

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 38

Книга 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

УДК 78.01 (060.55)
ББК 85.310.004я54
М 895
doi: 10.31723/2524-0447-2023-38

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

Тридцять восьмий випуск 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 – габлітований 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. Растрґіна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного 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** – габлітований доктор, професор, экс-директор Інституту музики Лейпцигського Університету (Німеччина); **Каліш Фолкер** – габлітований 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, 2023

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

<i>Іванова Ю. В.</i> Жанрова природа та специфіка еволюції фортепіанного концерту: історико-стильовий вимір.....	5
<i>Долгієр В. Є.</i> Історична типологія конструктивної еволюції смичка: до проблематики віолончельного виконавства.....	21
<i>Єльчик О. М.</i> Музика у фільмах-виставах: тенденції розвитку.....	37
<i>Шумакова Є. В.</i> Жанр парафрази та транскрипції у фортепіанному виконавстві.....	44
<i>Остапович К. В.</i> Перший фестиваль «Червона рута» в контексті процесів розвитку пісенно-естрадної культури України.....	57
<i>Сердюк Д. С.</i> Семантика інтонаційного розвитку музичної драматургії образу (на прикладі образу Мімі в опері Дж. Пуччіні «Богема»).....	70
<i>Лю Сяофан.</i> Вербальні чинники жанрової форми в камерно-вокальній музиці або феномен камерного «музичного слова».....	86
<i>Сун Шююань.</i> Особливості втілення шекспірівських образів в оперному мистецтві у середині – другій половині XVII століття: інтерпретативний аспект.....	101

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Марік В. Б.</i> Музична концептологія як напрям сучасного українського музикознавства.....	114
<i>Грекул С.</i> Проблема автора у сучасному музикознавстві: провідні дискурсивні тенденції та методичні принципи.....	128
<i>Мяо Ван.</i> Принципи оперного aesthesis'у та ідея оперного героя.....	142
<i>Лі Цзюй.</i> Темброво-артикуляційна специфіка фортепіанного звучання як семантичний чинник та критерій стильової приналежності фортепіанного твору.....	156

<i>Сунь Сіжань.</i> Категорія музичної мови у сучасному музикознавстві.....	172
<i>Чень Сяопай.</i> Тема фагуму та явище трагічного у контексті оперної поетики: актуальний підхід.....	186
<i>Ян Хуейянь.</i> Категорія виконавського мислення у сучасній фортепіанології.....	200

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

<i>Захарчук Т. Г., Таранець С. А.</i> Марія Вержбицька: забуті імена, навертання до джерел.....	213
<i>Вень Вень.</i> Специфікація естетичних якостей віртуозності у фортепіанному виконавстві.....	233
<i>Власополов Ю. О.</i> Нові форми художньо-змістовного втілення Псалмів Давидових у творчості А. Пярта.....	246
<i>Лі Яньфей.</i> Провідні художні тенденції й інноваційні рішення у сучасному оперному мистецтві.....	261
<i>Лю Цзююй.</i> Актуальні музикознавчі підходи до вивчення фортепіанної сонати у світлі проблеми виконавської форми ...	277
<i>Бай Бовень.</i> Звуковий образ валторни в концертах для солюючого інструменту з оркестром В-А. Моцарта	293
До уваги авторів	306

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 78.071.2/.087.2+785.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-1>

Юлія Вікторівна Іванова

ORCID: 0009-0008-1962-2439

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

ЖАНРОВА ПРИРОДА ТА СПЕЦИФІКА ЕВОЛЮЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ: ІСТОРИКО-СТИЛЬОВИЙ ВИМІР

***Мета роботи** — відстежити шляхи розвитку жанру фортепіанного концерту від моменту його виникнення до сучасності для розуміння специфіки його історичної еволюції, жанрової природи та стильових засад, а також для можливого розширення концертного репертуару сучасних виконавців. **Методологія** дослідження передбачає поєднання музично-історичного та порівняльного методів. **Наукова новизна** статті полягає у дослідженні історичного розвитку та трансформації жанру фортепіанного концерту як однієї з домінуючих жанрових номінацій в репертуарі сучасних концертуючих піаністів; виявленні категорії концертності та пов'язаних з нею віртуозності, імпровізаційності та змагальності, як її невід'ємних виконавських стильових рис, що передбачає широкий спектр художніх і інтерпретаційних можливостей, таких як інтенсивність розуміння у передачі та емоційному вираженні змісту виконаної музики, прагнення до активної реалізації власних творчих амбіцій. **Висновки.** Фортепіанний концерт як жанрова номінація від самого моменту свого виникнення і до періоду розквіту в кінці XIX - на початку XX сторіччя, пройшов значний еволюційний шлях, нерозривно пов'язаний із удосконаленням творчих методів композиторів, взаємодією з багатьма музичними формами, жанрами та стилями, технічним вдосконаленням самого інструменту, та досягнутим прогресом у художній та технічній виконавській майстерності піаністів. В XX-XXI століттях активний розвиток жанру фортепіанного концерту продовжується та*

постійно збагачується творчістю сучасних композиторів як у традиційному класичному напрямку, так і в нових, в тому числі синтетичних, формах і жанрах. В контексті цих змін поняття концертності, як невід'ємної стильової виконавської категорії, також зазнає постійної трансформації, що, безперечно, вимагає певної реакції від виконавців, та пошуку ними нових підходів до інтерпретації. Враховуючи безперечну актуальність жанру для концертної діяльності сучасних піаністів, звертається увага на нагальну потребу оновлення та розвинення наукових музикознавчих доробків в цьому напрямку, що може сприяти подоланню певної сталості та одноманітності концертного репертуару для фортепіано з оркестром.

Ключові слова: фортепіанний концерт, жанр, жанрова номінація, концертний стиль, віртуозність, концертність, інтерпретація.

Ivanova Yulia Viktorivna, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Genre nature and evolutionary specifics of the piano concerto: historical and stylistic dimension

The purpose of the study is to trace the development paths of the piano concerto genre from its inception to the present day to understand the specifics of its historical evolution, genre nature, stylistic principles, and to potentially expand the concert repertoire of contemporary performers. **The research methodology** involves a combination of music-historical and comparative methods. **The scientific novelty** of the article lies in the exploration of the historical development and transformation of the piano concerto genre as one of the dominant genre nominations in the repertoire of modern concert pianists; identifying the category of concertness and its related virtuosity, improvisation, and competitiveness as its integral performing stylistic features, which implies a wide range of artistic and interpretative possibilities, such as intensity of understanding in conveying and emotionally expressing the content of the performed music, and a striving for active realization of their own creative ambitions. **Conclusions.** The piano concerto as a genre nomination from its inception to the period of flourishing in the late 19th to early 20th centuries has undergone significant evolutionary development, inseparably linked to the refinement of composers' creative methods, interaction with many musical forms, genres, and styles, technical improvement of the instrument itself, and progress in artistic and technical performing mastery of pianists. In the 20th–21st centuries, active development of the piano concerto genre continues and is constantly enriched by the creativity of contemporary composers in both traditional classical directions and in new, including synthetic, forms and genres. In the context of these changes, the concept of concertness, as an integral performing stylistic category, also undergoes constant transformation, which undoubtedly requires a certain reaction from performers and their search for new approaches to interpretation. Considering the unquestionable relevance of the genre for the concert activities of contemporary pianists, attention is drawn to the urgent need for updating and developing scientific musicological

achievements in this direction, which can contribute to overcoming certain stagnation and uniformity in the concert repertoire for piano with orchestra.

Key words: *piano concerto, genre, genre nomination, concert style, virtuosity, concertness, interpretation.*

Актуальність теми дослідження. Фортепіанний концерт – особлива жанрова номінація у фортепіанному виконавстві, яка дозволяє піаністу проявити свої інтерпретаційні та технічні навички передачі образного змісту музики при взаємодії з оркестром. Завдання піаніста – знаходити баланс між своєю роллю соліста та колективною грою з оркестром, спільно створюючи єдиний музичний твір. Актуальність жанра для сучасних виконавців безсумнівна, але, проаналізувавши наявний концертний репертуар разом з його контекстульними чинниками, можна помітити деяку одноманітність як у виборі творів, так і у музикознавчих підходах до нього. Тому відчутною є потреба в оновленні та розширенні кола музикознавчих оцінок явища фортепіанного концерту у його творчих проєкціях до сучасної виконавської практики.

Мета статті – відстежити шляхи виникнення і розвитку жанру фортепіанного концерту від моменту його виникнення до сучасності для розуміння його історичної еволюції та жанрової природи, також для можливого розширення концертного репертуару.

Фортепіанний концерт – один із найбільш значущих і затребуваних жанрів у світі музики. Його яскравість, видовищність, виразність, динамічність завжди привертають увагу як музикантів – композиторів та виконавців, так і слухачів. Історія виникнення та розвитку концерту від епохи бароко до сучасності нерозривно пов'язана з виникненням, еволюцією та розвитком музичних жанрів, стилів та технічних досягнень, відбиваючи при цьому і еволюцію самого інструменту – фортепіано. Кожен стиль, напрям, епоха, через які проходило становлення жанру фортепіанного концерту, збагачували його новими композиторськими техніками, новими формами організації музичного матеріалу та переосмисленням старих традиційних жанрів, новими виконавськими прийомами, ускладненням чи, навпаки, спрощенням музичної мови.

Виникнення та становлення жанру фортепіанного концерту можна простежити, починаючи з XVI століття. Саме тоді з'являються перші згадки про саме слово *concerto* – на той час це хорові та вокальні духовні твори із супроводом інструментального ансамблю, де музичні інструменти дублюють вокальні партії. У XVII столітті з'являється явище суто інструментального *concertato*, у якому інструментальні партії стають більш розгорнутими, самостійними і підтримуються *basso continuo*, яке найчастіше доручається клавесину, що з'явився на той час. При цьому інструментальні партії могли не виписуватись і виконуватись за бажанням. З появою нотного запису *continuo* та інструментальних партій виникає власне концертний стиль і починає зароджуватися жанр інструментального концерту. Привертає увагу неоднозначність версій походження самого слова концерт – від латинського *concertare* – боротися, італійського варіанта *concertare* – погоджуватися, італійського *conserere* – поєднувати, сплітати, спілкуватися, що створює можливість множинності трактувань і підходів до відносин між солістом і оркестром.

