznua. (№ 57). S. 6. URL: <https://libraria.ua/issues/1044/83686/> (дата звернення: 15.03.2023) [in Russian].

7. Golovanov, N. (1982) Literaturnoe nasledie : Perepiska. Vospominaniya sovremennikov. M. [in Russian].

8. Lvov, M. (1952) A. V. Nezhdanova. M. : Muzgiz. 222 s. [in Russian].

9. Podolskaya, V. (1960) A. V. Nezhdanova i ee ucheniki. Zametki koncertmejestera. Pod red. K. P. Tihonovoj. M. : Muzgiz. 111 s. [in Russian].

10. Rudnickij A. Gazeta «Dilo» za red. O. Kostik 19 lipnya 1929 roku Ch. 158 (11.499), Vidavnična Spilka «Dilo», S. 2. URL: <https://libraria.ua/issues/192/22277/> (дата звернення: 15.03.2023) [in Ukrainian].

11. Yakovleva, A. (1976) Umberto Mazetti i ego pedagogicheskie vzglyady // Voprosy vokalnoj pedagogiki. V. 5. M.: Muzyka, S. 110–134.

УДК 781.68+78.07+785.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-14>**Світлана Анатоліївна Мурза**

ORCID: 0000-0001-5034-8652

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

лана.64.odessa@gmail.com

ДО ПИТАННЯ ВПЛИВУ ФОРМ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ІГРОВИХ РУХІВ НА РОЗВИТОК ДИРИГЕНТСЬКОЇ ТЕХНІКИ

Мета роботи. У статті досліджуються аспекти співвіднесення форм ігрових рухів музикантів-інструменталістів та диригентської жестової системи. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні порівняльного, естетико-культурологічного, історичного, музикознавчих методів, а також виконавського підходу, які утворюють єдину методологічну основу. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити і піддати аналізу специфіку впливу форм інструментально-ігрових рухів на диригентський жест. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні позицій, які доводять, що диригентський жест постає в своїх формах руху близьким не тільки музичному вислову як такому, а й різним формам виконавських музично-інструментальних рухів. **Висновки.** Спорідненість музично-інструментальних і оркестрово-диригентських жестів визначається не тільки історико-виконавськими аспектами розвитку диригентського мистецтва (зокрема, капельмейстерським керуванням за інструментом – «зсередини» колективно-виконавського процесу), а й спільною необхідністю (у складності поставленого завдання): високої розумової напруги, психічної та фізичної працездатності, досконалої психомоторної саморегуляції на психічному, сенсорному, моторному рівнях, випереджуючих звуковидобування і звуковедення специфічних форм рухів; ефективністю диригентської та музично-інструментальної «гімнастики». І звичайно – скерованістю усього вказаного до втілення художньо-стильової якості в індивідуальній інтерпретативній формі. Практика використання диригентами інструментально-виконавського досвіду представляється логічною, адже звертаються диригенти до граючих інструменталістів, які безпосередньо втілюють художні наміри, диригентські і свої особисті, в звуковій реалізації даного музичного твору. При величезному значенні «імітаційного» диригентського жесту, його впливі на відчуття динамічності руху музичної тканини та її розвиток, слід визнати його неідентичність диригентському

жесту. Адже імітація не може стати повноцінним замінником оригіналу – самозростаючого логосу диригентської виконавської жестової мови – неповторної, специфічної, художньо спрямованої.

Ключові слова: диригентський жест, диригентське мистецтво, диригентська техніка, виконавська інтерпретація, форми інструментально-ігрових рухів.

Murza Svetlana Anatolyevna, Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

On the question of the influence of the forms of instrumental and performing movements on the development of conducting techniques

The goal of the work. The article examines the aspects of the correlation between the forms of playing movements of instrumental musicians and the conductor's gesture system. **The research methodology** consists in the application of comparative, aesthetic-cultural, historical, musicological methods, as well as the performer's approach, which form a single methodological basis. The specified methodological approach allows us to reveal and analyze the specifics of the influence of the forms of instrumental and playing movements on the conductor's gesture. **The scientific novelty** of the work consists in identifying positions that prove that the conductor's gesture appears in its forms of movement close not only to the musical expression as such, but also to various forms of performing musical-instrumental movements. **Conclusions.** The kinship of musical-instrumental and orchestral-conducting gestures is determined not only by the historical and performing aspects of the development of conducting art (in particular, the Kapellmeister's control over the instrument – "from within" the collective-performing process), but also by the common necessity (in the complexity of the task): high mental tension, mental and physical capacity, perfect psychomotor self-regulation at the mental, sensory, motor levels, anticipatory sound production and sound management of specific forms of movements; effectiveness of conducting and musical-instrumental "gymnastics". And of course – by directing all of the above to the embodiment of artistic and stylistic quality in an individual interpretive form. The practice of conductors using instrumental-performance experience seems logical, because conductors address playing instrumentalists, who directly embody artistic intentions, both conductor's and their own, in the sound realization of a given piece of music. Given the enormous importance of the "imitational" conductor's gesture, its influence on the feeling of the dynamic movement of the musical fabric and its development, it should be recognized that it is not identical to the conductor's gesture. After all, imitation cannot become a full-fledged substitute for the original – the self-growing logos of the conductor's performer sign language – unique, specific, artistically directed.

Key words: gesture, conducting gesture, conducting art, conducting technique, performing interpretation, forms of instrumental and playing movements.

Актуальність теми роботи. Творчі здібності музиканта можуть удосконалюватися тільки безпосередньо в процесі

виконавського (інструментального, вокального, диригентського) осягнення композиторського задуму. Адже «в тривалих, наполегливих спробах якнайповнішого і досконалого розкриття змісту музики музикант-виконавець орієнтується на слухове сприйняття звукового результату своїх дій і на моторні відчуття» [2, с. 5], отже «специфічна властивість моторики – допомагати формуванню музичного образу – в диригентському виконавстві має особливо важливе значення. Рухові відчуття грають в мистецтві диригента чи не вирішальну роль» [там само, с. 5–6]. Втім, значення моторики надзвичайно важливо і для інструментального виконавства, особливо для струнного і клавішного. У диригентському виконавстві передслишання (ідеомоторика) виконує таку ж функцію, як і в інструментальному, даючи можливість відчутти динамічність і образність виконуваного, утворюючи власне диригентську невербальну мову – мову спілкування диригента з оркестром (і публікою) і мову втілення виконавських завдань. Виникнення і розвиток відчуття «звуку у руці», драматургічне розгортання звукової маси (а також загальні вміння у розбудовуванні виконавського тексту) у оркестрового диригента багато в чому залежить від його власного інструментально-виконавського досвіду, наявності інструментальних звучних відчуттів, пов'язаних з образною виразністю виконання. Це базується не тільки на «генетичному коді» оркестрових диригентів (усі вони спочатку грали на якомусь інструменті, зокрема, в оркестрі; досить тривалий і продуктивний період в історії диригентського і оркестрового мистецтв пов'язаний з дуалістичним концертмейстерським управлінням – одночасною грою і «диригуванням» лідера), а й на спорідненості природи музики і руху у цілому; постійній часовій (внутрішній і зовнішній) пульсації композиторського і виконавського текстів; загальному виконавському принципі «дихання», який складається з відчуття постійного чергування вдиху (сильний час) з видихом (слабкий час); нарешті – на специфічних інструментально-ігрових або диригентських формах руху, які асоціативно поєднуються з характером атаки і звуковедіння, зняття, легкості/щільності звучання, регістрового охоплення тощо. Таким чином, дослідження впливу форм інструментально-ігрових рухів на диригентську техніку представляє актуальне завдання теорії диригентського виконавства.

Мета статті – виявити аспекти співвіднесення форм ігрових рухів музикантів-інструменталістів та диригентської жестової системи.

Виклад основного матеріалу. Звичайно, рухові виконавські дії інструменталістів і диригента розрізняються (як і інструментальні форми рухів, пов'язані із засобом звуковидобування – смичкових, щипкових, духових, клавішних). У виконавця-інструменталіста формування музичних уявлень і їх реалізація в рухах протікає в єдності, у прямій залежності і координації зі слуховим контролем. У своїх рухах виконавець-інструменталіст передає не тільки звуковий матеріал твору у конкретиці його музично-мовних прийомів, а й відчуття динамічності його розвитку, емоційне (акторсько-режисерське) ставлення до твору і до самого процесу виконання. В момент гри на інструменті виконавець відчуває не тільки самі технічні рухи, способи звуковидобування і швидкість пальців, силу удару або легкість торкання, подих руки або легенів та інші моторні відчуття, а й, на основі так званих виразних рухів, безпосередню координацію технічних засобів зі своїми музичними уявленнями та їх втіленнями, відразу чує звучний результат поза залежності від чиеїсь сторонньої гри у сольному музикуванні (у ситуації ансамблево-оркестрового виконавства – хоча б свою партію). Виконавець може гнучко й миттєво відреагувати на звучання з різних його боків, має можливість нескінченного числа спроб-експериментів, моделювання у звуковидобуванні і звукове денні, фактурному рельєфі, артикуляційно-динамічних засобах. Усі вони миттєво позначаються на звучанні, а, головне – на свідомості виконавця, координуючи ключову мету виконавської інтерпретації – музичну ідею, задум, концепцію. Форми ігрових рухів на інструменті (наприклад, «взяти» звук рухом знизу з тим, щоб «перевести» його до наступного, тобто почати лінію мелодійного руху, або ж «поставити» руку з опорою; використовувати рух пальців, кисті або всієї руки, грати смичком вниз або вверх, довгим або коротким та ін.) з досвідом підсвідомо (і свідомо) обираються ніби самими руками для досягнення найкращого результату. У кожному разі виконавець буде безпосередньо відчувати іншу форму музичного руху, по-різному буде відчувати будову музичної фрази тощо. Можна навести безліч прикладів подібного «злиття» способу звуковидобування (і, природно, виникаючого при цьому відчуття)

з музичними уявленнями, з динамічністю народження і розвитку. Серед інструменталістів існують цілком певні («чинні») поняття — «взяти звук», «спертися» на звук, «перелити», «перевести», «перекинути», «зліт», «кидок», «удар», «торкання», «ковзання», «шипок» та баг. ін. Усі ці «виробничі» виконавські поняття вказують не стільки на різний характер звуковидобування (серед них конкретні, практичні, пов'язані з інструментом та його природою та асоціативні), скільки на різні відчуття музичного руху, розгортання музичної тканини, різне розуміння образності музичного руху, але у просторі конкретного інструмента. Запозичення більшої частини даних понять (як і рухових відчуттів) з життєвої емоційно-рухової практики (у поєднанні з інструментальною специфікою гри) допомагає процесу виконання, робить його більш живим, безпосереднім, активним. Тобто, виконавець-інструменталіст природно володіє відчуттям безпосередності виконання. На цих засадах він починає мислити на інструменті, з інструментом та «мислити інструментом» [4].

Правда, інструменталісту (навіть при досконалому відчутті образності руху музики) доводиться стикатися з першочерговою проблемою озвучування твору, із застосуванням складних технічних і фактурних прийомів, піклуватися про точність руху рук, ретельне виконання усіх тонкощів композиторського тексту. Артистично-просторовій виразовості рухів тут передує доцільність і специфічність ігрових форм, перші обіймають додаткову позицію. Вони іноді настільки непомітні, що відчуються лише самим виконавцем, для якого цих відчуттів досить, щоб більш жваво відчувати процес виконання. Тому при аналізі структури музичальності у представників різних виконавських спеціальностей виявляється, що емоційність диригента в зв'язку з проявами на сцені характеризується більшою зримістю, ніж у інструменталістів. Диригент, будучи позбавленим вказаних інструментально-технічних труднощів, набуває своїх специфічних (вольово-психологічних комунікативних, оркестрово-слухових, ансамблево-темпоральних), головне ж — диригент не отримує такого відгуку (незалежного від чужої психіки і психосоматики) через інструментальну дотичну моторику (особливо це проблема молодих диригентів, для вибудовування виконавської концепції, виключно в слуховій (і, можливо, рухово-просторовій диригентській — без оркестру, без живого відгуку) уяві. Втім,

ця проблема успішно долається численною диригентською практикою останніх двох століть: при певному відношенні до рухових відчуттів диригент може не тільки зберегти всі звичні для нього виконавські відчуття, але певною мірою посилити їх. Справа не тільки в їх розвитку, але перш за все в розумінні їх ролі в диригуванні [3].

Інструменталіст в своєму виконавстві спирається на різноманітні інструментальні рухові відчуття; точно так же вони повинні знайти органічне застосування і в специфіці диригентської техніки. Диригент повинен використовувати їх «показання», їх «підказку» як засіб, що допомагає виникненню відчуття безпосередності передачі музичних уявлень. Диригент може відчувати зв'язок своїх рухових відчуттів з музичними образами, процесом їх втілення в звучанні більше, ніж будь-який інструмент. Часопросторове осягнення, «видимість» його рухів (зрозуміло, за умови художньої доцільності) багато в чому визначається відчуттям звуку у руці, художньо-функціональним взаємодією правої і лівої рук диригента (їх незалежність і єдність створюють органічну поліфонію оркестрового звукового образу, що відображає просторово-часовий континуум музики в диригентській інтонаційності).

Але не останню роль тут відіграє музично-інструментальна рухова пам'ять диригента, а також той факт, що зі своїми «закодованими» образними руховими знаками він звертається до виконавців, які мають здійснювати конкретні інструментальні рухи (асоціативно-просторовий підсвідомий шлях тут найкоротший). Підсвідоме використання диригентом жестової мови в момент вербального спілкування з оркестром на репетиції можна уподібнити просторово-інструментальним відчуттям виконавця-інструменталіста — орієнтації на клавіатури або грифі, позиційних формулах, формах руху в різних артикуляційно-динамічних або фактурних ситуаціях і т.д., тим більше, що форми руху оркестрового диригента і інструменталістів, до яких він звертається в даний момент звучання, часто подібні або навіть ідентичні. Такі жестові імітації значно збагачують диригентський жест, надаючи йому живої виконавської конкретики (яка «пам'ятає» миттєве відбиття задуму у звучанні і вже опрацювала багатющий арсенал інструментально-ігрових рухів). В цьому питанні має місце виняткова імітація штрихової (смичкової) техніки скрипаля, що сягають корінням до епохи диригентів-концертмейстерів

з одночасним показом звукової і штрихової сторін скрипкового звучання (напрямок смичка, його зміни, штрихи, замахи, гра зі струни і т.д.). Без сумніві ця практика (серед інших чинників) позначилася згодом в техніці диригентського мистецтва, тим більше, що в період формування сучасного диригування багато з диригентів були скрипачами-концертмейстерами, а хронологічно даний етап диригування розташовувався у зоні живої пам'яті музикантів. Змінивши смичок на паличку (у прямому та переносному сенсі) і звільнившись (через низку обставин) від гри на інструменті, «колишній концертмейстер» змушений був задовільнятися тільки чуттєвими засобами. Тому логічно припустити, що звичні для себе прийоми смичкової техніки (добре відомі й іншим виконавцям) він залишив в арсеналі диригентських технічних і виразових засобів. Вже прагнення скрипача грати першу долю такту смичком вниз, обумовлено прагненням до опори, можна спостерігати в диригентських схемах тактування.

Справедливості заради, слід вказати, що у диригентській практиці використання імітаційного жесту не відразу набуло широкого використання у порівнянні з сьогоденням (що свідчить про його продуктивність). Скоріше за все, спочатку імітаційний жест беззвучно (на професійній зрозумілій «мові» для присвячених) пояснював необхідні штрихові вказівки (ця його функція діє і сьогодні, можна сказати, що вона універсальна, зрозуміла усім виконавцям; розпочавшись локально у струнній групі, він успішно перейшов до духовиків, потім народників). Але з розвитком і ускладненням диригентського мистецтва (а скрипкове до того часу вже досягло неабияких вершин) інструментальні форми рухів придбали й художні функції, ставши засобом розкриття виразових елементів музики (як це відбулося і в інструментальному виконавстві) — диригент також міг акцентувати одну з них. Саме образна складова дозволила використовувати смичковий жест у показі духовикам, коли в них з'явилися довгі мелодійні ноти (відтворити протяжність їх живого квазівокального дихання у жесті складніше, ніж передати насичення тривалості, що нагадує жестову мануальну протяжність смичка або, щоб посилити виразність тону духових використовують типовий для струнних прийом вібрато). Так само використовувалися піццікато, стакато та інші смичкові штрихи й артикуляційні тонкощі.

Для досягнення ускладненої оркестрово-диригентської мети (жест диригента завжди являє собою певну форму художнього узагальнення) недостатньо механічного копіювання смичкового прийому (деякі інструментальні деталі можуть бути опущені – як обертальний рух кисті, переклад тиску на смичок з одного пальця на другий, натомість потрібні узагальнюючі фактурні, рухово-динамічні інтенції). У жесті повинні привертати увагу перш за все ті деталі, які вплинуть на розуміння і виконання фрази, причому ці деталі можуть бути навіть навмисне перебільшені. Для додання жесту смичкоподібності слід, по можливості, усунути удари і зробити жест менш дугоподібним (маються на увазі головним чином ауфтаки до другої і третьої долі в чотиридольному такті; рух до першої долі може бути з цією метою проведено декілька вправо, а остання доля може зімітувати рух смичка вгору). Інтенсивність тиску на смичок досягається за більшої чи меншої участі плеча; аналогічно має діяти диригент, домагаючись насиченої звучності (при гнучкості і напруженості руки). Під час виконання кантילени в *piano* плече скрипаля трохи піднімається, щоб рука не чинила зайвого тиску на смичок – те саме може зробити диригент для додання жесту легкості і протяжності. Характерним для скрипаля є певне відставання кисті від руху передпліччя. Кистьовий рух характерний при зміні напрямку смичка а у диригента при переході від однієї долі такту до іншої. Щоб показати гострий, акцентований зліт, диригент застосовує енергійний жест активним поштовхом знизу вгору (звернений ауфтаки) у напрямку від себе, вперед. Список аналогій можна продовжувати.

Не заперечуючи універсальності і певної пріоритетності смичкових форм руху в диригентських жестах, вкажемо на істотну роль в диригентській мануальній техніці інструментальних форм руху піаністів (виконавців на одному з найбільш універсальних інструменті-«оркестрі», яким володіють зазвичай все музиканти і обов'язково – диригент). До того ігрові форми клавішників оркестранти спостерігали у тому ж періоді концертмейстерського диригування поруч з скрипково-смичковим. А розташування диригентських точок внизу диригентської простору й руху до них у стремлінні вниз або вбік-вниз (за винятком оберненого жесту) робить фортепіанні рухи універсальними для диригента. Також, з сучасним розвитком піанізму та форм його ігрових рухів (вони формувалися

з диригентськими професійно-виконавськими поруч) диригент може використовувати такі піаністичні прийоми, як «дихання руки», гра кистю (особливо відомі кругові рухи), передпліччям, плечем, легато на далекій відстані, октавно-акордова щільність, кистьова і пальцева цупкість і точність у стакато та баг. ін. Дотичною до диригентської мануальної техніки можна вважати і відому психофізичну теорію К. Мартінсена: індивідуально-анатомічний підхід, «воля до слухання» [1, с. 27] як психоемоційного переживання, взаємовплив зорової і слухової сфер, звукотворча воля – ніби написані про диригентську жестову мову. «...так зване «красиве туше» на роялі можливо лише тоді, коли інтенсивності напруги і психічного життя звукотворчої волі повністю відповідають інтенсивність напруги і фізичне життя ігрового апарату. Прагнення ... досягти «красивого туше» особливим видом фізіологічної установки є вищою художньою істиною» [1, с. 62]. Синтез раціонального і ірраціонального начал, фізичної роботи ігрового апарату і звукотворчої волі відповідають диригентським жестово-художнім завданням по передачі останньої (тільки не інструменту, а оркестру). Характерний у цьому розумінні диригентський показ тривалої ноти. Після точки-атаки у відбитті, в так званій стаціонарній частині звуку, необхідно ніби продовжити точку у лінії, яка набуває якості тримірного розростання-«розквіту» у просторі (з можливим підняттям кисті з пальцями – вони можуть імітувати «розквіт квітки»). Такий жест (обернено за напрямом) споріднений фортепіанному натисканню після атаки (коли по-справжньому на струну вже не можна вплинути, але психологічно-слухова уява подовжує звучання; тут у жесті відбувається певне «диригентське» синтезування смичкового та клавішного рухів). Дуже важливо і те, що диригент, добре володіє фортепіано, може освоювати симфонічний твір, граючи його на інструменті.

Поширені у диригентській техніці й рупороподібний жест при показі духовим, специфічне щипкове звуковидобування в *riccato* (варто зазначити, що в цілому жести диригентів оркестрів народних інструментів, в основі складу яких лежать щипкові, як правило, виглядають дещо більш «сухими» в порівнянні з симфонічними) і т.д.

Спільним моментом в інструментальному та диригентському жестоуправлінні виступає й загальний рух «дихання», який зовні здійснюється по-різному у співака (м'язами

дихання), скрипаля (смичком і рукою), піаніста (рукою і пальцями) і диригента (рукою і пальцями, а також уявою – узагальнено подібно до попередніх трьох), але внутрішня природа цих рухів одна і та сама. У накопиченні енергії – «вдиху»: у диригента це попередній замах рукою вгору (ауфтакт), у інструменталіста, з легкої руки Б. Асаф'єва «дихання руки». У впливі накопиченої енергії на джерело звучання (клавішу або струну) – «атака звуку» на інструменті та удар рукою вниз (точка) у диригента. У звуковеденні, що здійснюється в процесі «видиху», витрати енергії; в диригуванні – це спеціальна система тактування [3].

Імітація інструментально-ігрових рухів виконавців, способів звуковидобування і звуковедення на інструменті, темброво- і образно-асоціативні покази, що підсвідомо і свідомо підказує музикантам характер виконання. мовлення, підсилюючи вплив повідомлення, є в арсеналі кожного диригента. Великими виразними і образотворчими можливостями володіє кисть руки, яка може імітувати різні види дотиків: стосуватися, гладити, натискати, ударяти, і т. д. При цьому відчутні уявлення, асоціюючись зі звуковими, допомагають висловити різні темброві і штрихові особливості звучання. Крім застосування в процесі виконання різної форми відкритої кисті, Г. фон Караян і Л. Бернстайн можуть диригувати кистю руки, стиснутої в кулак.

Висновки. Спорідненість музично-інструментальних і оркестрово-диригентських жестів визначається не тільки історико-виконавськими аспектами розвитку диригентського мистецтва (зокрема, капельмейстерським керуванням за інструментом – «зсередини» колективно-виконавського процесу), а й спільною необхідністю (у складності поставленого завдання): високої розумової напруги, психічної та фізичної працездатності, досконалої психомоторної саморегуляції на психічному, сенсорному, моторному рівнях, випереджуючих звуковидобування і звуковедення специфічних форм рухів; ефективністю диригентської та музично-інструментальної «гімнастики». І звичайно – скерованістю усього вказаного до втілення художньо-стильової якості в індивідуальній інтерпретативній формі.

Оскільки оркестровими диригентами стають вже професійно зрілі музиканти, які мають певний досвід інструментально-виконавської діяльності в плані музичного мислення,

акторського комплексу та техніки гри, форм ігрових рухів на інструменті, вони використовують, свідомо чи підсвідомо, цей досвід у своїх диригентських рухах. Така практика представляється цілком «законною», логічною, адже звертаються диригенти до граючих інструменталістів, які безпосередньо втілюють художні наміри, диригентські і свої особисті, в звуковій реалізації даного музичного твору. Сама ж ця реалізація здійснюється у процесі гри на інструменті (інструментах) за допомогою жестової диригентсько-виконавської мовної системи, до якої органічно входять форми ігрових рухів інструменталістів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966. 220 с.
2. Мусин И.А. Техника дирижирования. М., 1967. 352 с.
3. Мурза С.А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 175 с.
4. Черноіваненко А.Д. До проблеми музичного мислення: від мислення на інструменті до мислення інструментом. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 1(28). С. 162–176.