Вирішальним чинником у розвиток жанру інструментального концерту стала поява гомофонної музичної структури. Значний вплив на виникнення жанру клавірного концерту здійснила барочна сюїта, яка вплинула на структуру концерту, зробивши його складним, з контрастними за жанром характером і темпом частинами. Частини сюїти зазвичай були пов'язані між собою тематичним матеріалом або мотивами, що повторювались, соліст і оркестр чергувалися у виконанні різних епізодів. Це призвело до виникнення елементів наскрізної форми, в якій теми та мотиви однієї частини використовуються в інших розділах концерту, і появи елементів діалогічної взаємодії між солістом та оркестром.

З настанням епохи бароко та вдосконаленням клавірних інструментів становлення концертного жанру набуває нового дихання. Виникає кілька напрямків – твори для сольного інструменту з оркестром та твори для оркестру з групою сольюючих інструментів, *concerto-grosso*.

Особливостями concerto-grosso є зіставлення звучання всього оркестру (*ripieno*) та групи інструментів, що виконують соло (*concertino*), також багаточастинність (4 – 7 контрастних частин). Відомі два види цього жанру: *concerto da chiesa*, близький старовинній сонаті з характерним чергуванням швидких і повільних частин *andante-allegro-adagio-presto*, та *concerto da camera*, що складається з танців *allemanda*, *curranta*, *sarabanda*, *gigue*, ближчий до сюїтних циклів. Найбільш яскравими представниками цього напрямку були А. Кореллі та Г.Ф. Гендель. 12 *Concerto Grosso* Кореллі написані для струнного оркестру, складаються з 4 – 7 швидких частин, розділених зв'язками *adagio* та об'єднані однією тональністю. Концертна творчість Генделя більш різноманітна і сягає 20 органно-клавірних концертів та два опуси *Concerto Grosso*. В органних концертах композитора, переважно чотиричастинних, близьких за формою церковним сонатам, драматичних та віртуозних, присутній вплив сюїти, камерного концерту, французької увертюри та італійської опери-серія. *Concerto Grosso* є вершиною оркестрової творчості композитора. Акумулюючи досягнення італійських майстрів, зокрема жанри оркестрової сюїти та оперної увертюри, Гендель розвиває і переосмислює традиційні прийоми, поєднує концертну форму з сонатною, зіставляє поліфонію з гомофонією, створює тематичну контрастність і цим передбачає ідеї класицизму. До середини XVIII століття в європейських країнах і до початку XIX у Великій Британії жанр втратив свою актуальність і відродився в XX столітті у творчості І. Стравінського, С. Барбера, А. Шнітке, Ф. Гласса та ін.

Творцем типової форми концерту та змагальної взаємодії між солістом та оркестром можна назвати Антоніо Вівальді – його віртуозні динамічні скрипкові концерти стали еталоном цієї форми [7]. Творчість Й.С. Баха визначила самостійне значення клавіру як сольного інструменту та дала початок розвитку майбутнього жанру фортепіанного концерту. Бах вивчав скрипкові концерти італійських майстрів, робив переклади для клавіру скрипкових концертів А. Вівальді, писав власні скрипкові концерти і потім почав написання клавірних. Інструмент ставав все

досконалішим, і Бах передбачав його майбутнє. Він включав клавір до більшості своїх творів – і традиційно, як континуо, і як ансамблевий інструмент у Бранденбурзьких концертах, і як приклад концертного сольного інструменту в Італійському концерті та в багатьох клавірних творах, і як сольний інструмент з оркестром. Композитором написано 9 концертів для одного клавіру, 3 концерти для двох клавірів, 2 концерти для трьох клавірів, 1 для чотирьох, на тему А. Вівальді, та потрійний концерт для флейти, скрипки та клавіру з оркестром. Деякі з них є перекладами концертів для інших інструментів. Форма концертів зазвичай тричастинна, причому швидкі частини написані у старовинній концертній формі [8].

Основні риси партії соліста – яскравий концертний характер, віртуозність швидких пасажів та заключних каденцій, підкреслена артикуляція, досить складна ритмічна організація та орнаментика, імпровізаційність. Загальний розвиток побудований на чергуванні, взаємодії та зіставленні *tutti* та *solo* та на контрастах всередині партії соліста. Середня повільна частина зазвичай сольного-декламаційна та виразна на тлі оркестрового акомпанементу.

Досягнення в оркестровому розвитку, збільшенні віртуозності та драматичності соло в швидких, і співучості в середніх частинах належить синам Баха – Ф.Е. Баху та І.Х. Баху, Г.Ф. Телеману та К.В. Глюку.

До другої половини XVIII століття – з подальшим розвитком клавіру, появою сонатної форми та виникненням жанру симфонії – формується новий тип концертної форми [8]. У цей період структура тричастинної форми залишається актуальною, але стає більш розвиненою, звучання оркестру наближається до симфонічного, роль клавіру стає помітнішою, динаміка більш виразною, гармонійна структура різноманітнішою, артикуляція більш докладною та вишуканою. Водночас, імпровізаційність переважно залишається тільки в каденціях і в орнаментиці, в основному тексті з'являється прагнення точності відтворення. Особлива увага приділяється діалогам між оркестром та солістом, посилюється роль змагальності та концертності як стильової категорії даного жанру [8].

Найбільш яскраво ці риси проявляються у творчості Й. Гайдна та В.А. Моцарта. Кількість написаних ними творів для клавіру з оркестром свідчить про зростаючу популярність цього жанру: Гайдном написано 20 клавірних концертів (включаючи 6 органних, більшість не збереглося), Моцартом – 27 (25 для одного клавіра і по одному подвійному та потрійному концерту). У концертах Й. Гайдна поєднуються риси бароко та класицизму, оркестр невеликий і складається переважно зі струнних з невеликою кількістю дерев'яних духових та валторн. Партії соліста та оркестру іноді протиставляються одна одній, але частіше темброво зіставляються та ансамблево поєднуються. Характер музики світлий життєрадісний і сповнений гумору. Ранні концерти Моцарта мають схожі риси, але є більш різноманітними за змістом. Більшість творів цього жанру написана Моцартом у зрілий період. Фортепіано все більше набуває поширення, і це відкриває нові можливості. В.А. Моцарт поєднує у своїх концертах контрастну віртуозність та співучий мелодизм. Його концертним творам притаманні несподівані вступи п, швидка зміна настроїв, раптові контрасти за абсолютної логічності побудов у швидких частинах та широка пісенність у повільній середній частині. Оркестр є впорядковуючою, стримуючою силою, що веде діалог із солістом [4].

Істотні зміни у жанр фортепіанного концерту вніс Л. Бетховен. Його перші два концерти ще тісно пов'язані з віденською традицією, але в Третньому ясно помітні зміни у використанні виразових музичних засобів та ролі солюючого інструменту. Склад оркестру змінюється, додаються нові тембри, збільшується кількість музикантів. Продовжує змінюватись і фортепіано, стає більш гучним та яскравим. Відомо, що остаточна версія Третнього концерту була написана композитором для нового роялю фірми Себастьяна Еррара, який мав більш різноманітну і тонку звучність та здатність до нюансування. Зберігаючи конфлікт і драматичність партій у крайніх частинах, Бетховен одночасно об'єднує їх, зближує для досягнення цілісності музичної ідеї, симфонізує звучання [2], а лірична середня частина нагадує ноктюрн і цілком може бути названа відповідною романтичному стилю.

Четвертий та П'ятий концерти зовсім не схожі на своїх попередників. У цих творах Л. Бетховен різко відходить від традицій. Обидва концерти розпочинає соліст. Четвертий концерт, останній, який Бетховен ще зміг виконати, починається нетрадиційно тихо та лірично. Знаменита друга частина є не стільки діалогом, скільки монологом соліста з категоричними репліками-відповідями оркестру. Третя частина, як і всі фінали концертів композитора, написана у формі рондо-сонати. П'ятий концерт – найоб'ємніший, віртуозний, потужний, який вимагає виконавської витримки та нових вмій у взаємодії з оркестром – Л. Бетховен уже слухав у виконанні Ф. Шнайдера та свого учня К. Черні. У концерті багато нововведень: перш за все розмір – весь твір звучить близько 40 хвилин, а наймасштабніша перша частина перевищує за тривалістю перші частини П'ятої та Дев'ятої симфоній; потім віртуозність та масштабність сольної партії, її складна ансамблева взаємодія з оркестром та його окремими інструментами, що потребує ретельної репетиційної підготовки; вперше вписана композитором каденція першої частини, що не дозволяє виконавцю порушувати створений композитором план твору, інші, раніше імпровізаційні, а тепер закріплені текстом вставки [3].

Таким чином, можна сказати, що фортепіанні концерти Л. Бетховена є вершиною виконавського майстерності цього періоду, а П'ятий – загалом одна з вершин жанру фортепіанного концерту.

Період романтизму продовжує еволюцію жанру фортепіанного концерту. Це виявляється у більш емоційному та вільному втіленні, технічному ускладненні партії соліста, більшій тривалості та насиченості звучання, трансформації, ускладненні, стисненні чи розширенні музичної форми. Намічається кілька шляхів розвитку [3]: у першому випадку прагнення до створення великого романтичного концерту призводить до укрупнення форми, симфонізації звучання оркестру. Партія фортепіано також стає більш насиченою і виразною, явно домінує над оркестром, включає великі сольні, імпровізаційні по суті, але точно зафіксовані в тексті епізоди, каденції, що нагадують моно-

логи. Такі концерти з'являються у творчості Й. Брамса, П. Чайковського, С. Рахманінова.

Й. Брамс у своїх двох концертах поєднує класичні та романтичні традиції, вільну поемність та тверду логіку класичної традиції. Перший концерт створений шляхом безлічі переробок задуманих раніше творів – у розгорнутій першій частині зберігаються риси симфонії та сонати, інша написана в ліричному дусі його фортепіанних мініатюр.

Другий концерт – об'ємний (чотириохчастинний), близько 50 хвилин звучання, віртуозний, потужний, симфонічний – має класичну структуру та яскравий романтичний характер. Партія фортепіано особливо складна використанням акордової техніки, потребує великої фізичної та емоційної витривалості. При цьому лінії оркестру та соліста не протиставляються, а щільно поєднані між собою.

Три фортепіанні концерти П. Чайковського є масштабними віртуозними творами, в яких соліст і оркестр є рівноправними учасниками, що мають індивідуальні особливості: проведення оркестру більш узагальнюючі, у партії соліста більше ліричних моментів, імпровізаційних монологів. Концертний фортепіанний стиль Першого концерту, що найбільш часто виконується, сформований під впливом піанізму Ф.Ліста, Ф.Шопена і Р.Шумана. Це проявляється у сфері використання фактури та технічних складностях.