REFERENCES

1. Martinsen, K.A. (1966). Individual piano technique based on sound-creating will. M.: Music [in Russian].
2. Musyn, I.A. (1967). Conducting technique. Moscow [in Russian].
3. Murza, S.A. (2021). The conductor's gesture as an instrumental-performance phenomenon: a comparative-technological approach. Candidate's thesis. Odesa: ONMA named after A.V. Nezhdanova. [in Ukraine].
4. Chernoiivanenko, A.D. (2019). To the problem of musical thinking: from thinking on an instrument to thinking with an instrument. *Musical art and culture*. Odesa: Astroprint. Vol. 1(28). Pp. 162–176 [in Ukraine].

УДК 78.087.684.077(477.43)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-15>

Юлія Миколаївна Баранецька

ORCID: 0000-0002-4065-4100

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
baranetsk@ukr.net

Світлана Володимирівна Коханська

ORCID: 0000-0003-0993-3248

старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної
підготовки та методики музичної освіти
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
kokhanskaya7@gmail.com

СПЕЦИФІКА КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ХМЕЛЬНИЦЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО МУНІЦИПАЛЬНОГО ХОРУ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Мета роботи — здійснення ґрунтовного аналізу культурно-просвітницької діяльності Хмельницького академічного муніципального хору в умовах російсько-української війни.

Методологія дослідження — полягає у використанні комплексу методів дослідження, зокрема: аналізу, синтезу та узагальнення інформації з мистецтвознавчої літератури, а також методичних джерел в аспекті досліджуваної проблеми; системно-структурному та діяльнісно-особистісному аналізі культурно-просвітницької діяльності Хмельницького академічного муніципального хору в умовах російсько-української війни.

Наукова новизна — полягає в тому, що вперше здійснено аналіз особливостей культурно-просвітницької діяльності, яку організовує та здійснює Хмельницький академічний муніципальний хор в умовах війни.

Висновки. У статті доведено, що активна культурно-просвітницька діяльність Хмельницького академічного муніципального хору відіграє важливу роль та є, конче, необхідною для перемоги у російсько-українській війні. Численні благодійні акції, фестивалі, конкурси, концерти, флешмоби, що організовує та проводить цей чудовий професійний колектив, спрямовані на популяризацію культурної та духовної спадщини нашої держави, а також підтримку Збройних Сил України

в нерівній боротьбі з ворогом. Своїм єдиним мистецьким фронтом виконавці, завдяки хоровому співу, намагаються транслиувати усьому світу те, що ми найбільш цілісна, згуртована та непереможна нація, яка безмежно пишається своєю культурою, звичаями і традиціями та спроможна зайняти гідне місце у цивілізованій європейській спільноті. Популяризація хорового мистецтва кожного куточку України, від заходу до сходу, від півдня до півночі, шляхом проведення численних фестивалів, конкурсів, концертів, флешмобів, благодійних акцій різного формату, з кожним кроком, наближує нас до перемоги і дає зрозуміти усьому цивілізованому світу, що ми найбільш цілісна, згуртована та непереможна нація.

Ключові слова: культурно-просвітницька діяльність, Хмельницький академічний муніципальний хор, хорове мистецтво, особливості репертуарної політики, російсько-українська війна.

Baranetska Juliya Mykolaivna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Vocal and Conducting and Choral Disciplines of the Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy

Kokhanska Svitlana Volodymyrivna, Senior Lecturer at the Department of Musicology, Instrumental Training and Methods of Music Education of the Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy

The specifics of the cultural and educational activity of the Khmelnytskyi academic municipal choir in the conditions of the Russian-Ukrainian war

Research objective — implementation a thorough analysis cultural and education activity Khmelnytskyi academic municipal choir in the conditions of the Russian-Ukrainian war.

The methodology of research — consists in the use of a complex of research methods, in particular: analysis, synthesis and generalization of information from art literature, as well as methodical sources in the aspect of the investigated problem; system-structural and activity-personal analysis cultural and educational activity Khmelnytskyi academic municipal choir in the conditions of the Russian-Ukrainian war.

The scientific novelty — lies in the fact that the analysis of the features of cultural and educational activity, which organizes and provides Khmelnytskyi academic municipal choir in conditions of war was implemented for the first time.

Conclusions. In the article proved, that the active cultural and educational activity of Khmelnytskyi academic municipal choir plays an important role, and is absolutely necessary to win the Russian-Ukrainian war. Numerous charity events, festivals, competitions, concerts, flash mobs, which are organized and conducted by this wonderful professional team, are aimed on the popularization cultural and spiritual heritage of our state, as well as support armed forces of Ukraine in the unequal struggle with an enemy. Performers thanks to the choral singing, try to broadcast to the whole world that we are the most holistic, united and invincible nation, that is infinitely proud of its culture, customs and traditions and is able to take a worthy place in civilized European community. Popularization of choral art in every corner

of Ukraine, from west to east, from south to north, by holding numerous festivals, competitions, concerts, flash mobs, charity events of various formats, with each step, brings us closer to victory and makes it clear to the whole civilized world that we the most integral, cohesive and invincible nation.

Key words: *cultural and educational activity, Khmelnytskyi academic municipal choir, choral art, peculiarities of repertory policy, Russian-Ukrainian war.*

Актуальність теми дослідження. Так історично склалося, що на хорове мистецтво завжди покладено величну місію – об'єднання та духовного згуртування українського народу, адже воно являється його душею, транслює найвищі цінності та естетично виховує. Одним із пріоритетних питань, в процесі інтеграції нашої країни у світове європейське співтовариство, є відродження, збереження та примноження своєї духовної спадщини, презентація пісенної та музичної культури усьому цивілізованому світу. Місто Хмельницький здавна вважають культурним осередком перлини Поділля, у якому, беззаперечно, досить широко представлена мистецька та культурна скарбниця нашого краю. Сьогодні, тут, функціонує безліч різноманітних потужних, професійних, мистецьких хорових колективів, які гідно представляють місто та область на світовій культурно-мистецькій арені. Яскравим зразком такого колективу є, Хмельницький академічний камерний хор під керівництвом Заслуженого діяча мистецтв Цмура Ігоря Івановича.

Варто зазначити, що діяльність даного мистецького колективу опинилася в полі зору таких провідних науковців та мистецтвознавців, як: С. Бадєєва, М. Кульбовського, О. Морача, Р. Римар, однак ними вона розглядалася, лише, в контексті аналізу історичного процесу регіонального хорового мистецтва.

Мета дослідження. Здійснення ґрунтового аналізу культурно-просвітницької діяльності Хмельницького академічного муніципального хору в умовах російсько-української війни.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше здійснено аналіз особливостей культурно-просвітницької діяльності, яку організовує та здійсню Хмельницький академічний муніципальний хор в умовах війни.

Виклад основного матеріалу Торкаючись екскурсу щодо історії створення творчого колективу варто зазначити, що саме квітень, 1998 року, став досить знаменним для любителів

хорового мистецького простору Хмельниччини, адже в цей день було засновано, на той час, Муніципальний камерний хор. Сучасні мистецтвознавці називають його одним із елітарних колективів України. Засновником та першим художнім керівником творчого колективу, по праву, вважають Заслуженого артиста України Олександра Полянського, який плідно працював у творчому тандемі з професором Вінницького Державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського Віталієм Газінським, що виконував, на той час, обов'язки головного диригента. Численні наполегливі та клопіткі репетиції дали свої позитивні результати – у серпні, 1998 року, з успіхом відбувся перший виступ хорового колективу, що справив на слухача позитивні враження та залишив бажання слухати його вкотре.

Однак, найвищого ступеня досконалості і міжнародного визнання набув колектив саме під орудою вже вищезгаданого Ігоря Цмура. Філігранно відточуючи колективну злагодженість, артистичну витонченість, звукову та динамічну гнучкість митець підняв колектив до найвищого щабля досконалості та вивів його на світовий рівень. Він став володарем найвищих нагород беручи участь у різноманітних всеукраїнських, регіональних та міжнародних конкурсах-фестивалях, показуючи свою високу виконавську професійну майстерність та значні результати творчої діяльності, за що, в грудні 2012 року отримав офіційно статус академічного.

Цей колектив, за словами кандидата мистецтвознавства Р. Римар «репрезентує більш мобільний і розмаїтий тип виконавства, як за вибором репертуару, так і за манерою виконання» [6, с. 14].

І це дійсно так адже досить цікавим, змістовним, багатограним та різностильовим є репертуар Муніципального академічного камерного хору, що являється його візитною картою завдяки якому транслюється музична хорова культура в маси. Творча спадщина колективу налічує понад 500 кращих зразків хорових творів, як сучасних, так і зарубіжних композиторів, серед них: Л. Дичко, В. Степенка, М. Лисенко, М. Леонтовича, Є. Станковича, В. Зубицького, Г. Гаврилець, М. Шуки, М. Колесси, М. Балеми, Й. Баха, О. Лассо, А. Вівальді, В. Моцарта, Й. Брамса та багато інших.

Однак, досліджуючи тенденції актуалізації регіонального хорового мистецтва України на прикладі Хмельницького

академічного муніципального камерного хору науковець О. Марач, в особистому інтерв'ю з Ігорем Цмурем, спробував вияснити деталі щодо репертуарної політики колективу, у якому маестро чітко окреслив, смаки та уподобання слухачів, зокрема: духовна і народна музика, особливо жартівлива, джазові композиції, а також твори розважального характеру. Поряд з цим Ігор Іванович звернув увагу на те, що, під час вибору репертуару іде орієнтація, здебільшого, на непрофесійного слухача, що, за його словами ускладнює ситуацію, оскільки йому важче зрозуміти сучасну професійну музику [5, с. 10].

В свою чергу, досліджуючи жанрову побудову системи сучасної академічної хорової музики, кандидат мистецтвознавства О. Батовська зазначає, що «хоровий жанр характеризується конкретною соціокультурною ситуацією, у яку включаються твори: колядки, концерти, меси, ораторії, оди тощо» [2, с. 99].

Так і в творчого колективу, жанрова палітра творів вирізняється своєю різноманітністю, починаючи від давньоукраїнських церковних мелодій, української духовної пісенної спадщини, класичної та сучасної української музики, обробок українських народних пісень, закінчуючи творами з шумовими ефектами та використанням перкусії, із соло духових і струнно-смичкових інструментів, а також композиціями з біт боксом в аранжуванні для хору. Так, муніципальний академічний камерний хор став майданчиком для новаторства, творчості та креативності як самого керівника, так і хористів.

Поряд з цим, яскравими хоровими шедеврами з специфічною звуковою палітрою дають можливість насолоджуватися слухачеві сучасні композитори Станіслав Ярецький, Микола Хлебан, Віталій Самолюк, Віталій Іванов, які, до речі, є учасниками цього ж хорового колективу. Їх творчість стала актуальною, у зв'язку із сучасними викликами, які, беззаперечно, торкнулися мистецької галузі і спричинили пошук нового та оригінального музичного матеріалу, який би поширювався на різну вікову слухачську аудиторію. Саме це, на даному етапі, стало пріоритетним як для керівника колективу Ігоря Цмура, так і хористів, як, до речі, з досить великим ентузіазмом сприйняли його новаторські впровадження.

Тож не дивно, що сучасний музикант, краєзнавець М. Кульбовський, даючи оцінку діяльності колективу окреслює його

нову концепцію, що полягає, перш за все, у творчому амплуа хору. За його словами: «зі статистичної концертної одиниці, зазвичай розміщеної на сцені, хор став рухомою театралізованою трупкою з функціями оперного хору» [3, с. 14]. Микола Михайлович глибоко переконаний у тому, що «творчою знахідкою хору є створення стереофонічного звучання, коли хористи влаштовуються в каре по периметру концертного залу, що дало змогу обрушити звук на слухачів звідусіль» [3, с. 14].

В свою чергу, С. Бадєєв публікуючи статтю, присвячену 15-річчю з дня створення колективу, зазначив, що «традиційно, колективу притаманна академічна вокальна манера з помірним використанням сонористичних прийомів таких, як: гамір, шепотання, стукіт, тощо [1, с. 14].

Поряд з цим, досліджуючи українське хорове мистецтво ХХ століття науковець А. Лашенко глибоко переконаний у тому, що «хорове мистецтво має унікальну можливість впливу на політичну орієнтацію суспільства» [4, с. 71], саме тому, за його словами «функції хорової діяльності весь час зумовлювалися певними соціально-історичними, політичними та світоглядними установками» [4, с. 75].