Концерти для фортепіано з оркестром С. Рахманінова та Рапсодія на тему Паганіні – вершина світової фортепіанної спадщини, показник музичної майстерності та артистичної індивідуальності піаніста. Їх виконання вимагає технічної та музичної віртуозності, яскравої здатності передавати різноманітні глибокі емоції, величезної піаністичної витримки та волі. Другий концерт відрізняється монументальністю, безперервністю розвитку, поемністю, монологічністю висловлювання та щільною ансамблевою взаємодією всіх учасників. Третій концерт – один із найскладніших творів світової фортепіанної літератури. Симфонічність та інтенсивність розвитку, напруженість, глибина, віртуозний розмах і при цьому гнучкість та імпровізаційна сво-

бода, органічність злиття фортепіано та оркестру – неповний перелік найскладніших завдань, що стоять перед виконавцем. Цей концерт є вершиною жанру періоду романтизму і, поряд з П'ятим Бетховена, кульмінацією розвитку жанру фортепіанного концерту за всю його історію.

Особливе місце у творчості С. Рахманінова займає Рапсодія на тему Паганіні. Фортепіанна фактура її, порівняно з концертами, є досить аскетичною, а інтонаційно-характеристичне багатство виражене переважно одно- і двоголоссям. Варіаційна форма настільки прагне наскрізного розвитку, в результаті чого композиція може бути названою тричастинним сонатно-симфонічним циклом [5]. Образні риси, використання *Dies irae* та елементів джазу у характерній ритміці та гармонії можна назвати елементами постмодернізму, що знайдуть втілення пізніше у творчості І. Травінського, А. Шнітке, В. Сильвестрова та А. Пярта.

Інший шлях розвитку жанру – шлях стиснення, концентрованості музичного матеріалу. У творчості Ф. Ліста це виявляється у появі двох великих одночастинних концертів-поем, три частини традиційної концертної форми яких зливаються в одну і мають тісний наскрізний інтонаційно-тематичний зв'язок, партії оркестру та соліста віртуозні та рівноправні. У творчості К.М. Вебера цей шлях призводить до появи концертштюка – невеликої віртуозної п'єси концертного плану вільної форми.

Розвиток жанру мініатюри також дуже вплинув на композиторську і виконавську практику. Під явним впливом жанру фортепіанної мініатюри написані обидва концерти Ф. Шопена. Форма цих творів класична тричастинна, переважає віртуозна партія соліста, оркестр здебільшого виконує функцію підтримки, водночас акомпанує, в тематизмі присутні елементи мазурок і ноктюрнів. Концерт Р. Шумана, написаний за словами автора як щось середнє між симфонією, фантазією і концертом, виділяється характерною для творчості композитора варіаційністю розвитку першої частини, перемижуванням поривчастості та елегичності висловлювання. Музика позбавлена «зайвої» віртуозної ефектності, увага сконцентрована на взаємодії оркестру та соліста у спільній грі.

Також поєднанням всіх вказаних нових рис відзначені концерти інших композиторів цього періоду, зокрема концерти Ф. Мендельсона та Е. Грига.

У цілому, характерною рисою періоду романтизму стає поява виконавця-віртуоза як самостійної постаті, без обов'язкового до цього часу універсалізму музиканта, що залишається типовим й для подальшої фортепіанної творчості.

Два концерти для фортепіано з оркестром М. Равеля, разом із Третім концертом С. Прокоф'єва, Другим Б. Бартока і «Рапсодією на тему Паганіні» С. Рахманінова, належать до найбільш значних творів цього роду, написаних у 20-30-ті роки. Перший, за словами самого композитора, написаний у дусі творів Моцарта та Сен-Санса. У ньому немає складних технічних прийомів, типових для сучасних творів. Традиційно тричастинний за формою, цей концерт характером музики та стисненням викладу більше нагадує концертино. Концепції М.Равеля притаманні токатність швидких частин, неокласичне трактування форми, наявність елементів джазу надають концерту особливої індивідуальності. Другий, ліворучний, написаний на замовлення Пауля Вітгенштейна; завданням композитора, знову ж таки за його словами, було зробити так, щоб музична тканина не виглядала полегшеною, звучала б як виконувана двома руками.

У ХХ столітті фортепіанний концерт знову зазнає помітних змін. Завдяки синтезу жанрів виникають концерти-поєми, концерти-сюїти та інші форми, у яких частини традиційної концертної форми об'єднані в одну композицію; знов відроджуються такі старовинні форми як, наприклад, Concerto Grosso. Різні типи концертів, наприклад барокові і сучасні, змішуються і навіть поєднуються з іншими мистецтвами [7].

А. Шенберг, І. Стравінський, С. Прокоф'єв, та Д. Лігеті, проводили експерименти зі структурою, гармонією та ритмом, І. Стравінський, П. Хіндеміт, Б. Барток, Д. Шостакович, С. Барбер, А. Шнітке поєднували елементи модернізму з традиційними структурами, виявляючи неокласичну лінію та полістилістику, О. Месіан та Ф. Гласс також шукали нові підходи до жанру фортепіанного концерту.

Єдиний Концерт для фортепіано з оркестром А. Шенберга написаний одночастинним, але складається він з чотирьох взаємозв'язаних розділів. В ньому використовується додекафонна техніка та є риси програмності.

В творчості І. Стравінського фортепіано і жанр концерту мають особливе значення. Композитор синтезує в своєму стилі тематичний та жанровий матеріал різних епох, а Концерт для фортепіано, духових, контрабасів та ударних, написаний в стилі Concerto Grosso, з'єднав, здавалося б, несумісне – фортепіано та духові інструменти. Сам композитор, навпаки вважав це ідеальним взірцем взаємодії тембрів. Концерт ускладнений, перш за все, акцентованими синкопованими ритмами в швидких частинах, непростою ансамблевою взаємодією, що висуває специфічні завдання перед виконавцями. Капрічіо для фортепіано з оркестром за формою нагадує концертштюк. Movements написані з використанням серіальної техніки знов у стилі барочних концертів і складається з п'яти частин, з'єднаних інтерлюдіями. Концерт для двох фортепіано соло має яскраво виражені симфонічні риси: за словами автора він «симфонічний за об'ємом звучання та за пропорціями» [10].

Значний внесок у становлення жанру у XX столітті здійснив С. Прокоф'єв, який експериментує з циклом, відновлює ідею гри-змагання. Кожен з його творів ставить перед виконавцем нові виклики, кожен з них постає особливим, індивідуальним, характерним для творчого методу Прокоф'єва. Такого багатства жанрових типів ми не зустрінемо, мабуть, в жодного з сучасних йому композиторів. Тут і «великий» сольний концерт з впливом романтичних тенденцій (Другий фортепіанний концерт), твори з явними рисами видовищності та хореографічності (Четвертий та П'ятий фортепіанні концерти), твори на кшталт ансамблево-ігрового музикування (Перший фортепіанний концерт) і такі, де є театральна складова (Третій фортепіанний концерт). Концертність, театральність, гра, симфонізм не стають у Прокоф'єва категоріями, що взаємно суперечать – вони пов'язані одне з одним, що становить новизну його інструментального стилю.

С. Прокоф'єв одним із перших у XX столітті втілює закономірність взаємодії цих явищ (хоча у кожному даному випадку можна говорити про переважання однієї з них), і це дозволяє

відносити його твори до низки новаторських, які відкрили, по суті, нову епоху в еволюції жанру. У цьому сенсі його творчість можна порівняти з досягненнями Б. Бартока (і Д. Шостаковича), який хоч і не створив такого розмаїття жанрових модифікацій концерту, але втілює ідею взаємозв'язку необарочної ансамблевої драматургії з принципами симфонізму, концерту-гри та концерту-симфонії.

Б. Барток, сам видатний піаніст, який займався виконавською діяльністю все життя, більш ніж будь-хто з композиторів ХХ століття, виявив справді творчий інтерес до розробки проблем піанізму ударного типу. Трагування фортепіано як ударного інструменту у творах музиканта відрізняється надзвичайною різноманітністю. Іноді це відновлення на новій мелодійній та гармонійній основі «молоточкової» пальцевої техніки епохи класицизму, створення складних за структурою позиційних пасажів, які вимагають кристально ясного виконання. Значно більш повно ударні властивості фортепіано розкриваються в токкатній сфері, що трактується в свою чергу широко – від послідовностей великовагових акордових масивів до репетицій окремих інтервалів, або їх груп, що перемежуються. Перший та Другий концерти композитора мають значну віртуозну складову, підкреслено ударний стиль виконання з використанням нових для того часу кластерів у партії соліста, посиленням ударної групи оркестру та застосуванням поліфонічної та сонорної взаємодії партій фортепіано та оркестрових інструментів. Музика Третього концерту майже неокласична, з тенденцією до спрощення та рисами неофольклору.

Концерт для фортепіано та струнного оркестру А. Шнітке, поряд із концертом для фортепіано у чотири руки та камерного оркестру, визнано однією з вершин творчості автора, як у жанрі фортепіанного концерту, так і в галузі фортепіанної музики загалом. Його структура синтезує риси сонатної форми, сонатного циклу та варіацій. Тенденції мінімалізму в музиці – медитативність, застигання звучання, гра з часовим простором, мерехтливий пульсуючий фон – одна з типових рис музики А. Шнітке, а утвердження найпростіших консонансних співзвуч тісно пов'язане зі зверненням композиторів у 70-80 роки до стилю “нової простоти”, до обмеження засобів та до мінімалістичних концептуальних ідей.

Ця тенденція присутня і в *Concertino bianco* для фортепіано і камерного оркестру Г. Пелециса, і може бути прикладом трансформації жанру фортепіанного концерту у бік звуження за принципом концертштюка.

Особливе місце серед творів для фортепіано з оркестром займає Концерт Д. Лігеті, який відносять до вершин його фортепіанної творчості, хоча в силу надзвичайної складності він не отримав достатнього розповсюдження. Не будучи сам піаністом, Д. Лігеті створив свій неповторний фортепіанний стиль, якому притаманні синтез традицій та новаторських елементів. В п'яти частинах твору автор використовує нову неєвропейську концепцію ритму, самоцитування в тематичному матеріалі, мікрополіфонію та особистий винахід – фрактальні принципи.

У фортепіанних концертах американського композитора Ф. Гласса рясно застосовуються характерні для мінімалістів повторення музичного матеріалу. Перший, Тірольський, і Другий, “*After Lewis and Clark*” концерти відзначені використанням фольклору та народних інструментів (індіанської флейти у 2 частини Другого концерта), а в Третньому концерті останню частину автор присвячує Арво Пярту.

У ХХІ столітті до жанру концерту звертаються все нові композитори, серед них Магнус Ліндберг – фінський автор, який співпрацював з Кайєю Сааріахо, постсеріальна художня манера якого близька до спектральної музики. Його Концерти для фортепіано з оркестром досить традиційні за формою, але мають дуже щільну оркестрову структуру і ставлять складні ритмічні, гармонійні та звукові завдання перед солістом.

До жанру фортепіанного концерту зверталось також багато українських композиторів [9]. Орієнтація на пісенно-мелодійний тематизм, рахманіновсько-скрябінські впливи характерні для творчості М. Скорульського, В. Феміліді, В. Косенка, А. Кос-Анатольського, Б. Лятошинського, І. Шамо, С. Людкевича, а ускладнення семантики музичної мови, виникнення нових форм організації метроритму, трансформація нотації, поява нетрадиційних прийомів та засобів звуковидобування у творах О. Красотова, А. Караманова, Б. Бібіка, М. Скорика, Я. Фрейдліна, В. Сильвестрова, К. Цепколенко, Ю. Гомельської, О. Козаренка та інших, впливають на віртуозність, діалогічність і циклічність, перетворюються і набувають нового значення, змінюючи підхід виконавців до інтерпретації [7].

Наукова новизна даної статті визначається розкриттям сутності концертності як специфічної комунікативної спрямованості музичного виконання, зумовленої публічними виступами – взаємодією з аудиторією у її безпосередньому та узагальнено-соціальному розумінні. Виявляється, що концертність, як певна виконавсько-стильова парадигма, зумовлює широкий спектр технічних та художніх можливостей виконавця, виразність та інтенсивність розуміння у передачі та емоційному вираженні змісту виконуваної музики, прагнення до лідерства та реалізації власних творчих виконавських амбіцій та прагнень. Ця категорія має такі характеристики, як віртуозність та технічна майстерність, експресивність, підсилена емоційність виконання, здатність до взаємодії з оркестром, зберігання провідної ролі соліста, фізична та психологічна витримка.

Висновки. Поява концерту як жанру стає можливою тоді, коли був досягнутий достатній прогрес в технічній майстерності музикантов-виконавців й виникло поняття соліста-віртуоза, здатного виконувати технічно складну музику та виступати перед широкою аудиторією.

Поняття про концертність зв'язане з такими поняттями як гра, ігрова логіка та діалог. Віртуозність як вільне володіння повним арсеналом технічних та виразових засобів, прагнення та здатність до демонстрації цього вміння, імпровізаційність як здатність до спонтанності та деякої театральності виконання, здатність до миттєвої реакції на дії партнера, як і змагальність, є обов'язковими принципами концертності. Але принцип змагальності достатньо умовний, тому що мета полягає не в “перемозі”, а в досягненні досконалості, єдності та в прагненні краси і радості від спільної творчості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев, А.А. История фортепианного искусства. Учебник. В 3-х ч. - М.: Музыка, 1988.
2. Гнилов, Б.Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Государственный институт искусствознания. Москва, 2008.
3. Друскин М. Фортепианные концерты Бетховена: Путеводитель. М.: 1973, Советский композитор. 88 с.
4. Друскин, М. Фортепианные концерты Моцарта. Л.: 1939. 48 с.

5. Ляхович, А.В. Символика в произведениях позднего периода творчества С. Рахманинова: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.03.; Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2012. 213 с.

6. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982.

7. Прищепа Н. Фортепианный концерт: история, теория вопроса; 2017; URL: <https://fki.lgaki.info/2017/04/18/>

8. Стахевич Г.О. Фортепианный концерт XVIII-XIX столетий: стилистические трансформации жанра, «Young Scientist» No 6 (58), June, 2018, С. 89.

9. Усатенко Н.С. Фортепианный концерт как предмет исполнительской интерпретации (на примере произведений одесских композиторов). Магистерская работа, Одесса, 2010, С. 66.

10. Stravinsky V., Craft R. Stravinsky in Pictures and Dokuments. New York: Simon and Schuster, 1978, С. 688.

REFERENCES

1. Alexeev, A. (1988). History of Piano Art. Textbook. In 3 parts. Moscow: Muzyka. [in Russian].

2. Gnilov, B. (2008). Musical Composition for Piano with Orchestra as a Genre-Composition Phenomenon. Abstract of the dissertation for the degree of Doctor of Arts. State Institute of Art Studies. Moscow [in Russian].

3. Druskin, M. (1973). Beethoven's Piano Concertos: Guidebook. Moscow: Soviet Composer [in Russian].

4. Druskin, M. (1939). Mozart's Piano Concertos. Leningrad: Leningrad Philharmonic [in Russian].

5. Lyakhovich, A. (2012). Symbolism in the Works of the Late Period of S. Rachmaninoff's Creativity: Dissertation for the degree of Candidate of Arts. National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv [in Russian].

6. Nazaykinsky, E. (1982). Logic of Musical Composition. Moscow: Muzyka [in Russian].

7. Pryshchepa, N. (2017) Piano Concerto: History, Theory of the Issue; URL: <https://fki.lgaki.info/2017/04/18/> [in Russian].

8. Stakhevich, H. (2018). Piano Concerto of the 18th-19th Centuries: Stylistic Transformations of the Genre, «Young Scientist» No 6 (58). P. 89 [in Ukrainian].

9. Usatenko, N. (2010). Piano Concerto as a Subject of Performance Interpretation (on the Example of Works by Odessa Composers). Master's Thesis. Odessa [in Russian].

10. Stravinsky, V. (1978). Craft, R. Stravinsky in Pictures and Documents. New York: Simon and Schuster [in English].

УДК 780.6.041

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-2>**Владислав Євгенович Долгієр**

ORCID: 0000-0002-8836-4233

аспірант наукової аспірантури

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

vladmaster888@gmail.com

ІСТОРИЧНА ТИПОЛОГІЯ КОНСТРУКТИВНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ СМІЧКА: ДО ПРОБЛЕМАТИКИ ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Метою роботи є визначення основних історичних етапів конструктивної трансформації віолончельного смичка та її вплив на удосконалення художньої техніки віолончеліста. **Методологія дослідження** базується на історико-контекстному, історико-музикознавчому, історико-ретроспективному методах аналізу. **Наукова новизна** роботи полягає у дослідженні типологічної еволюції смичка в різних органіологічно-національних культурах та вплив цих процесів на розвиток виконавського професіоналізму. Запропоновано типологію модифікацій смичка, що відповідає конкретному історичному часу та художньо-естетичним запитам епохи. Акцентуємо увагу на певних розбіжностях авторської історично-органологічної періодизації із загальноприйнятими у музикознавстві естетично-стильовими епохальними орієнтирами.

Висновки. Дослідження еволюційних процесів в різних органіологічно-національних культурах обумовило визначення певних типологічних моделей смичка, які модифікувалися на кожному історично-стильовому етапі в залежності від естетичних потреб часу. Проведений історико-ретроспективний аналіз конструктивної трансформації віолончельного смичка надав підстави для висновку, що його удосконалення сприяли зростанню художньо-виконавської техніки віолончеліста та спричинили суттєвий вплив на розвиток виконавського професіоналізму. Тривалий шлях, пройдений смичком від лугкоподібної моделі до сучасного смичка, створеного за допомогою новітніх технологій сьогодення, обумовив значне збагачення художньо-виконавського діапазону віолончелістів та сприяв ускладненню та розширенню артикуляційної палітри, відтворенню різноманітних (нетрадиційні для звучання віолончелі) тембрів, збільшенню технічно-віртуозного потенціалу виконавців. Цей художньо-смысловий комплекс нових віолончельних якостей сприяє надзвичайному емоційному впливу на слухачку аудиторію та відіграє важливу роль у відтворенні музичних творів самих різних історичних епох.

Ключові слова: історична періодизація конструктивної трансформації смичка, типологічна еволюція смичка в різних органіологічно-національних культурах.

Dolhiier Vladyslav Evgenovich, Postgraduate Student of Scientific Postgraduate Studies of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Historical typology of the constructive evolution of the bow: to the problems of cello performance

The purpose of the work is to determine the main historical stages of the constructive transformation of the cello bow and its influence on the improvement of the cellist's artistic technique. The research methodology is based on historical-contextual, historical-musicological, historical-retrospective methods of analysis. The scientific novelty of the work consists in the study of the typological evolution of the bow in various organological-national cultures and the influence of these processes on the development of executive professionalism. A typology of bow modifications that corresponds to a specific historical time and the artistic and aesthetic demands of the era is proposed. We focus attention on certain discrepancies of the author's historical and organological periodization with the aesthetic and stylistic epochal guidelines generally accepted in musicology.

Conclusions. *The study of evolutionary processes in various organological and national cultures led to the determination of certain typological models of the bow, which were modified at each historical and stylistic stage depending on the aesthetic needs of the time. The conducted historical-retrospective analysis of the constructive transformation of the cello bow provided grounds for the conclusion that its improvements contributed to the growth of the cellist's artistic performance technique and had a significant impact on the development of performance professionalism. The long path traveled by the bow from the bow-shaped model to the modern bow, created with the help of today's latest technologies, led to a significant enrichment of the artistic and performing range of cellists and contributed to the complication and expansion of the articulation palette, the reproduction of various (non-traditional for the sound of cellos) timbres, and the increase of technical and virtuosic potential performers. This artistic and meaningful complex of new cello qualities contributes to an extraordinary emotional impact on the listening audience and plays an important role in the reproduction of musical works of various historical eras.*

Key words: *historical periodization of the constructive transformation of the bow, typological evolution of the bow in different organological and national cultures.*

Актуальність статті та напряму дослідження визначається важливістю застосування смичка у процесах звуковидобування та звуковедення виконавцями на інструментах скрипкової родини, оскільки саме завдяки цьому приладу інструменталісти набули можливості у своїй виконавській творчості створювати мелодії майже нескінченного музичного дихання та оперувати величезним обсягом динамічних та артикуляційних градацій. Від якості смичка в значній мірі залежить реалізація творчих

задумів виконавця-віолончеліста та кінцевий художньо-звуковий результат.

У виконавській діяльності смичок постає самостійним інструментом, професійне оволодіння яким потребує особливого мистецтва.