Так, сучасні реалії сьогодення, в яких наша держава змушена шляхом воєнних дій, починаючи з 2014 року, виборювати право бути незалежною та суверенною, чіткою позицією як керівника колективу, так і його учасників було об'єднатися одним спільним мистецьким фронтом і спрямувати свої орієнтири на допомогу Збройним Силам України, влаштовуючи численні акції, що мають на меті збір коштів, а також пропагування української музики не лише в Україні, але й далеко за її межами. Своєю творчістю Хмельницький академічний муніципальний камерний хор заявляє про те, що українській мові, українській культурі та загалом, Україні, однозначно, бути і все інше – нам чуже.

У зв'язку з цим, Хмельницький академічний муніципальний камерний хор став ініціатором зустрічі із сучасним композитором Євгеном Петриченком, автором симфонії-перформанс під назвою «Осяяні чорним сонцем», присвяченої до 30-річчя від Дня Незалежності України. Зміст симфонії розкриває символи східної України, яка першою взяла на себе удар війни та торкається творчості Василя Стуса – активного представника українського дисидентського руху, а також

Миколи Чернявського – автора першої виданої українськомовної збірки на Донбасі. Любителі хорового мистецтва мали можливість одержати насолоду від справжнього українського вокально-хорового мистецтва і відчутти глибину його щирості, вишуканості та грації. Також хоровим колективом було підготовлено та виконано твір «То не птиця, то не горлиця» з кантати «Дума про Україну», присвячений до 100-річчя від Дня народження українського композитора, оперного співака, культурного та громадського діяча, її автора Сергія Козака.

Не менш пройнятий патріотизмом виявився унікальний online-концерт під назвою «Подих часу», у програмі якого було представлено неперевершені зразки хорової музики сучасної композиторки Ірини Алексійчук. Також слухачі мали можливість почути чудові розповіді самої авторки, що мали на меті налаштувати їх перед кожним шедевром. Програма концерту була наповнена різним за жанром творами, зокрема: «Колядка», «Мій голос до Господа», «Свят, свят, свят Господь Саваоф», кантат-медитація «Подих часу», а також три балканських народних пісні з репертуару В. Павловича «Царевчева ліра». Також, в рамках фестивалю «Хмельницький камерфест», колектив став учасником авторського концерту цієї ж композиторки.

Досить видовищною стала фольклорна різдвяна ораторія у виконанні колективу, під назвою «Буковинське Різдво», де кожна частина вирізняється своєю специфічною структурою та музичною формою. Слухачі мали можливість насолодитися шістнадцятьма автентичними мелодіями, записаними в селі Барбівці, що на Буковині. Цікавим є те, що у традиціях цього села, де панує досить сильна творча енергетика, відображено усю велич культури нашого народу, яку професійні виконавці намагалися донести і передати своєму слухачеві.

Великим досягненням творчого колективу під керівництвом Ігоря Цмура є створення націєтворчих проєктів, у вигляді хорових флешмобів на меті яких – популяризація імен великих, талановитих українців засобами хорового мистецтва. Варто зазначити, що їх тематика обиралася у відповідності до календаря знаменних дат.

Так, дві постаті, що жили і творили на святій українській землі, зокрема широковідомий художник, письменник Микола Реріх та композитор, випускник Хмельницького музичного коледжу імені В. Заремби Сергій Левін, надихнули

хористів на виконання їх творчого триптиху під назвою «Благословенному». Цікавим є той факт, що геній українського народу Тарас Шевченко був духовним вчителем М. Реріха, саме це стало поштовхом до тривалої ним експедиції Україною, в XIX столітті.

Не менш вражаючим виявився, відзнятий творчим колективом, фільм-вистава під назвою «Пам'ятники Богдану оживають», присвячений 425-річчю від Дня народження відомого українського гетьмана Богдана Хмельницького.

Варто зазначити, що весь музичний супровід до нього написав сучасний композитор, учасник та соліст колективу Станіслав Ярецький, а режисура – учасниці колективу Юлії Алексеєвої. Особливим є те, що в основі цього культурного проекту лежить грандіозне вуличне дійство, під час якого досить гармонійно поєднано хорове мистецтво та хоровий театр.

Поряд з цим, великим досягненням колективу стало виконання творів Романа Сімовича («Коломийка», «Ой зацвіли фіялочки»), Олександра Стеблянки «Зацвіла в долині» на слова Т. Шевченка, а також ораторії Віктора Камінського «Іду. Накликую. Взиваю» на віші Андрея Шептицького, що спрямовані, перш за все, на формування національної свідомості громадян.

Досить видовищним виявився весняний відеокліп, так звана своєрідна джазова хорова обробка ліричних творів Лесі Українки «На зеленому горбочку» (музика Станіслава Ярецького) та флешмоб під назвою «Мовчати», присвячений Дню пам'яті Андрія Кузьменка. Особливістю даного флешмобу є те, що він був проведений у торговому центрі міста, де хор розташувався не у традиційному стилі, а на сходинах ескалатора. Саме це дало можливість більше передати художній образ виконання у відповідності до тематики.

Продовжуючи традицію популяризації української культури, згодом, хор презентував відеофільм «Марево гір» присвячений 590-річчю заснування міста Хмельницького (музика і слова Станіслава Ярецького). Уся атмосфера була пройнята духом мольфарської магії, стародавніх легенд та обрядів, оскільки центром знімального майданчику став мальовничий карпатський край поруч із Манявським водопадом. Мета такого грандіозного проекту – показати чудовий куточок нашої давньої, автентичної та досить багатобарвної України – Карпати.

Досліджуючи репертуарну політику хорового колективу варто зазначити, що починаючи із 2014 року, він не виконує твори російською мовою. Таким чином, творчий колектив виявив солідарність у боротьбі з ворогом, переконуючи, що мистецтво і свобода є нероздільними. Так, з метою вшанування пам'яті Героїв Небесної Сотні, завдячуючи яким, у сучасних книгах написано нову сторінку в історії нашої держави, що ціною свого життя розпочали відстоювати право за незалежність України та свободу її громадян, Хмельницький академічний муніципальний камерний хор долучився до виконання реквієму сучасного композитора, учасника творчого колективу Віталія Самолюка, тим самим, увіковічнивши пам'ять Відважних, Самовідданих, Незламних та Нескорених.

Поряд з цим, на сучасному етапі розвитку суспільства, одним із пріоритетних завдань нашої країни є набуття повноцінного членства у Європейському Союзі. Так, Хмельницький академічний муніципальний камерний хор, не стоячи осторонь активно долучився до виконання поставлених завдань. Спільно із муніципальним естрадно-духовним оркестром, в рамках фестивалю «З Європою в серці» було створено проект «Барви Італії», під час якого слухачі мали можливість доторкнутися до краси та вишуканості цього міста, а також отримати насолоду від романтичної музики цієї країни. У виконанні творчих колективів прозвучали хорові шедеври таких італійських композиторів, як: Антоніо Лотті, Томасо Альбіноні, Феліче Анеріо, Франческо Верачіні, Енніо Морріконе тощо. Поряд з цим, Хмельницький академічний муніципальний камерний хор був організатором VI Відкритого фестивалю хорової музики під назвою «Співоча асамблея», що мав на меті проведення спільних виступів колективів різних країн світу, обмін досвідом між учасниками та хорового концерту під назвою «Англомовні хіти», під час якого прозвучали шедеври таких солістів та гуртів, як: The Chordettes, M. Jackson, Lady Gaga, Beyonce, The Beatles, ABBA, Europa, The Rolling Stones, Queen, Frank Sinatra.

З метою популяризації українського хорового мистецтва у Європі, колектив бере участь в різноманітних фестивалях та конкурсах таких країн, як: Бельгія (Міжнародний фестиваль «Інзадафест»), Польща (II Міжнародний фестиваль хорових колективів «Чехановія Кантанс»), Литва (Міжнародний Пасхальний фестиваль музики «Resurexit»),

Болгарія (Міжнародний травневий хоровий конкурс професора Г. Дімітрова), Словенія (Міжнародний хоровий конкурс «Марібор»), Франція (Міжнародний хоровий музичний фестиваль «Nancy voix du monde»), Сербія (Міжнародний фестиваль камерних хорів і вокальних ансамблів), Італія (Міжнародний хоровий співочий конкурс «С.А. Seghizzi»), Іспанія (Міжнародний конкурс хабанер та поліфонії), Німеччина (XXI Міжнародний фестиваль військової музики «Musik Pavade 2020») та ін.

Висновки. Отже, підсумовуючи вищезазначене слід зробити висновки про те, що, вже впродовж чверть сторіччя своєї діяльності, Хмельницький академічний муніципальний хор дає можливість любителям та поціновувачам хорошого мистецтва насолодитися прекрасними зразками як української так і зарубіжної музики. Творчий колектив, завдяки своїй активній культурно-просвітницькій роботі здійснює вагомий внесок у розбудову нашої країни, навіть попри ті сучасні виклики, які перед нею стоять. Популяризація хорошого мистецтва кожного куточку України, від заходу до сходу, від півдня до півночі, шляхом проведення численних фестивалів, конкурсів, концертів, флешмобів, благодійних акцій різного формату, з кожним кроком, наближує нас до перемоги і дає зрозуміти усьому цивілізованому світу, що ми найбільш цілісна, згуртована та непереможна нація. Але варто пам'ятати, що за прекрасною, професійною, видовищною концертною програмою стоять щоденні багатогодинні репетиції та наполеглива, клопітка праця, у непростих сучасних умовах, яка, попри все, дає свої позитивні результати адже за справу беруться справжні професіонали, які безмежно закохані у хорове мистецтво, зберігають його, примножують та транслюють суспільству.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бадєєв, С. Відзначив по-модерному своє 15-ліття муніципальний хор. *Проскурів*. Хмельницький, 2013. № 23. С. 14.
2. Батовська О. М. Жанрова побудова системи сучасної академічної хорової музики а саррелла. *Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової*. Вип. 28. Кн. 2 : Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2019. С. 105.
3. Кульбовський М. Нова концепція муніципального хору. *Проскурів*. Хмельницький, 2012. № 20. С. 14.

4. Лашенко А. Українське хорове мистецтво ХХ століття. Вип. 10 : Мистецтвознавство України. 2009. С. 71–75.

5. Маращ О. М. Актуалізація регіонального хорового мистецтва України у діяльності Хмельницького муніципального камерного хору: за матеріалами інтерв'ю з маестро Ігорем Цмуром. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. № 2. Мистецтвознавство. 2012. С. 36–42.

6. Рymar P. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка. Львів, 2008. 20 с.

7. Хмельницький академічний муніципальний хор. Взято з <https://choir.km.ua/>. Дата звернення (19.07.2022).

REFERENCES

1. Badyeyev, S. (2013). Vidznachyv po-modernomu svoje 15-littya munitsypalnjy хор. *Vol. 23 : Proskuriv*. Khelnytskyj, 2013. p. 14 [in Ukrainian].

2. Batovska, O. M. (2019). Zhanrova pobudova systemy suchasnoyi akademichnoyi horovoyi muzyky a cappella. *Naukovyj visnyk Odeskoyi nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi imeni A.V. Nezhdanovoyi*. Vol. 28. Kn. 2 : *Muzychne mystecztvo i kultura*. Odesa, p. 105 [in Ukrainian].

3. Kulbovskyj, M. (2012). Nova koncepciya municypalnogo хору. *Vol. 23. Proskuriv*. Khelnytskyj, p. 14 [in Ukrainian].

4. Lashhenko, A. (2009). Ukrayinske хорове mystecztvo ХХ stolittya. *Vol. 10 : Mystecztvoznnavstvo Ukrayiny*. pp. 71–75 [in Ukrainian].

5. Marach, O. M. (2012). Aktualizaciya regionalnogo хорового mystecztva Ukrayiny u diyalnosti Khelnytskogo munitsypalnogo kamernogo хору: za materialamy intervyyu z maestro Iгореm Czmurom. *Naukovi zapysky Ternopilskogo nacionalnogo pedagogichnogo universytetu imeni Volodymyra Gnatyuka*. Vol. 2. *Mystecztvoznnavstvo*. pp. 36–42 [in Ukrainian].

6. Rymar, R. (2008). Хорове mystecztvo Khmelnychchyny v konteksti istorychnogo процесу (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.) : avtoref. dys... kand. mystetstvoznnavstva : 26.00.01 Teoriya ta istoriya kultury / Lvivska nacionalna muzychna akademiya imeni M.V. Lysenka. Lviv. [in Ukrainian].