Конструктивна еволюція смичка пройшла тривалий історичний шлях і стала невід’ємною складовою розвитку та професіоналізації виконавського мистецтва. Процеси виготовлення та удосконалення конструктивних якостей смичка відбувалися паралельно з удосконаленням струнних інструментів. Хронологічно ці процеси не завжди проходили одночасно: в одні історичні періоди еволюціонували переважно інструменти, в той час як смички зберігали типові якості, в інші, навпаки, – модифікувалися смички, а конструкція інструментів тимчасово залишалася без істотних змін [3].

Багатівікова конструктивно-естетична та художньо-звукова еволюція смичків свідчить про значні трансформаційні процеси, яких зазнавали його моделі, зокрема, ранні смички вирізнялися своєю спрощеною формою та невибагливою конструкцією; згодом їх зовнішній вигляд змінювався в залежності від приналежності до конкретної історичної епохи та певної національної культури. Існує безліч індивідуально-стильових підходів до виготовлення смичків, що ззовні мають зовсім незначні конструктивні розрізнення та відмінні нюанси, але останні виявляються вирішальними для художньо-звукових та технологічно-ігрових якостей смичка.

Таким чином, конструктивна еволюція віолончельного смичка набуває суттєвого значення у контексті вирішення художньо-виконавських запитів віолончельної гри.

Мета статті – визначення основних історичних етапів конструктивної трансформації віолончельного смичка та її вплив на удосконалення художньо-виконавської техніки віолончеліста.

Наукова новизна роботи полягає у дослідженні типологічної еволюції смичка в різних органологічно-національних культурах та вплив цих процесів на розвиток виконавського професіоналізму. Запропоновано типологію модифікацій смичка, що відповідає певному історичному часу та художньо-естетичним запитам епохи. Акцентуємо увагу на певних розбіжностях авторської історично-органологічної періодизації із загально-

прийнятими у музикознавстві естетично-стильовими епохальними орієнтирами.

Зокрема, на I етапі, який ми окреслюємо від середньовіччя і до кінця епохи ренесансу (XII-XVI ст.), виконавці використовували лукоподібний смичок, який застосовувався при грі, як на фіделях, так і на ребеках та віолах. Певні конструктивні розрізнення спостерігалися головним чином у довжини смичків. На цей час форма інструментів струнно-смичкового сімейства, кількість струн та техніка гри на них активно змінювалися, а відтак, це суттєво впливало на художньо-виконавські можливості інструменталістів: на гучність звучання, технічну віртуозність та протяжність кантилени.

II етап охоплює бароковий період (XVI-XVII ст.), в котрий смичок зазнав значних змін, що полягали у подальшому випрямленні та подовженні тростини, покращенні її еластичних якостей. Суттєвим чинником у подальшій модернізації форми смичка ставали й новітні твори композиторів того часу, що у пошуках нових звукових ефектів застосовували нові штрихові прийоми.

III етап (XVIII-XIX ст.), ми визначаємо як класичний період у процесах конструктивного удосконалення смичка: відбуваються зміни у розташуванні волосся з розподілом у вигляді стрічки та зміщення (вниз до руки виконавця) точки балансу; стабілізуються точні розміри та вага смичка для скрипки/альта/віолончелі та усталюються провідні артикуляційні засоби та основні прийоми звуковедення,

IV етапом постає сучасний період (XX-XXI ст.), що характеризується пошуком найдосконаліших конструктивних форм та сучасних штучних матеріалів, з яких виробляється смичок. Завдяки експериментам інструментальних майстрів відкриваються перспективи для виконавців в процесах удосконалення виконавської техніки, набуття нових динамічно-звукових обсягів.

Виклад основного матеріалу. Аналіз історичних, літературних та іконографічних джерел дозволив окреслити певні історично-стильові етапи у процесах розвитку та удосконалення конструктивних якостей віолончельного смичка.

На I етапі, починаючи із зображення смичка з вигнутою тростиною у XII-XIII століттях, спостерігалися близькі, а часто просто тотожні східному смичку, що є підтвердженням теорії

проникнення смичкових інструментів до Європи зі Сходу [3]. Однак, у зв'язку з відмінностями форм європейської смичкової культури та інструментально-виконавської культури східних країн, подальша еволюція смичка на Сході та в Європі протікала по-різному. На Сході вихідним був смичок лукоподібної та напів-лукоподібної форми, що використовується там до теперішнього часу. Всі східні моделі смичків пристосовані тільки для виконання кантилені та різновидів штрихів *legato – detache*; «стрибкові» штрихи типу *sautill'e, saltato* не властиві східному мистецтву. Поява смичкових інструментів у Європі відбулася приблизно до 1530 року завдяки торговцям з Близького Сходу, які, ймовірно, й привезли свої інструменти на територію, яка була материковою частиною Європи.

Італійський художник Венеціанської школи епохи Відродження (II половина XV століття) Бартоломео Монтанья (*Bartolomeo Montagna*) наводить зразок чистого типу смичка-луку.

У бібліотеці паризького арсеналу смичок-лук зображено в руках жонглера в одному з манускриптів XV століття; на зображеннях ребек у трактаті Агри також можна спостерігати смички майже лукоподібної форми. Існує думка [3, с. 244], що подовження лукоподібного смичка стимулювалося завдяки багатострунності інструментів: на фіделі, з його позагрифною струною і на смичковій лірі, яка мала від 7 до 14 струн, площина ведення смичка виявлялася дуже широкою. Специфіка виконавства на фіделі, розвиток акордової техніки на лірі, а потім і віолах, викликало потреби у довшому смичку. І навпаки, на ребехах, з їх малою кількістю струн, спершу не виникало потреби в довгих смичках, проте застосування довгого смичка сприяло розвитку сольної кантилені.

Існує досить поширена точка зору [1; 3; 5], згідно якої «широкий штрих», «кантилений смичок» стали досягненням виключно скрипкового мистецтва і начебто не мали попередніх етапів розвитку. Справедливо, що поняття «широкого штриху» на ранніх етапах розвитку смичкового виконавства було досить відносним: розмах ведення смичка на той час складав приблизно три чверті (верхні) загальної довжини волосся, нижня чверть біля «колодки» виконавцем скоріш за все, не використовувалася (зокрема, точних відомостей стосовно цього ми не маємо).

Низка іспанських картин XIV століття надає зображення смичків із колодками, останні є подібними до «вилочки» на кінці тростини. Спочатку колодка (якщо її взагалі можна так називати) була, по суті, простою паличкою або шматком дерева, які вставлялися між палицею і волосом (вона служила для відтягування волосся від тростини на місце тримання смичка, згодом почали вживати тростини, які мали на місці майбутньої колодки відгалуження сучок, і, нарешті, ввели так звані «штучні колодки», які випилювалися разом з палицею з одного шматка дерева).

У XV столітті починає зменшуватися лукоподібний вигин тростини, що сприяє його еластичності та мобільності для відтворення різноманітної звучності. Поступово починає формуватися й кінець смичка, спершу у вигляді «гудзиків», до яких прикріплювалося волосся.

За живописними свідоцтвами митців того часу (Л. Себастьяні, «Костел жертви Св. Марії» (Венеція, острів Мурано); Джотто (1276-1336) «Весільна хода Марії та Йосипа» (Падуа); Лоренца ді Креді (XV століття); Перуджіно «Піднесення Мадонни» (XVI століття, Флоренція); Чима да Конеліано, Лоренцо Коста «Мадонна з сином» (Болонья); Караваджо «Сліпий Гомер» тощо) можна відзначити, що до XVI століття смичок пройшов певний еволюційний шлях.

Наприкінці XV – початку XVI століття в результаті низки трансформацій народних смичкових інструментів з'явилася віолончель, яку почали застосовуватися переважно як басовий інструмент у різних ансамблях.

Як зазначає у своїй книзі «Історія віолончелі» Едмунд ван Стратен [1; 2] у зв'язку з низьким рівнем технічних досягнень з віолончеллю на цьому етапі успішно конкурувала віола да гамба та мала популярність серед виконавців та композиторів: для неї писали мадригали, канцони, річкари Г. Перселл, Д. Букстехуде. Й. Бах, Г. Телеман, Ф. Куперен. Процеси удосконалення смичка відповідали потребам часу: майже удвічі було збільшено кількість волосся, завдяки чому поверхня стала щільною та твердою плоскою стрічкою, що дозволяло змінити постановку руки зі старовинного лукоподібного тримання до сучасного. Проте принцип ввігнутої залишався до того часу, поки майстри не стали застосовувати деревину з «Нового Світу» (термін, який

був запропонований для європейців наприкінці XV століття, невдовзі після відкриття Америки Колумбом)¹ [5; 6].

На II етапі (XVI-XVII ст.) поява нового, барокового смичка була обумовлена розвитком виконавської штрихової техніки: інструменталістами широко застосовувалися співуче *legato* при довгих нотах, *detache*, уривчасті штрихи типу *martellato-staccato*; розвивалася техніка подвійних нот та акордів, які можна почути, наприклад, у відомих творах цього періоду: тріо-сонатах Дж. Тореллі, *Concerti grossi*, «Follia» та сонатах А. Кореллі, де вводяться швидкі прийоми зміни струн, перекидання смичка через струни, фактура швидких рухів шістнадцятими, тріолями у *detache*² [1; 3; 5; 6].

У XVII столітті активними чинниками, котрі сприяли еволюційним модифікаціям смичка, з нашої точки зору, могли стати звуконаслідувальні тенденції, які були характерними для музикування народних скрипалів. Можна припустити, що саме у народному скрипковому виконавстві вперше з'являється смичок з гвинтовим механізмом для натягу волосся, зокрема, такий зразок спостерігаємо на картині Кареля Дю Жардена «Савояр».

Аналіз трансформації смичків на початку XVII століття надає підстави для висновку, що вигляд колодки та кінця смичка все більше наближалися до сучасних типів, проте колодка ще зали-

¹ Виготовлення смичків згодом стало ремеслом, а професійних виробників смичків почали називати Архет'є (archetier), завдяки особливостям праці, що необхідні цим спеціалістам у роботі в майстерні. Деревина фернамбука не була популярна серед майстрів червонодеревників, які виготовляли інструменти разом із смичками, оскільки при «французькому» поліруванні на спиртовій основі червоний колір вимивався і псував сусідню світлу деревину, але Архет'є дуже швидко звернули увагу на «термопластичність» фернамбука і застосовували багаторазову перестановку на прес з пологою кривою та за допомогою тепла невеликої вугільної печі приводили до ввігнутості у середину тростини, завдяки чому, виконавці могли почути те чудове відчуття, коли смичок «чіпляється» за струни, що дозволяв виконувати новий, на той час, штрих спікато.

² У порівнянні із сучасним, бароковий смичок був дещо коротшим і легшим (особливо голівка), а стрічка волосся не така широка, це надавало музиканту можливість виконувати ясні короткі неакцентовані штрихи у середині та особливо у верхній третині смичка, а також світле *non legato*.

шалася пов'язаною з тростиною і механізм натягу був відсутній; тростина продовжувала бути увігнутою. До середини XVII століття колодка відокремилася від тростини, сформувався механізм натягу волосся у вигляді так званої *кремальєри*³. Наприкінці XVII століття італійський композитор, виконавець віртуоз, майстер струнних інструментів Арканджело Кореллі (1655 р.-1715 р.) в своєму мистецтві надзвичайно гармонійно та цілісно відповів на питання, які поставила інструментальна культура його країни та епохи⁴. Сам Кореллі вважав, що: «Кожна праця має ґрунтуватися на розумі та вивченні зразків, залишених найвидатнішими майстрами» Багато технічних епізодів в сонатах Кореллі виконувались як лежачими штрихами, або *martle*, чи *spiccato*.

З точки зору французького дослідника його творчості Піншерля, у другому Allegro Сонати №1 для соло з басом Кореллі використовував *detache*, *martel* і навіть *sotiye*, завдяки чому у часи Кореллі смичок набув більшу гнучкість [3, с. 244].

До кінця XVII століття відбувалася активізація зацікавленості з боку композиторів та виконавців до застосування віолончелі у різних музичних жанрах та сферах інструментального виконавства. Як зазначав Л. Гінзбург, сутність розвитку віолончельної техніки полягала в поступовому виявленні та відборі певного кола специфічних виражальних можливостей інструмента, його звукових, тембрових та технічних ресурсів та вимагала створення і накопичення репертуару, який у XVII-XVIII століттях спочатку був перекладенням творів для віоли да гамби соло або скрипкової музики з транспонуванням на октаву вниз [1, с. 20].

III етап – класичний період у процесах удосконалення смичка припадає на XVIII-XIX ст. і характеризується створенням кла-

³ Кремальєра була зубчатою платівкою, вробленою зверху в тростину смичка. На «зазубринки» її чіплялася колодка. Смичок із кремальєрою зображений на картині художника Джиминіані "Св. Ціцилія" (Рим). Одночасно з кремальєрою з'явився гвинт [3].

⁴ Він отримав прізвисько Аркомеліо Ерімантео (що означало, якщо розшифрувати Аркомеліо: арко – смичок, мело – співати, тобто – смичок, що співає, Ерімантео означало найвищу гору в Аркадії, тобто у переносному значенні – «Олімп»). В цілому виходило: «Смичок, що співає, Олімпієць»), що говорило про надзвичайно високу оцінку майстерності Кореллі [3; 5; 6].

сичної моделі смичка, що було зумовлено розвитком струнного мистецтва цього історичного періоду.

Широка *cantilena*, характерна для повільних частин скрипкових сонат, довгі *legato*, безсумнівно, стимулювали подовження тростини смичка. Крім того, в скрипковій творчості першої половини XVIII століття, навіть в порівнянні з творами Кореллі, різко змінюється характер динаміки, яка стає дробовою, багатою різними нюансами. Зрозуміло, що виконання динамічних градацій, а також «довгі» фрази на один смичок при різній динамічній насиченості звучання, вимагали еластичної, податливої тростини, завдяки чому відбувалося зведення до мінімуму вигнутості останньої. Подовження смичка мало сенс і з точки зору досягнення більшої сили звуку, що було надзвичайно важливим на час становлення концертного скрипкового стилю. Стимуляція розвитку класичної форми смичка була обумовлена, також, збільшенням звичайного інструментального складу у партії супроводу в концертах, що викликало необхідність посилення звуку віолончеліста або скрипаля, тому в класичній модифікації віолончельного смичка повністю сформувалася сучасна постанова, яка має зовсім незначні конструктивні розрізнення та відмінності, які, проте, виявляються надзвичайно важливими та вирішальними для художньо-звукових та технологічно-ігрових якостей цього приладу [3; 5; 6].

Досягнення у конструкції смичка цього періоду можна вважати майже довершеними, оскільки будь-яких значних видозмін смичок у своєму подальшому розвитку (аж до теперішнього часу) не зазнавав і винахідницька думка інструментальних майстрів зазвичай концентрувалася навколо окремих деталей смичка.

На цьому етапі відбувалася адаптація композиторів та виконавців до появи нового інструмента скрипкового сімейства – віолончелі. Француз Я. Коретті і Ж. Дюпора обґрунтували, розширили й уточнили віолончельну техніку не тільки для лівої руки, але й для ведення смичка; розробили першу методику віолончельної гри: Ж. Дюпор ввів принцип напів-тональної віолончельної аплікатури сусідніх пальців, на заміну діючої гамоподібної слідовності, як на скрипці або альті та відмовився від гамбового утримання смичка [1; 2].

Італійський скрипаль та композитор Джузеппе Тартіні спільно з Кореллі розробив модель смичка «Кореллі – Тартіні», яка має пряму або злегка вигнуту тростину, м'якше волосся і зміщену вниз до руки виконавця точку балансу [5; 6].

Д. Тартіні зробив істотний внесок у подальший розвиток мистецтва гри на скрипці та удосконалив конструкцію смичка, подовживши його, й виробив основні прийоми ведення смичка, визнані всіма сучасними йому скрипалями Італії та Франції.

Важливі нововведення у конструкцію смичка були внесені німецьким скрипалем Вільгельмом Крамером (1745-1799): у його смичках тростина була абсолютно прямою, голівка приєднувалася до неї під прямим кутом; подібне випрямлення тростини та остаточне оформлення кінця голівки наближує моделі смичків Крамера до сучасних зразків⁵.

Чудовий французький майстер Франсуа Ксав'є Турт (1747 р. або 1748 р. – 1835 р.) смичок якого часто називають «Смичком Страдіварі», вплинув на конструкцію сучасного смичка для струнних інструментів так само, як італійський майстер Страдіварі на конструкцію самих інструментів: він замінив пряму тростину смичка увігнутою; змінив розташування волосся, розподіливши його не пучком, як це було раніше, а у вигляді стрічки; визначив точні розміри та вагу смичка для скрипки, альта та віолончелі [3; 5; 6]. Ф. Туртом була побудована таблиця розподілу ваг, параметри якої і до сьогодні майстри використовують при виготовленні смичків⁶.

Завдяки нововведенням майстра виконавець міг більш потужне грати кантілену і не боятись, що волосся відірветься від смичка.

⁵ Після Крамера (наприкінці XVIII століття) еволюція смичка була завершена французами, які мали доступ до нещодавно відкритих американських лісів та займали лідируючі позиції в розробці смичків, завдяки сім'ї французьких майстрів з виготовлення луків та смичків для струнних інструментів Турте.

⁶ Скрипковий – 60-63 г, альтовий – 69-73 г, віолончельний – 80-83 г, контрабасовий – 125-145 р. Звичайно, спостерігаються іноді значні коливання названих величин. Відомо, що смичок віолончелиста Бернарда Ромберга вирізнявся великою легкістю – він важив 66 грамів. Вага деяких сучасних важких скрипкових смичків досягає 60-62 грамів [3, с. 250].

До чинників, що значно покращили ігрові характеристики смичків Турта, можна віднести і художньо вимогливе поводження з цінними матеріалами (дорогоцінними металами, перламутром, слоновою кісткою тощо), що зробило його роботи майже неперевершеними з точки зору функціональності та оптичного ефекту.

Пол Чайлдс у словнику музики та музикантів New Grove («Новий словник») писав: «Виготовлення смичка, безперечно, було зведено Туртом в ранг образотворчого мистецтва. Його геній полягав у створенні інструментів, які не тільки зробили неоціненний внесок у розвиток струнних інструментів та музичної творчості композиторів струнної музики, а й самі по собі були витворами мистецтва, справжніми скульптурами з фернамбуку» [6, с. 20].

На думку багатьох вітчизняних та зарубіжних експертів [1; 5; 6], смичок Франсуа Турта найбільш підходить для виконання музики кінця XVIII століття – пізнього Моцарта та Гайдна, Вілотті та Бетховена.

Виробник смичків Микола Фердинандович Кіттель (1805/6 р.-1868 р.) мав німецьке походження. Його смички мали такі якісні риси, як пружність, гнучкість і міцність⁷.

Домінуюче становище у виробництві смичків протягом майже XIX століття продовжувала займати Франція. Видатними майстрами були Жозеф Лафлер, який працював у стилі Турта, Франсуа Люпо та його наступник Домінік Пеккат (1810 р.-1874 р.), якого на той час вважали першим після Турта. Виготовлений Пеккатом смичок для скрипки з фернамбуку найвищої якості, що має бездоганну форму тростини та довжину 740 мм, яка стала традиційною, дозволяють музикантам з легкістю виконувати найскладніші скрипкові штрихи⁸.

⁷ Колекційний смичок для віолончелі Н. Кіттеля має тростину доброї безпеки (довжина 720 мм), на тростині поставлено тавро автора КИТТЕЛ. Майстер використовував такі матеріали як золото, черепахову кістку, перламутр і прикрашав пластину монограмою, вензелем і короною, що свідчить про можливу приналежність смичка будь-кому з членів царського прівизища.

⁸ Колодка оздоблена золотом, черепаховою кісткою та перламутром. На золотій пластині є монограма “A.P.”, а також вигравіюваний рік – 1889.

У Лондоні сім'я Додді вдало наслідувала Турте. Першим зареєстрованим виробником смичків у сім'ї був Едвард Додд, а його син, Джон Додд (1752-1839), отримав прізвисько «Англійський Турт». Потім англійський стиль виготовлення смичків перейшов до іншої родини – Табсам. Вони знайшли спосіб відтворити популярні паризькі смички, але з трохи більшою вагою (з 78 г до 86 г) [6, с. 65]. Наприкінці XIX ст. талановитий скрипковий майстер та реставратор Вільям Ебсворт Хілл (1817-1895) заснував єдину видатну спеціально побудовану майстерню-фабрику виробництва струнних інструментів, аксесуарів та смичків, яку колись мала Англія, завдяки його праці відбулося розповсюдження смичків класичної форми серед багатьох музикантів, як професійних, так і аматорів [6, с. 44].