7. Khelnytskyj munitsypalnyi kamernyi хор. Retrieved from <https://choir.km.ua/>. (last accessed 19.07.2022).

УДК 787.6/.7+78.071.2/5+781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-16>**Ліляна Володимирівна Бабіч**

ORCID: 0000-0002-7972-7901

викладач, завідувач відділом народних інструментів

Великодолинської музичної школи,

аспірантка творчої аспірантури кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

lilyanafoks@gmail.com

ОДЕСЬКА ДОМРОВА ШКОЛА: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Мета роботи. У статті досліджуються особливості одеської домрової школи, в контексті загальних і відмінних ознак через характеристику творчості її персоналій. **Методологія дослідження** складає сукупність естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого аналітичного методів, а також системного, міждисциплінарного та виконавського підходів, які утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** статті постає у виявленні виконавських інтерпретативних та інструментально-технологічних принципів одеської домрової школи, а також її значення у діяльності українського домрового мистецтва. **Висновки.** Становлення професійної освіти у сфері народно-інструментального виконавства було підготовлено наявною практикою. Фундаторами професійного домрового виконавства у Одеській школі слід вважати В. Базилевич, В. Єфремова, В. Касьянова, Д. Орлову. Слід відзначити, що домристи Одеської школи усіх поколінь мають енциклопедичну професійну базу – крім сольної домрової та ансамблевої практики, є також диригентами, майстрами інструментовки й аранжування. Така універсальність накладає відбиток на шляхи розвитку й методологічні засади одеської домрової школи в аспекті її концептуально-артистичних обривів. До характерних рис одеської домрової школи слід віднести підкреслений артистизм виконання у поєднанні з тонким відчуттям стильових засад музики, постійне ініціювання створення оригінального репертуару для домри за рахунок творчості креативних одеських композиторів (І. Ботвінов, В. Власов, Ю. Гомельська, В. Дикусаров, О. Польовий та ін.) і написання власних творів (О. Олійник), аранжування й виконавського редагування, перекладення скрипкової літератури (у тому числі, «недомрової» – напр., К. Дебюссі, з вимогами необхідної стилістичної специфічно-домрової якості звукообразних кантиленних та віртуозних характеристик), зокрема, найсучаснішої (П. Васкес, Є. Подгайц та ін.), а також такий важливий для функціонування школи напрям,

як методично-науковий доробок, узагальнюючий її практичні виконавсько-педагогічні надбання.

Ключові слова: домра, домрове виконавство, одеська домрова школа, виконавська майстерність, музика для домри, оригінальний домровий репертуар.

Babich Liliana Volodymyrivna, Teacher, Head of the Department of Folk Instruments of the Veliko Dolyzna School of Music, Postgraduate Student of the Creative Postgraduate Course at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Odesa home school: history and present

The goal of the work. The article examines the peculiarities of the Odesa domra school, in the context of common and distinctive features through the characteristics of the creativity of its personalities. **The research methodology** is a combination 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 specifics of the performing interpretive and instrumental-technological principles of the Odesa domra school, as well as its significance in the activity of Ukrainian domra art. **Conclusions.** The formation of professional education in the field of folk instrumental performance was prepared by existing practice. V. Bazilevich, V. Yefremova, V. Kasyanova, and D. Orlova should be considered the founders of professional domro performance at the Odesa school. It should be noted that the domrist of the Odesa school of all generations have an encyclopedic professional base – in addition to solo domro and ensemble practice, they are also conductors, masters of instrumentation and arrangement. Such universality leaves an imprint on the ways of development and methodological foundations of the Odesa Domra school in terms of its conceptual and artistic horizons. The characteristic features of the Odesa domra school include the emphasized artistry of performance in combination with a subtle sense of the stylistic principles of music, the constant initiation of the creation of an original repertoire for domra due to the work of creative Odesa composers (I. Botvinov, V. Vlasov, Yu. Gomelska, V. Dykusevich, O. Polevyyi and others) and writing own works (O. Oliinyk), arrangement and executive editing, translation of violin literature (including “non-Domra” literature—e.g., K. Debussy, with the requirements of the necessary stylistic, specific Domra quality of sound-like cantilena and virtuosic characteristics), in particular, the most modern (P. Vasks, E. Podhais, etc.), as well as such an important direction for the functioning of the school as a methodical and scientific addition summarizing its practical performing and pedagogical assets.

Key words: domra, domra performance, Odesa domra school, performance skills, music for domra, Odesa composers.

Актуальність теми дослідження. У XIX–XX століттях музично-виконавське мистецтво набуло самостійного статусу як

особлива галузь виявлення художньо-творчих та особистісних можливостей музиканта у сенсі самобутнього тлумачення – інтерпретації – музичних ідей та віртуозного володіння інструментом. Від другої половини ХХ століття до родини виконавців-професіоналів приєдналися й артисти-«народники». Народньо-інструментальне мистецтво посідає сьогодні власне значне місце не тільки серед різних видів музично-виконавського мистецтва, а й у музичній культурі в цілому [9, с. 586–600]. В усі часи воно було помітним соціокультурним явищем; зараз же, у своєму академічному статусі, за часів глибоких суспільних змін, його духовно-естетичні функції та роль у художньо-культурному розвитку суспільства стали особливо значними.

Суттєві зміни у стані народно-інструментального виконавства стали помітними приблизно з початку 50-х років ХХ століття. Одною з основних, об'єктивних передумов для цього стало зростання, що намітилося тоді. професійного виконавства, пов'язаний у другій половині 1950-х років насамперед з активним поширенням у сфері народних інструментів усіх трьох ланок музичної освіти – початкової, середньої та вищої (аж до аспірантури). Створення освітньої системи з навчання гри на народних інструментах зумовило появу цілої плеяди талановитих молодих виконавців нового покоління «шістдесятників», зокрема, українських домристів, серед яких слід назвати імена М.Т. Лисенка, Ф.Г. Коровая, В.В. Касьянова, Д.П. Орлової, Б.О. Міхеєва, Т.І. Вольської, В.М. Івка та баг. інших, які поставили солюючу домру в ранг повноправних академічних інструментів. Виконавці-солісти, гра яких, вирізняючись гарним смаком, глибиною проникнення у зміст виконуваного, блискучою технікою та широччю захопленістю своїм мистецтвом, отримуює заслужене визнання слухачів, займають гідне місце серед артистів найвищого класу. Багато хто з них не раз своїм мистецтвом прославляли нашу країну за кордоном, прикрашали своєю участю концертні програми у себе на Батьківщині. Виконавська майстерність багатьох з вказаних майстрів-домристів послужила стимулом для створення відомими українськими композиторами оригінального домрового репертуару, а педагогічна діяльність стала фундаментом для заснування й розвитку домрових шкіл (київської, одеської, донецької, харківської). Одеська домрова школа дала яскраві сходи нових генерацій домристів, які гідно несуть «прапор»

академічного виконавського мистецтва у демонстрації нових вершин виконавської майстерності й створенні оригінального сучасного репертуару (самими виконавцями та композиторами, залученими їх грою). Тому виявлення основних характеристик одеської домрової школи є актуальними музикознавчим і виконавсько-теоретичним завданням.

Мета дослідження – виявити особливості одеської домрової школи в контексті загальних і відмінних ознак – через характеристику творчості її персоналій.

Виклад основного матеріалу. У роботах, присвячених виконавському мистецтву, поняття школи використовується давно, досить часто і набуло до сьогодні безліч тлумачень. У більшості досліджень термін «школа» трактується дуже широко, а основними критеріями її наявності може бути як історичні, національні, і суто індивідуальні характеристики. Так, розповсюдженням є виділення виразності національної специфіки в музичному виконавстві («німецька піаністична школа», «французька клавесинна школа», «українська домрова школа», «українська баянна школа» та інші), що є не випадковим, оскільки характеристика феномена національної школи лежить у сфері духовного, у тій особливій поетичній аурі, особливому національному характері, світовідчутті, особливій психології світосприйняття (ментальності), які притаманні більшості представників великих самобутніх мистецьких культур. Крім національних, прийнято також виділяти різні національні виконавські школи (лондонська, веймарська, лейпцігська, віденська фортепіанні; як вже вказувалося – київська, донецька, одеська, харківська домрові тощо). Причому, виконавці, зі свого боку, відмінними рисами таланту часто завдячують національним композиторам. Наприклад, у французькій клавесинній школі саме останні, «від Куперена до Равеля, розвинули в мистецтві піаністичного почуття відтінку і тембру. Габріель Форе та Дебюссі відкрили нам тонкі, дорогоцінні секрети солодкого гармонійного звучання. ... Французька гра, сильна і ніжна, блискуча і тонка... має, звичайно, індивідуальність, що легко розпізнається» [5, с. 210]. Зазначимо, що для донецької домрової школи, наприклад, такою само значущою є композиторська творчість В. Івка; для харківської – Б. Міхеєва, Д. Клебанова, В. Подгорного, І Ковача; для одеської – В. Власова, О. Олійника і т.п.

На твердження Т. Литвинець, «Школа – це не тільки група викладачів, яка навчає студентів мистецтву гри на музичному інструменті. Школа – це колектив однодумців, об'єднаних спільними ідеями, загальними педагогічними настановами, які виховують майбутніх музикантів за певною системою, що сприяє флотуванню високого рівня виконавської культури. Школа – це тісний зв'язок між вчителем та учнем, коли останній передає справу свого вчителя далі і навчає своїх учнів тому, чому він навчився сам» [4, с. 6]. Сучасне музикознавство розглядає феномен виконавсько-педагогічної школи як «масштабний виконавсько-педагогічний досвід, що розвивається в часі, в якому консолідовано постає мистецтво Майстра (-ів) та кількох поколінь учнів, а також їх учнів, в якому досить достовірно проглядається та піддається аналізу наступність творчих ідеалів установок, ідей, принципів, методів роботи засновника (-ї) школи» [6]. В дисертації домристки Н. Костенко, школа – це «сукупний досвід “мислення музикою” виконавців декількох поколінь (у певному регіоні та історичному часопросторі), що є зафіксованим у конкретних артефактах домрового мистецтва та усвідомленим через аналіз виконавської поетики» [3, с. 8]. Ще більш конкретизує поняття домрової школи С. Білоусова: «започаткована й розвинена митцем концептуальна теоретико-методологічна система опанування та вдосконалення мистецтва гри на домрі, успішно впроваджена на всіх шаблях музичної освіти багатьма поколіннями учнів та послідовників» [1, с. 104]. І. Кольц констатує, що виконавська школа – це «система взаємозв'язків між учасниками навчального процесу (викладачем та учнем), що позначена єдністю та спадковістю художньо-естетичних і техніко-виражальних принципів, які проявляються у специфіці інтерпретації репертуару», а своєрідність виконавської школи, в тому числі домрової, формується «в конкретний історико-культурний період і вирізняється національною та регіональною характерністю (курсив наш – Л.Б.)» [2, с. 198]. При цьому, як і в інших академічних інструментальних культурах (що сформувалися на півтора століття раніше, напр., фортепіанна, скрипкова тощо) народно-інструментальне мистецтво постає як результат взаємопов'язаної дії тривірневої професійної освіти, виконавської майстерності, композиторської творчості (часто три або дві з цих позицій поєднуються в одній особі). Дана цілісна система закладає

основи формування й функціонування професійної народно-інструментальної практики.