На сучасному IV етапі (XX-XXI ст.) естетична форма смичка у порівнянні з класичним майже не змінилася і складається із 3 частин: дерев'яної тростини для виготовлення якої використовується бразильське дерево або фернамбук; колодки, що виробляється з міцного чорного дерева та має перламутрові вставки; кінської натуральної чи штучної волосини. Натяг волосини регулюється восьмигранним гвинтом, розташованим на тростині; місце, де волосся торкається струни, отримало назву «ігрова точка». На художню якість звука впливає ігрова точка, сила натискання на смичок, швидкість його переміщення; крім того, на звучання можна впливати нахилом смичка, наприклад, застосовувати спосіб звуковидобування флажолетів, різноманітних артикуляційних та динамічних градацій.

У Лондоні Вільям Чарльз і Сідні Йоман Ретфорд разом створили свій бізнес «The Hill Bow», який деякою мірою користувався репутацією В. Е. Хілла і приблизно з 1910 р. до 1950 р. виробляли чудово сконструйовані і навіть найдешевші смички⁹ [5; 6].

⁹ Варто зауважити, що з 1920 р. більшість музикантів використовували сталеві струни, а з 1970 р. вони перейшли на синтетичні ядра та вольфрам, але керівництво Hills не працювало над вдосконаленням смичків і виробники мали дотримуватися шаблону компанії та зупинилися на моделі, що була розроблена в 1900 р. Отже, до 1950 року дизайн "Hills 1900" став анахронізмом і моделі перестали користуватися успіхом.

Вільям Річард Ретфорд переробив конструкцію смичка для віолончелі, зробивши тростину смичка більше за довжиною та вагою (приблизно 90 г) і міцнішою, а кінські волосся замінив на штучні. Крім створення прекрасних смичків та навчання їх виробляти, його найбільшим досягненням було написання книги «Смички та їх майстри» [6, с. 6], яка по праву стала класикою одразу після публікації (1964).

Подальшими досягненнями у виробництві стали смичкі зі штучних матеріалів, які були запатентовані у США у 1965 році. На початку 1990-х років компанією, почалося виготовлення високоякісних смичків для скрипки/альта/віолончелі з вуглецевого волокна “CodaBow” з нікелевим та срібним покриттям.

Джеф Ван Фоззен, розробник смичків CodaBow пояснює: «У той час, як звичайний майстер працює в рамках диктованих шматком дерева рамок, «майстер з вуглецевих смичків» працює з чистого листа. Потрібні зусилля групи фахівців з кожної суміжної області – наша команда розробників складається з власне майстра, вченого-матеріалознавця та інженера-розробника. Можливість проектувати як склад матеріалу, так і структуру смичка призводить до чудових виконавських можливостей» [4].

Популярність синтетичних смичків, безперечно, збільшується, перелік музикантів, які використовують карбонові смички, складає значний список, достатньо назвати Крістіана Тецлафа, Ізабель Фауст, Гарі Карра, Дідьє Локвуда, Джеймі Ларедо та Леоніда Горохова. «Alexander Quartet» із Сан-Франциско грає виключно смичками, зробленими з вуглецевого волокна, карбону¹⁰.

Можливість удосконалення матеріалів та моделей карбонових смичків означає, що вони постійно вдосконалюються. Однією з перших моделей смичків з вуглецевих волокон була Spiccato, розроблена до 1985 р. Бенуа Ролландом-Ієгуді Менухін мав два таких смичка. Усередині пустотілої тростини смичків був вбудований

¹⁰ «Вуглецеве волокно» – дещо загальний термін, коли йдеться про смички – доступний величезний діапазон моделей, і різні бренди сильно відрізняються один від одного. В одних компаніях, що виробляють карбонові смички, як наприклад у Berg Bows, кожен смичок робиться вручну майстром Міхаелем Даффом. В інших компаніях виготовлення смичків – процес, що вимагає спільних зусиль [4].

механізм, що дозволяв виконавцю змінювати кривизну тростини. Ролланд каже: «чуйність смичка збільшується або зменшується відповідно до налаштування, яке вибирає музикант. Цей механізм не впливає на вагу та баланс смичка. Ви маєте шість чи сім смичків в одному. Деякі солісти переналаштовують смичок під час концерту просто тому, що це легко і його звуковидобування порівняно зі звуковидобуванням смичків з дерева».

Сенді Вілсон, керівник «Alexander Quartet», розповідає, чому йому та його колегам подобаються полегшені смички Arcus: «Ми виконуємо багато квартетів Шостаковича та Бетховена і це дуже втомлює. Через зменшену вагу карбонових смичків ми використовуємо інші м'язи – ми не змогли б грати настільки напружено звичайними смичками. Нам доводиться використовувати трохи іншу ділянку смичка, або, можливо, грати ближче до підставки, але до цього можна пристосуватися».

Смички Arcus «налаштовані», як стверджує генеральний директор компанії: «Завдяки «порожнистій» моделі, є можливість відрегулювати «висоту звуку» смичка до певної оптимальної для кожного інструменту, що керується напрямом волокон та формою тростини».

Незалежно від моделі, смички з вуглецевих волокон мають репутацію легких, виключно міцних (наприклад, смички Berg продаються з довічною гарантією від поломок) і здатні отримувати дуже потужний звук. Крістіан Тецлаф виявив, що його смичок Arcus дозволяє застосовувати такі виконавські прийоми та звуки, на які не здатний його смичок Dominique Peccatte 1840 року виготовлення. Нещодавно він використав Arcus для виконання віртуозного, написаного у швидкому темпі концерту для скрипки Марка Антонія Туранжа, Mambo, Blues та Tarantella. «Цей концерт вимагає дуже швидких акцентів і «трьох форте» весь час і смичок просто приголомшливо відповідає» – каже Крістіан Тецлаф. Також, він казав: «Докладаючи однакових зусиль, ви отримуете більше. Мій Peccatte – дуже солодкозвучний, але це не найагресивніший смичок».

З розмови з професійними музикантами, можна зробити висновок, що карбонові смички зазвичай використовуються для

певного репертуару, який вимагає великого звуку або свистячої артикуляції [4].

За твердженням Мусінга, 95% людей, які використовують смички Arcus, використовують їх як основні. Дідьє Локвуд використовує Carbow як основний смичок: «Вони міцні, гнучкі та дуже практичні – ідеально для джазу».

Лінн Хеннінгс із «Міжнародного Руху зі збереження Фернамбука» бачить істотну роль синтетичних смичків. «Дерево – безперечно наш найкращий матеріал – музиканти покладаються на його ніжність, витонченість та звукові характеристики. Але смички з вуглецевих волокон – важлива частина завдання та дуже добре, що люди замислюються над тим, як зберегти запаси фернамбуку». Технологія постійно йде вперед. Мусинг розповідає, що він хотів би зробити схожий прорив у розробці високоякісного синтетичного волосся для смичків ¹¹ [4].

Висновки. Дослідження еволюційних процесів в різних органологічно-національних культурах обумовило визначення певних типологічних моделей смичка, які модифікувалися на кожному історично-стильовому етапі в залежності від естетичних потреб часу. Проведений історико-ретроспективний аналіз конструктивної трансформації віолончельного смичка надав підстави для висновку, що його удосконалення сприяли зростанню художньо-виконавської техніки віолончеліста та спричинили суттєвий вплив на розвиток виконавського професіоналізму.

Тривалий шлях, пройдений смичком від лукоподібної моделі до сучасного смичка, створеного за допомогою новітніх технологій сьогодення, обумовив значне збагачення художньо-виконавського діапазону віолончелістів та сприяв ускладненню та розширенню артикуляційної палітри, відтворенню різнома-

¹¹ Моделі з вуглецевих волокон не чутливі до «жахів» професійних музикантів: змін у кліматі, перепадів температури та вологості. Матеріал інертний, тому не чутливий до навколишнього середовища настільки, як смички з дерева. Дослідження, проведені «Міжнародним Рухом зі збереження Фернамбука» показують, що переважна більшість новачків використовують карбонові та фібергласові смички через їхню надійність і той факт, що якість карбонового смичка найчастіше вища, ніж у дерев'яного за ту ж ціну. Багато оркестрантів, також, виграють від надійності карбонових смичків.

нітних (нетрадиційні для звучання віолончелі) тембрів, збільшенню технічно-віртуозного потенціалу виконавців. Цей художньо-смісловий комплекс нових віолончельних якостей сприяє надзвичайному емоційному впливу на слухачську аудиторію та відіграє важливу роль у відтворенні музичних творів самих різних історичних епох.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гинзбург Л. История виолончельного искусства: в 4-кн. Кн. 1. Москва: Музыка, 1978. 407 с.
2. Гинзбург Л. История виолончельного искусства: в 4-кн. Кн. 2. Москва: Музыка, 1978. 607 с.
3. Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок «МУЗГИЗ», 1959. 269 с.
4. Нельсон К. URL: <https://quint.com.ua/articles/36-trosti-i-zvuk.html> (19.08.2023).
5. Markevitch D. Cello Story. Translated by Florence W. Seder. 1984. 192 с.
6. William C. Retford *Bows and Bow-Makers*, First edition. London: The Strad. 1964. 86 с.

REFERENCES

1. Ginzburg, L. (1978). History of cello art: in 4 books. Book 1. Moskva: Music. 407 p. [in Russian].
2. Ginzburg, L. (1978). History of cello art: in 4 books. Book 2. Moskva: Music. 607 p. [in Russian].
3. Struve, B. A. (1959) The process of formation of viols and violins “MUZGIZ”. 269 p. [in Russian].
4. Nelson, K. URL: <https://quint.com.ua/articles/36-trosti-i-zvuk.html> (19.08.2023) [in Russian].
5. Markevitch, D. (1984) Cello Story. Translated by Florence W. Seder, 192 p. [in English].
6. William, C. Retford *Bows and Bow-Makers*, First edition. London: The Strad. 1964. 86 p. [in English].