Зародження домрового виконавства на Півдні України має передісторію і спирається на певні традиції виконавства і педагогіки Одеси і регіону, За свідченням старійшини одеського баяна П.П. Терешенка (1907–1985), на початку ХХ ст. в Одесі існували чисельні самодіяльні домрово-балалаєчні оркестри та оркестри баяністів, що гастролювали в місті і в області. Професійне ж виконавство, зокрема, на домрі, сягає своїм корінням у 1933 рік, коли для навчання в Одеській консерваторії і музичному училищі прибули кращі учасники самодіяльного оркестру Чорноморського суднобудівельного заводу під керівництвом Г. Манілова (серед них був і майбутній керівник оркестру консерваторії, домрист В. Єфремов). І хоча консерваторський клас домри відкрився тільки у 1950 році (перший набір відділу народних інструментів 1949 року включав самих баяністів), передумови для формування професійної народно-інструментальної культури регіону були закладені ще на початку ХХ століття: відділи народних інструментів функціонували Миколаївському музичному училищі (1927), а Одеському музичному училищі та у Народній консерваторії Одеси (1932) – викладачі по кл. домри В. Єфремов, К. Кондратьєв. Викладачі відділу (пізніше – кафедри) народних інструментів Одеської консерваторії використовували навчальні програми, розроблені на той час кафедрою народних інструментів Київської консерваторії, що були спрямовані на підготовку фахівців «ренесансно»-широкого профілю – виконавців, диригентів, викладачів, інструментознавців, методистів. А завідувачка відділу – В.П. Базилевич – піаністка, кларнетистка, диригентка, викладачка на початку відкриття багатьох класів народних інструментів – вимагала точного наслідування композиторському тексту, особливо приділяла увагу артикуляційно-штриховим тонкощам, виконанню ритмічних малюнків, чистоті інтонації (навіть на темперованих щипкових), роботі над тембральними якостями, стильовим та художнім «обличчям» твору [8]. Так само енциклопедичним музичним потенціалом володів домрист (вип. кл. М.М. Геліса у Київській консерваторії), диригент (1946–1949 навч. в класі знаменитого диригента О.І. Клімова в Одеській консерваторії; кер. об'єднаного оркестру народних інструментів Одеської консерваторії і музичного училища, диригент Одеського оперного

театру та симфонічного оркестру СМШ імені П.С. Столярського), методист, майстер інструментовки автор серії концертних програм на одеських радіо і ТБ. Від 1955 року клас домри, ансамблю, інструментовки й диригування вів й інший випускник М. Геліса – В.С. Гапон – зафундував формат розповсюдженого нині усією країною склад секстету з чотирьох струнними домрами: I, II домри, домра альт(тенор), балалайка(гітара), баян і домра-контрабас; ініціював видання нотних збірок з власними інструментовками та обробками для «дефіцитного» народно-ансамблевого репертуару.

Першим випускником-домристом Одеської консерваторії був яскравий виконавець і диригент В.В. Касьянов (1957, кл. В. Єфремова), який на п'ятому курсі вже викладав спеціальний клас, інструментовку і диригування – в подальшому, професор, зав. кафедрою, заслужений артист України, засновник єдиного в Україні великого філармонічного оркестру народних інструментів (1975–1982). Його виконавські концепції (домрові та диригентські) славилися особливим відчуттям цілісності музичної думки й почуття, логікою глибокої музичної драматургії (навіть у мініатюрах – невід'ємному компоненті домрового репертуару), приваблювали надзвичайним тонким артистизмом (що, звичайно, прививалося й учням, що працюють сьогодні по всій країні, несучи принципи касьянівської школи, в Одеській музичній академії це одна з його випускниць С.А. Мурза – солістка-домристка, зокрема, з оркестром, і виконавиця у складі родинного квартету «Мурза»).

Першою випускницею В. Касьянова у 1958 році стала Д.П. Орлова (дів. прізви. Івашенко, надалі – професор кафедри, заслужений діяч мистецтв України), яка закінчила паралельно і факультет хорового диригування (кл. К. Пігрова, Д. Загрецького, Є. Дуценка, В. Базилевич). Діна Павлівна (як і учні її школи) відрізнялася якісним зануренням у найтонші деталі музичного тексту з подальшим осяганням образного складу, багатозначних смислів невербального інструментально-домрового звучання. Емоційна у житті, вона так само відтворювала й емоційно-смысловий шар будь-якого музичного твору. Активна виконавська діяльність Д. Орлової пов'язана як з сольною, так і з ансамблевою та оркестровою грою (багаторічна учасниця квартету камерної та народної музики «Одеса» під кер. В. Власова та оркестру Одеської національної

філармонії під кер. В. Касьянова). Серед випускників Діна Павлівни на кафедрі народних інструментів ОНМА імені А.В. Нежданової працюють або працювали (паралельно проводячи активну виконавську діяльність) лауреати міжнародних конкурсів народний артист України О. Олійник, заслужена артистка України В. Кириченко, І. Форманюк, «онуки» (випускники випускників) І. Лукьянчук, О. Юріна, А. Ерьоменко, Л. Бабіч.

Серед вагомих представників Одеської домрової школи не можна не відзначити О.Л. Олійника, випускника Д.П. Орлової, народного артиста України, кандидата мистецтвознавства, професора, що почав працювати на кафедрі від 1987 року, проректора з навчальної роботи (2003–2018), чинного ректора ОНМА імені А.В. Нежданової. Серед його досягнень варто згадати не лише активну викладацьку, диригентську, сольну та ансамблеву діяльність, а й композиторську, що відзначена активним створенням нових прийомів гри на домрі, які вплинули на трансформацію як її звукового образу, так і ідейно-художніх напрямків розвитку домрового інструменталізму («Передзвони», «Пісня», «Танець», «Ескіз», «Етюд-скерцо», «Мерехтливий звук» – для домри соло та ін.)

В. Кириченко протягом своєї більш ніж сорокарічної творчої кар'єри викладання поєднує з виконавством як солістка Одеської філармонії, артистка ансамблю «Мозаїка» та учасниця дуету «Карнавал» (разом з О. Олійником). Багато сольних програм було підготовлено нею у співпраці з заслуженими артистами України С. Тимофеевою, заслуженим працівником культури України А. Розен, А. Кириченко.

«Кінець ХХ ст. – початок ХХІ ст. характеризується такою тенденцією розвитку одеської школи виконавства на народних інструментах, як тісна співпраця окремих виконавців та інструментальних ансамблів з одеськими композиторами, котрі пишуть різностильову музику, при цьому не втрачаючи самобутності власної творчості та надаючи простір для творчої волі виконавців» [10, с. 248]. Значну роль у формуванні одеської домрової (і української у цілому) школи становила поява творів, написаних безпосередньо для цього інструменту – це твори І. Ботвінова (концерт для домри з оркестром), В. Власова, Ю. Гомельської, В. Дикусарова, О. Олійника (передусім, для домри-соло) та інших, які створювалися у творчому тандемі з виконавцями-домристами.

Необхідно зазначити такий важливий для функціонування школи напрям, як методично-науковий доробок, узагальнюючий її практичні виконавсько-педагогічні надбання. Представниками Одеської домрової школи було створено чимало праць, пов'язаних з формуванням виконавської майстерності домриста. Приміром, Д. Орлова є автором таких робіт, як: «Деякі питання теорії і практики домрового виконавства», посібник «Психофізіологічні закономірності формування ігрових навиків домриста» та «Вказівник нотної музичної літератури для оркестру народних інструментів». Її учень О. Олійник також створює низку робіт, які продовжують напрямок навчально-методичних розробок, започаткований Д. Орловою. Серед них, «Музика для домри: композиція й імпровізація», «Ритміка і тембральність у властивих якостях домри на шляху до академізму», «Музика для домри: знаки Сходу і Заходу як чинники композиції й виконання», «Композиторська риторика діяльності виконавця-домриста», «Філософсько-міфологічні засновки риторики творчості домриста», «Народно-інструментальне оркестрове мистецтво Півдня України» (у співавторстві з В. Власовим), «Риторика і художній вираз домрового інструменталізму» [2, с. 141–142]. Надзвичайно важливим є міркування О. Олійника щодо розуміння сутності домрового звучання, зокрема, кантиленності «...кантиленність – здатність створити «нескінченну тривалість дихання» мелодичної лінії, що загалом становить одну з основних цілей як вокального, так й інструментального виконавства. Тільки в домровій подачі така «нескінченна мелодія» вибудовується з множинних «точок» у тремоло, і таким чином створює винятково виразну орнаментику і колористичність звучання» [7, с. 110], а також базового домрово-виконавського вміння «відпрацьовування техніки тремоло, досягнення абсолютної рівності і плинності» [там само, с. 125].

Важливим фактором, який сприяє розвитку домрового виконавства та одеської школи є проведення фестивалів і конкурсів, пов'язаних домрою, зокрема, також іншими народними інструментами, де відбувається необхідний творчий взаємообмін щодо виконавських, інструментально-технологічних та наукових засад даного виду мистецтва (п'ять масштабних фестивалів «Південна Пальміра; конкурс виконавців на народних інструментах імені заслуженого артиста України, професора В.В. Касьянова тощо).

Висновки. Становлення професійної освіти у сфері народно-інструментального виконавства було підготовлено наявною практикою. Фундаторами професійного домрового виконавства у Одеській школі слід вважати В.Базилевич, В. Єфремова, В. Касьянова та Д. Орлову. Ці домристи-віртуози гідно поповнили склад викладачів кафедри, що закладали професійні основи у сфері домрового народно-інструментального виконавства країни у цілому.

Слід відзначити, що домристи Одеської школи усіх поколінь мають енциклопедичну професійну базу – крім сольної домрової та ансамблевої практики, є також диригентами, майстрами інструментовки й аранжування. Така універсальність накладає відбиток на шляхи розвитку й методологічні засади одеської домрової школи в аспекті її концептуально-артистичних обривів. До характерних рис одеської домрової школи слід віднести підкреслений артистизм виконання у поєднанні з тонким відчуттям стильових засад музики, постійне ініціювання створення оригінального репертуару для домри за рахунок творчості креативних одеських композиторів (І. Ботвінов, В. Власов, Ю. Гомельська, В. Дикусаров, О. Польовий та ін.) і написання власних творів (О. Олійник), аранжування й виконавського редагування, перекладення скрипкової літератури (у тому числі, «недомрової» – напр., К. Дебюссі, з вимогами необхідної стилістичної специфічно-домрової якості звукообразних кантиленних та віртуозних характеристик), зокрема, найсучаснішої (П. Васкс, Є. Подгайц та ін.), а також такий важливий для функціонування школи напрям, як методично-науковий доробок, узагальнюючий її практичні виконавсько-педагогічні надбання.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Білоусова С.В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. Україні імені П.І. Чайковського. Київ, 2021. 221 с.
2. Кольч І.П. Миколаївська домрова школа в контексті становлення професійного народно-інструментального мистецтва півдня України ХХ–ХХІ століття: дис. ... докт. філос.: 025 / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мист. Київ, 2021. 203 с.
3. Костенко Н. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.

4. Литвинець Т.А. Сучасне домрове виконавство: аспекти вдосконалення професійної майстерності: дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. імені М.В. Лисенка. Львів, 2013. 161 с.

5. Лонг М. Французская школа фортепиано. *Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве*; вст. статья, сост., общ. ред. С.М. Хентовой. М. – Л.: Музыка, 1966. С. 208–235.

6. Малинковская А.В. Исполнительско-педагогическая школа как явление музыкальной культуры и образования. URL: file:///C:/Users/X/Downloads/ispolnitelsko-pedagogicheskaya-shkola-kak-yavlenie-muzykalnoy-kultury-i-obrazovaniya.pdf (дата звернення 15.03.2022)

7. Олійник О.Л. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри: дис. ... канд. мист. 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. імені М.В. Лисенка. Львів, 2016. 205 с.

8. Турчинский Б. «Чтобы помнили». Посвящается чудесному человеку, прекрасному музыканту и педагогу Вере Петровне Базилевич. URL: <http://www.partita.ru/articles/basilevich.shtml> (дата звернення 05.11.2021).

9. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: Гельветика, 2021. 704 с.

10. Шеремет В. В. Стан і тенденції розвитку академічного народно-інструментального мистецтва північного Причорномор'я (на прикладі діяльності Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової). *Культура України*. 2018. Вип. 61. С. 242–251.

REFERENCES

1. Bilousova S.V. (2021). Donetsk school of home performance: stages of development, methodological principles, regional component of the repertoire. Candidate's thesis. Kyiv: National. music Acad. Ukraine named after P.I. Tchaikovsky [in Ukrainian].

2. Kolts I.P. (2021). Mykolayiv Domrov School in the context of the formation of professional folk-instrumental art of southern Ukraine of the 20th–21st centuries. Candidate's thesis: Kyiv: National. Acad. driver personnel cult. and myst. [in Ukrainian].

3. Kostenko N. (2009). Kharkiv home school in the context of musical and performing culture of Ukraine. Candidate's thesis. Kharkiv: KhNUM University named after I. P. Kotlyarevskiy [in Ukrainian].

4. Lytvynets T.A. (2013). Modern house construction: aspects of improving professional skills. Candidate's thesis. Lviv: Lviv. national music Acad. named after M.V. Lysenko [in Ukrainian]

5. Long M. French piano school. Outstanding pianists-pedagogues about piano art; inst. article, composition, community. ed. S.M. Hentovoy. M. – L.: Music, 1966. P. 208–235. [in Russian]

6. Malinkovskaya A.V. Performing and pedagogical school as a phenomenon of musical culture and education [in Russian]

7. Oleinyk O.L. Rhetorical principles of compositional and performing creativity for domra. Candidate's thesis. Lviv: Lviv. national music Acad. named after M.V. Lysenko [in Ukrainian]

8. Turchynskyi B. "To remember." It is dedicated to a wonderful person, a wonderful musician and teacher Vera Petrovna Bazilevich. URL: <http://www.partita.ru/articles/basilevich.shtml>

9. Chernoiivanenko A.D. (2021). Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Odesa: Helvetica [in Ukrainian]

10. Sheremet V. V. State and development trends of the academic folk-instrumental art of the northern Black Sea region (on the example of the activities of the Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova). Culture of Ukraine. 2018. Issue 61. P. 242–251. [in Ukrainian].

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-17>**Чжу Ююй**

ORCID: 0009-0003-0194-5321

викладач, доцент

Університету м. Санья

zhuyiyu1983@163.com

СПЕЦИФІКА ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКОГО МОВЛЕННЯ ТА ФЕНОМЕН КИТАЙСЬКОГО ПІАНІЗМУ

Мета дослідження — на основі вивчення наукових досліджень китайських музикознавців, присвячених феномену китайського піанізму, визначити особливу інтерпретативно-стильову позицію китайських піаністів, котра обумовлює їх способи входження до контексту європейської фортеп'яноної традиції, у тому числі — способи оволодіння класичною композиційною логікою, принципи відбору репертуару та використання технічних засобів фортеп'яноної гри. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю історико-нарративного, дискурсивного та стильового підходів, передбачає поглиблення інтерпретативних оцінок та персоналогічних характеристик. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється виявленням того факту, що саме завдяки своїй певній стилістичній обмеженості та технологічній спрямованості піаністична творчість китайських музикантів підтверджує специфічну природу й естетичну відкритість — спроможність до перетворень — феномена мистецької гри в музиці, зокрема стосовно й особистісної інтерпретації. Доводиться, що специфічні стилістичні мовні ознаки китайського піанізму є їх необхідною ментальною відмінністю, завдяки якій китайські музиканти не лише створюють нові інтерпретативні версії класичного фортеп'яноного репертуару, а й пропонують новий стильовий різновид піаністичного мовлення. **Висновки.** У цілому, узагальнюючи матеріал даної статті, можна прийти до заключного висновку про те, що важливими складовими інтерпретативно-стильової позиції китайських піаністів є: орієнтир на світові авторитети піанізму, на досягнення великих музикантів, відбиті в аудіо й відеозаписах, наслідування високим авторитетам, імітація видатних інтерпретацій; аналіз відомих, «еталонних» інтерпретацій не тільки на заняттях у класі, але й у теоретичних дослідженнях, поява значного числа наукових аналітичних робіт (дисертацій і статей) з проблем розвитку слуху, виразності гри, по вивченню інтерпретацій; широке використання Інтернет-ресурсів як новий характерний аспект сучасної китайської педагогіки.

Ключові слова: фортепіанно-виконавське мовлення, музична мова, національний стиль, китайський піанізм, вербальне інтонування, музичне інтонування, класичний репертуар, національно-стильове переінтонування, фортепіанна гра.

Zhu Yiyu, Lecturer, Associate Professor of the University of Sanya
Specificity of piano-performing language and the phenomenon of Chinese pianism

The purpose of the study is to determine the special interpretative and stylistic position of Chinese pianists, which determines their ways of entering the context of the European piano tradition, including methods of mastering classical compositional logic, principles of repertoire selection and use of technical means of piano playing. The methodology of the work is determined by the unity of historical-narrative, discursive and stylistic approaches, it involves the deepening of interpretive assessments and personal characteristics. The scientific novelty of this article is due to the discovery of the fact that precisely thanks to its certain stylistic limitations and technological orientation, the pianistic work of Chinese musicians confirms the specific nature and aesthetic openness – the ability to transform – the phenomenon of artistic playing in music, in particular, in relation to personal interpretation. It is proved that the specific stylistic linguistic features of Chinese pianism are their necessary mental difference, thanks to which Chinese musicians not only create new interpretive versions of the classical piano repertoire, but also offer a new stylistic variety of pianistic speech. Conclusions. In general, summarizing the material of this article, we can come to the final conclusion that the important components of the interpretative and stylistic position of Chinese pianists are: reference to the world authorities of pianism, to the achievements of great musicians reflected in audio and video recordings, imitation of high authorities, imitation of outstanding interpretations; analysis of well-known, «reference» interpretations not only in class, but also in theoretical studies, the appearance of a significant number of scientific analytical works (dissertations and articles) on the problems of hearing development, expressiveness of playing, on the study of interpretations; wide use of Internet resources as a new characteristic aspect of modern Chinese pedagogy.

Key words: piano performance speech, musical language, national style, Chinese pianism, verbal intonation, musical intonation, classical repertoire, national-style re-intonation, piano playing.

Актуальність теми дослідження. У низці сучасних наукових досліджень [2–8] підкреслюється, що ХХ століття стало для світової культури відкриттям піаністичної школи Китаю й, разом з нею, феномена китайського піанізму – і як національно-стильового явища, і як узагальнення провідних тенденцій європейського фортепіанного мистецтва. У цього феномена були певні соціокультурні передумови: після подолання наслідків Культурної революції була відкрита велика кількість

державних установ – консерваторій, факультетів в університетах і педагогічних інститутах, множини шкіл, у тому числі приватних.

Значну роль відігравали й численні фортепіанні конкурси (див. про це: [2]); сотні юних і молодих піаністів розпочинали у них свою виконавську кар'єру, «репетируючи» майбутні міжнародні перемоги. Ще більш переконливим свідченням китайського «фортепіанного зльоту» стало завоювання високих позицій у світовому виконавському рейтингу – успіхи молодих китайських виконавців на сьогодні є вже повністю звичними, навіть очікуваними, хоча, як і раніше, такими, що викликають полеміку. З одного боку, вони є вражаючими уяву й слухачів, і музикантів-професіоналів; з іншого – досить часто відрізняються семантичним спрощенням та адрамаптичністю. Як зауважує Сюй Бо, віртуозна майстерність «китайської фортепіанної молоді» все частіше стає об'єктом різкої критики, коли відзначають перевага технічної озброєності над глибиною та серйозністю інтерпретації академічного європейського репертуару, помітний комерційний характеру концертної практики, розрахованої на масову публіку та запити розважальних естрадних жанрів. Виявляються і симптоми зростання культу виконавців-віртуозів, технічна досконалість яких цінується вище, ніж глибина та індивідуальність інтерпретації [3; 5].

Мета статті – на основі вивчення наукових досліджень китайських музикознавців, присвячених феномену китайського піанізму, визначити особливу інтерпретативно-стильову позицію китайських піаністів, котра обумовлює їх способи входження до контексту європейської фортепіанної традиції, у тому числі – способи оволодіння класичною композиційною логікою, принципи відбору репертуару та використання технічних засобів фортепіанної гри.

Основний зміст статті. В опозиції поверховим або недостатньо повним судженням про стильові засади та своєрідність сучасної китайської піаністичної школи, враховуючи результати наукових розвідок цього явища, зокрема, положення праць Сюй Бо [3–5] спробуємо визначити деякі характерні тенденції становлення фортепіанної культури в Китаї, як виконавської по перевазі, головним осередком якої постає освітня діяльність, котра завжди залишається позитивною стороною китайської піаністичної школи, незважаючи на її помітну відмінність від європейських музично-освітніх канонів.

Так, основою музично-виконавського навчання в китайських музичних навчальних закладах є «рівняння на зразок», тобто вибір певних еталонних моделей інтерпретації, які сприймаються як готовий звуковий продукт і засвоюються шляхом наслідування. Але це не просто міметичне засвоєння – так устанавлюється «орієнтир на світові авторитети піанізму, на досягнення великих музикантів, відбиті в аудіо й відеозаписи», а «наслідування високим авторитетам, імітація видатних інтерпретацій служать досягненню успіхів молодих китайських артистів у конкурсах, високій оцінці стилю виконання...», хоча, додамо, веде й до обвинувачень у запозиченнях, «копіюванні», у відсутності оригінальності й т.п. (Досить згадати, що Ланг Ланга називали «реінкарнацією В. Горовиця»).

Сюй Бо відзначає, що сьогодні все більше значення надається аналітичному підходу до інтерпретацій, визнаних зразковими, причому не тільки на заняттях у класі, але й у теоретичних дослідженнях. Але з іншого боку – те, що відбите в записі, зокрема, широко доступна сьогодні виконавська спадщина ХХ століття, надає можливість виконавцю навчатися безпосередньо слуховим способом, надаючи йому й більшої активності. «Інтернет-ресурси дозволяють учню, студенту, викладачу ретельно вивчати слухом світовий досвід, аналізувати інтерпретації, оцінюючи і вибираючи свої шляхи. Китайська система фортепіанної освіти надає цьому величезного значення, і це є новим характерним аспектом сучасної педагогіки» [3, с. 135]. Спостереження китайського музикознавця свідчать про його власну прихильність до сугестивно-слухового методу музично-виконавського навчання: «Аналіз інтерпретації китайських піаністів, копіювання записів для яких є наймогутнішим навчальним засобом, висуває цікаву тему для науки: «розшифрування» джерел навчання виконавському стилю й виявлення індивідуальності при очевидній орієнтації на конкретний зразок» [3, с. 136].

Одним з важливих концепційних моментів у дослідженні Сюй Бо можна вважати порівняльний аналіз інтерпретацій Ланг Ланга і Є. Кісіна віртуозної «бісової» п'єси («Кажана» Грюнфельда). Він відзначає, що дана п'єса сьогодні живе власним життям у фортепіанному світі, і, ймовірно, у більш юних виконавців її виконання (інтерпретація) вже не асоціюється з оперетою, навіть у Європі. Але за стилістичними

витоками (природою музичного мовлення) вона пов'язана саме з загальноєвропейської вокально-мовною інтонаційністю, яку Кісін чітко декламаційно «проспіває», виділяючи всі дрібні мотиви й у пасажах вступу, і в основній частині. Ланг Ланг «пролітає» повз них у віртуозній браваді, обираючи гранично швидкий темп, *prestissimo*, що особливо помітно в порівнянні з помірковано швидким темповим рухом в інтерпретації Кісіна. Показовим стає той висновок, який робить китайський музикознавець на основі розглянутих інтерпретацій: «Переконання значної частини кореспондентів у тому, що Кісін відіграє краще, можна віднести до феномена соціально-психологічних установок сприйняття, які мають величезну силу впливу» [3, с. 126]. Інакше кажучи, він не вважає інтерпретацію Кісіна більш вірною або переконливою, вона просто – інша, що формується на інших національно-стильових і етнопсихологічних підставах. У зв'язку з останніми в роботі Сюй Бо запропонована низка методично точних визначень і пропозицій, здатних послужити інструментом об'єктивної наукової оцінки природи, естетичного характеру й стильових особливостей китайської фортепіанної інтерпретації.

Починаючи з констатації як головного протиріччя в оцінці видатних представників сучасного китайського піанізму *розбіжності ментальних основ духовних культур азіатського і європейського типів*, дослідник звертає увагу на такий суттєвий фактор розділення й навіть протистояння інтерпретацій, як відсутність інтонаційної системи вираження емоцій у китайській мові, візуально-символічний характер відображення почуттів у традиції китайського театру, китайської «опери», у зв'язку з чим китайському музиканту потрібні особливі зусилля для розуміння мови європейської музики, яка, таким чином, як виявляється, потребує *міжкультурного перекладу*.

З особливим пафосом Сюй Бо пише про те, що азіатські й, особливо, китайські піаністи, у порівнянні з європейськими – це люди, що живуть усе життя в принципово одмінному від європейського емоційно-інтонаційному середовищі. Китайська мовна інтонація побудована на інших принципах, ніж європейська, вона виконує інші, смислорозрізнавальні функції. Висотні позиції голосних звуків утворюють різні значення; у європейській мові висотно-ритмічні зміни голосу дозволяють ті самі слова, фрази виголошувати в різних емоційних модусах. Китайцю дуже нелегко вчити європейські

мови (як і європейцям китайську) і, до речі, музика допомагає краще зрозуміти природу національної європейської мовної інтонації китайському музиканту, який приїхав до європейської країни [3; 4].

Отже, особливості виконавської стилістики китайських піаністів, які визначають і загальну стильову спрямованість їх інтерпретацій, обумовлені закономірностями китайської мови, у якій інтонування служить не емоційним, а смисло-розрізнявальним завданням. Звідси пріоритет моторно-динамічного начала у фортепіанній грі, труднощі у відтворенні деталізованих ліричних образів – інше розуміння ліричного начала, скоріше як зображального, ніж виражального, скоріше як ситуації й способу відносин, а не як переживання. Певне нерозуміння викликає й завдання дотримання послідовності, поступовості динамічних градацій музичного образу – перевага віддається яскравим своєю раптовістю контрастам і рівністю динамічної «поверхні» кожного з образно-стилістичних комплексів, що вступають до контрасту.

Доповнюючи спостереження й висновки Сюй Бо, відзначимо як специфічну й дуже важливу інтерпретативно-стильову рису *святковість і настроєність на емоцію радості у виконавському підході китайських музикантів*, що дозволяє, по-перше, знаходити в *ігровій радості* провідну естетичну ознаку китайського піанізму, по-друге, визначати в такий спосіб естетичне джерело *рухової активності* як провідної технологічної якості, композиційного принципу виконавської форми у творчості китайських піаністів, пріоритет якої пояснює й домінування моторної стилістики у грі, також спорідненість інтерпретативних намірів піаністів з виконанням тематичного матеріалу класичної сонати (див. про це: [6–8]).

Можна стверджувати, що хронотопічна сторона музичного образу забезпечується виконавською формою, пов'язана зі спатіалізацією виконавського часу на основі засобів виконавської стилістики (артикуляційних, агогічних, динамічних). Музично-символічна ідея в такому випадку виступає як діалогічне процесуальне здійснення стильових установок композитора *відповідно до інтерпретативно-стильової ініціативи виконавця*, тобто стильова концепція музиканта-виконавця виявляється провідною. Завдяки смисловій виконавській акцентуації – знаходженню опорних драматургічних «крапок» у просторово-часовому розгортанні музичної композиції

й прийомів, що створюють семантичні зв'язки між ними, створюються стилеві можливості й значення звукообразів.

Сформований у творчості китайських піаністів стиль інтерпретації обумовлений даними процесуальними виконавсько-текстовими умовами. Для нього вирішальною умовою стають способи засвоєння-адаптації матеріалу європейської музики, включаючи й еталонні виконавські інтерпретації, як певної об'єктивної даності, що підлягає відтворенню в загальних жанрово-технологічних композиційних границях. До характерних рис цього стилю віднесемо нівелювання експресивного проголошення-подання мелодійних побудов; згладжування внутрішньо-тематичних і внутрішньо-мотивних інтонаційних відмінностей, агогічних і динамічних відтінків; перевага швидких і навіть прискорених темпів, позиції інтерпретатора як «прискорювача часу» (А. Малинковська); схильність до уривчастої тоново-диференційованої артикуляції; трактування ліричного інтонування як «тихого», пов'язаного з ефектами *piano* і *subito piano*.

Орієнтація саме на дані риси піаністичного мовлення пояснює й репертуарні переваги таких всесвітньо відомих китайських піаністів, як Ланг Ланг, Лі Юнді, Чен Са, Шень Веньюй, Чжан Хаочен, Чжан Шенлян, Ван Юйцзя (у російській транскрипції Юя Ванг). Достатньо пріоритетним напрямком їх творчості є виконання «європейської класики» як тієї «великої культури, яка відстороняє бар'єри між народами» і робить виконавця «кращою людиною» (Ланг Ланг), у тому числі, фортепіанних сонат Л. Бетховена. Особливо часто виконуються стнати Л. Бетховена центрального періоду творчості (№ 8 до мінор, «Патетична», соч. 13; № 14 до-дієз мінор, «Місячна», соч. 27 № 2; № 23 фа мінор, «Аппассионата», соч. 57).

Постановка проблеми музично-виконавського мовлення передбачає виявлення природи знакової системи, мовного підґрунтя музичного тексту, музики як мови. Передусім фортепіанна музика – це мистецтво, яке поєднує звук, час, емоції та виконавську форму, це художньо-мовний феномен, сформований звукообразною композицією як засіб комунікації, що найбільш безпосередньо виявляє ментальні установки, також найглибше входить до свідомості реципієнта, задіюючи усі асоціативні зони. Музично-виконавське мовлення – це особлива художньо-комунікативна форма існування музичної

мови, що сформувалася в контексті творчої практики з її прагматичними настановами та ситуативно-подієвими пролонгаціями, тому дуже тісно пов'язана з історичними та психологічними особливостями національної культури [1]. Музично-виконавська традиція сприяє формуванню не лише інтонаційного словника та сталих слухових образів відповідної доби, а й виявленню спільних емоційних доміант – почуттєвих канонів, що визначають і когнітивні особливості сприйняття та інтерпретації. Водночас вона є залежною від загального мовного середовища – від національної словесної традиції, оскільки вербалізація передбачає певні норми (навички) інтонування та інтонаційного сприйняття-відтворення смислу.

Поняття про національну мову є однаково важливим для оцінки і словесного, і музичного мовлення, причому йдеться не про вплив словесно-поетичного слова на формування музичної образності, а про вихідний когнітивний механізм звукообразного висловлення, тобто експлікації почуттєвого змісту свідомості засобами музичного звучання.

Способи вербального та музичного інтонування виявляються спорідненими та взаємодіючими на рівні уяви та уявлень, при переході від почуттєвого усвідомлення до раціонально-логічного увиразнення та експлікації, тобто у тому процесуальному самоздійсненні людської свідомості, коли зачіпаються її глибинні відділи, уся «почуттєва тканина» та пробуджені нею мисленнєві механізми. Тому *народження стильової виконавської інтонації залежить від усього культурного та життєвого почуттєво-мисленнєвого тезаурусу виконавця*, виявляє залежність його особистого досвіду від культурних доміант та запитів. Відповідно до цих сталих пізнавально-психологічних принципів музичної творчості музично-виконавське мовлення спроможне виражати – транслювати національні звукообрази, типи інтонування, незалежно від виконуваного текстового матеріалу, створюючи *ефект національно-стильового переінтонування*.

Виходячи з цього, можна вважати вказані попередньо стилістичні мовні ознаки китайського піанізму їх необхідною ментальною відмінністю, завдяки якій китайські музиканти не лише створюють нові інтерпретативні версії класичного фортепіанного репертуару, а й пропонують новий стильовий різновид піаністичного мовлення, разом з ним – і нові

сміслові наголоси у музичній образності. Суттєвою творчою інтенцією китайського піанізму є також вдосконалення технічної сторони фортепіанного виконання, тобто відкриття нових ігрових здатностей музикантів й їх естетичних функцій.

Тому вбачаємо **наукову новизну** даної статті у виявленні того факту, що саме завдяки своїй певній стилістичній обмеженості та технологічній спрямованості піаністична творчість китайських музикантів підтверджує специфічну природу й естетичну відкритість — спроможність до перетворень — феномена мистецької гри в музиці, зокрема стосовно й особистісної інтерпертації.

Висновки. У цілому, узагальнюючи матеріал даної статті, можна прийти до заключного висновку про те, що важливими складовими інтерпретативно-стильової позиції китайських піаністів є: орієнтир на світові авторитети піанізму, на досягнення великих музикантів, відбиті в аудіо й відеозаписах, наслідування високим авторитетам, імітація видатних інтерпретацій; аналіз відомих, «еталонних» інтерпретацій не тільки на заняттях у класі, але й у теоретичних дослідженнях, поява значного числа наукових аналітичних робіт (дисертацій і статей) з проблем розвитку слуху, виразності гри, по вивченню інтерпретацій; широке використання Інтернет-ресурсів як новий характерний аспект сучасної китайської педагогіки.

У дослідженні Сюй Бо дані фактори формування творчої особистості китайського піаніста розглядаються як *цілком позитивні* й необхідні, хоча саме вони приводять до появи в європейському й світовому закордонному середовищі негативних оцінок «китайських інтерпретацій» як наслідувальних, копіювальних, що не володіють справжньою емоційно-психологічною глибиною й т. п. Критичні зауваження на адресу китайських виконавців з боку європейських музикантів і слухачів обумовлена типологічними відмінностями в їх культурному інтонаційно-мовному й емоційно-смісловому середовищі, а своєрідність інтонаційної системи вираження емоцій у китайській мові стає джерелом стильового оновлення піаністичних прийомів, спонукає до розширення кола естетичних функцій фортепіанної гри.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). К.: Мин. культ. Украины, КГК, 1994. 157 с.
2. Пухляк М. Конкурс музыкантов-исполнителей как феномен современного культурного пространства. Дис. ... канд. искусств.; спец.: 26.00.01 – теория и история культуры. К., 2015. 188 с.
3. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: дис. ... канд искусств.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.
4. Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX–XXI вв.: исполнительские достижения и система обучения // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 1 (8). С. 57–68.
5. Сюй Бо. Китайские пианисты сегодня – проблемы стилистики интерпретации // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. научных трудов. 2011. Вып. 9. С. 257–262.
6. Хуан Цзечуань. Теоретические предпосылки изучения сонатности как принципа музыкальной композиции // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2012. Вип. 15. С. 164–174.
7. Хуан Цзечуань. Амбивалентность исполнительской семантики Седьмой фортепианной сонаты С. Прокофьева // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 453–462.
8. Хуан Цзечуань. Музично-виконавське мислення як відображення творчої особистості // Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. пр. Луган держ. ін.-т культури і мистецтв. Луганськ: Вид-во ЛДІКМ, 2010. Вип. 26 (2013). С. 158–166.

REFERENCES

1. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis). K.: Min. cult. Ukraine [in Russian].
2. Pukhlyanko, M. (2015). Competition of musicians-performers as a phenomenon of the modern cultural space. Diss. ... candidate art.; special: 26.00.01 – theory and history of culture. K. [in Russian].
3. Xu, Bo. (2011). The phenomenon of piano performance in China at the turn of the XX–XXI centuries: thesis. ... cand. of Arts.: 17.00.02. Rostov-on-Don [in Russian].
4. Xu, Bo. (2011). Chinese pianists at the turn of the 20th–21st centuries: performance achievements and training system // Yuzhno-Russian musical almanac. No. 1 (8). P. 57–68 [in Russian].
5. Xu, Bo. (2011). Chinese pianists today – problems of stylistics of interpretation // Actual problems of culture, art and art education: sb. scientific works. Issue 9. P. 257–262 [in Russian].
6. Huang, Jezchuan. (2012). Theoretical prerequisites for studying sonata as a principle of musical composition // Musical art and culture:

Scientific bulletin of the ODMA named after A.V. Nezhdanova. Odesa: Astroprint, Vol. 15. P. 164–174 [in Russian].

7. Huang, Jezchuan. (2012). The ambivalence of the performance semantics of S. Prokofiev's Seventh Piano Sonata // Musical art and culture: Scientific Bulletin of A.V. Nezhdanova ODMA. Odesa: Astroprint. Vol. 16. P. 453–462 [in Russian].

8. Huang, Jezchuan. (2010). Musical and performing thinking as a reflection of creative personality // Problems of modernity: culture, art, pedagogy: coll. of science Luhan Ave. University of Culture and Arts. Luhansk: LDIKM Publishing House. Issue 26 (2013). P. 158–166 [in Ukrainian].

Українською та англійською мовами

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу
масової інформації КВ № 23356-13196 ПР від 23.12.2022.

Друкується за рішенням Вченої ради Одеської національної музичної
академії імені А.В. Нежданової, протокол № 6 від 23 грудня 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. 12,67.
Ум. друк. арк. 11,39. Зам. № 0723/462
Підписано до друку 26.12.2022. 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.