УДК 791.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-3>**Оксана Миколаївна Єльчик**

ORCID: 0009-0004-2825-515X

аспірантка відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені М. Т. Рильського Національної академії наук України
oksana_elchik@uk.net

МУЗИКА У ФІЛЬМАХ-ВИСТАВАХ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Мета роботи — полягає в аналізі та визначенні впливу новаторських чинників на музику у фільмах-виставах. **Методологія дослідження** базується на аналізі звукового дизайну фільмів-вистав. Інтердисциплінарний підхід для вивчення взаємодії музики з іншими аспектами аудіовізуального простору. **Наукова новизна.** Спостереження за сучасними тенденціями використання музики в фільмах-виставах надає можливість визначити нові перспективи для розвитку аудіального мистецтва. Інтердисциплінарний характер методології дослідження дозволяє не лише зосередитися на музичному аспекті, але й врахувати вплив технологічних нововведень, культурного спадку та соціокультурного контексту на створення звукового супроводу. **Висновки.** В цілому, сучасні тенденції у музиці фільмів-виставах свідчать про постійну еволюцію цього мистецького жанру. Музика виявляється не тільки супроводом до візуальної частини, але й ключовим компонентом, що впливає на глядача та на його культурні переживання. Фільми-вистави мають широку можливість для урізноманітнення в музичному наповненні — від уривків з оперних супроводів, хору так і до сучасного звучання року та джазу. Синтез різних стилів та жанрів визначає музичну ідентичність у сучасних фільмах-виставах як результат вдумливого та креативного об'єднання традиційних та експериментальних аспектів. Це сприяє формуванню унікального звукового та емоційного насичення враженнями для аудиторії. Досить великого концептуального впливу на сприйняття екранного дійства відіграє сучасна спроможність представлення звуку глядачу. Завдяки останнім дослідженням та технічному розвитку великої популярності набуває впровадження таких систем як 3D, Dolby Atmos, DTS:X і Auro-3D. Гармонійна взаємодія між композиторами та режисерами визначає кінцевий звуковий результат фільмів-вистав. Спільне бачення та розуміння завдань гарантує, що музика не лише супроводжує візуальну картину, але й виражає її сутність.

Ключові слова: музика, фільм-вистава, режисер, композитор, аудіальний, кіномузика, тенденції.

Elchik Oksana Mykolayivna, Postgraduate Student at the Department of Screen and Stage Arts and Cultural Studies of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. T. Rylsky of the National Academy of Sciences of Ukraine

Music in films-performances: trends of development

The purpose of the work is to analyze and determine the impact of innovative factors on music in films-performances. The research methodology is based on the analysis of the sound design of film-performances. An interdisciplinary approach to studying the interaction of music with other aspects of the audiovisual space. Scientific novelty. Observation of modern trends in the use of music in films-performances provides an opportunity to determine new perspectives for the development of audio art. The interdisciplinary nature of the research methodology allows not only to focus on the musical aspect, but also to take into account the influence of technological innovations, cultural heritage and socio-cultural context on the creation of sound accompaniment. Conclusions. In general, modern trends in the music of film-performances testify to the constant evolution of this artistic genre. Music is not only an accompaniment to the visual part, but also a key component influencing the viewer and his cultural experiences. Film-performances have a wide opportunity to diversify the musical content, from excerpts from opera accompaniments, choirs to the modern sound of rock and jazz. The synthesis of different styles and genres defines the musical identity in modern film-performances as a result of a thoughtful and creative combination of traditional and experimental aspects. This contributes to the formation of a unique sound and emotional saturation of impressions for the audience. The modern ability to present sound to the viewer has a fairly large conceptual impact on the perception of the screen action. Thanks to the latest research and technical development, the implementation of such systems as 3D, Dolby Atmos, DTS:X and Auro-3D is gaining great popularity. Harmonious interaction between composers and directors determines the final sound result of film-performances. A common vision and understanding of the tasks ensures that the music not only accompanies the visual picture, but also expresses its essence.

Key words: music, film-performance, director, composer, audio, film music, trends.

Актуальність теми роботи. Ще з часів давньогрецької драми музика тісно пов'язана зі сценою та драматичною дією. В епоху Відродження музика приймала участь у багатьох сценічних формах, в англійських масках та в італійських інтермедіях, італійських та іспанських видовищах дії і з текстом. У балеті, де семантичний шар відсутній. Музика так само поєднується з дією, але ще відіграє роль регулятора кожного руху, кожного жесту.

В світі кінематографу та сценічного мистецтва зростає інтерес до обговорення ролі музики у фільмах-виставах. У сучас-

ному світі, де творчі жанри переплітаються, а технологічні досягнення дають можливість реалізації амбіційних концепцій, вивчення сучасних тенденцій у використанні музики стає ключовим завданням.

У світлі сучасних тенденцій мистецтва фільмів-вистав, спостерігається постійне зростання динаміки в синтезі різних музичних стилів та жанрів, що проявляється у високому рівні творчості, спрямованому на створення аудіовізуальних вражень для залучення глядачів. Так, за словами дослідниці О.А. Овсянникової-Трель «“Музика в кіно”, або в більш звичному і повсякденному визначенні кіномузики – досить давно стала об’єктом дослідницьких рефлексій. Оскільки з самого початку розвитку кінематографа, його музично-звукова складова усвідомлювалася як невід’ємна частина втілення художнього задуму режисера, а найголовніше – як найважливіший фактор впливу на почуття і емоції глядача. У процесі ж еволюції мистецтва кіно звуковий ряд набував все більш складних значення і функцій, що відповідають тенденціям інтелектуалізації режисерських рішень, або ж соціально-ідеологічним запитам. Так чи інакше, музика, яка звучить в кіно, в будь-якому варіанті свого існування, є невід’ємною частиною цілого – художнього сенсу, який вступає в комунікацію з глядачем» [3, с. 164–165].

Метою статті є виявлення та визначення впливу новаторських ідей та технологічних досягнень на музику у фільмах-виставах.

Виклад основного матеріалу. Фільми-вистави активно використовують різноманітні змішування та взаємодії різних музичних стилів. Від аранжувань до експериментів з традиційними звучаннями, це суттєво дозволяє розширити межі та робить аудіальний досвід більш насиченим. Аранжування також має колосальний вплив на відновлення попиту та інтересу до творів минулого, що насамперед знайомить більш сучасну молодь з класикою. Завдяки постійній взаємодії музики з сучасністю і створюється сучасне бачення творів минулого, розширюються можливості для більш детального пояснення мети автора.

Також має велике значення надання музичного опису дійства, та уточнення характеру героїв та предметів у художньому творі.

Синтез різних стилів та жанрів визначає музичну ідентичність у сучасних фільмах-виставах як результат вдумливого та креативного об'єднання традиційних та експериментальних аспектів. Це сприяє формуванню унікального звукового та емоційного насичення враженнями для аудиторії.

Технології відіграють визначальну роль у впровадженні синтезу різних музичних стилів у фільмах-виставах. Від новаторських аудіотехнічних засобів до використання музичних програм – технічні інновації сприяють створенню унікального саундтреку та забезпечують його гармонійне взаємодії з візуальним аспектом фільму, за словами В. В. Демещенко «Сучасна звукотехніка, новітні комп'ютерні технології представляють різнобічні можливості в організації та технічній фіксації просторово-часових подій і забезпечують максимально точно відтворення на екрані звукозорових образів, які виникають в уяві творця на етапі формування концептуальної моделі твору» [1, с. 12].

Досить великого концептуального впливу на сприйняття екранного дійства відіграє сучасна спроможність представлення звуку глядачу. Завдяки останнім дослідженням та технічному розвитку великої популярності набуває впровадження таких систем як 3D, Dolby Atmos, DTS:X і Auro-3D. За допомогою даних технології глядачу надаються можливості для реального сприйняття звуку в його первинному існуванні, тобто за допомогою визначених методів обробки та відтворення передається вся краса чистого звучання. Навіть твори які були створенні раніше та оброблені завдяки сучасним досягненням мають зовсім інше сприйняття та розуміння, що надає їм нових концепцій сприйняття та по новому привертає увагу все більшої аудиторії.

Вище згадані технології надають глядачу відчуття більш досконалого сприйняття екранного дійства. Обумовлено це більш об'ємною передачею музичного супроводу. Глядач фільму чи вистави має більшу концентрацію уваги на сприйняття та зацікавленість перебігом подій на екрані. За наявності повної ізоляції від навколишнього звукового оточення поза межами сцени. З розвитком технологій також маємо значний внесок у якість відтворення режисерського задуму опису героя та дій-

ства, що насамперед створює більш детальне порозуміння глядача з автором.

Також технології оброблення музики та корегування відтворення під керівництвом штучного інтелекту надають твору нового розуміння та значення, що досягається завдяки аналізу вподобань та зауважень глядача. Насамперед це призводить до відкриття нових аудиторій та розширенню існуючих.

Гармонійна взаємодія між композиторами та режисерами визначає кінцевий звуковий результат фільмів-вистав. Спільне бачення та розуміння завдань гарантує, що музика не лише супроводжує візуальну картину, але й виражає її сутність. Музична співпраця є не лише збільшенням кількості учасників у творчому процесі, але й ключовим елементом, який приносить унікальність та глибину у створенні музичного супроводу для фільмів-вистав. Взаємодія митців розкриває нові горизонти та створює простір для експериментів. Музика до фільму-вистави може бути написана на замовлення режисера та носити оригінальний характер або ж навпаки містити вже відомі пісні та класичні композиції.

Можна навести такі приклади співпраці режисерів та композиторів над фільмами-виставами:

– Мюзикл «Кицьки» (2019 р.), режисер Том Хупер, став однойменною

адаптацією мюзиклу англійського композитора Ендрю Ллойда Веббера. Кожна пісня в мюзиклі присвячена окремому персонажу-коту, і вони розповідають свою історію та характери через музику та танець.

– «Вестсайдська історія» (фільм-мюзикл, 2021 р.) режисер Стівен

Спілберг, працював з композитором Девідом Ньюманом (став відомим завдяки створенню музики більше ніж для 100 фільмів, зокрема: мультфільму «Анастасія» (1997 р.), працював з режисером та актором Дені Де Віто, написав музику до фільму «Війна Роуз») та венесуельським диригентом Густавом Дудамелем.

– «Діана» (фільм-мюзикл, знятий та показаний на стримінговій платформі Netflix, 2019 р), режисер Крістофер Ешлі, драма-

тург Джо ді Петро, музику до мюзиклу написав Девід Брайан, клавішник та композитор американського рок-гурту Bon Jovi. Музика та пісні, які звучали на протязі мюзиклу допомагали передати настрій та емоції кожної сцени, створювали враження реальності та автентичності часів, коли відбувалася дія.

Саме музична співпраця привносить в творчий процес креативну енергію різних митців. Здатність спільно працювати та обмінюватися ідеями стимулює інновації та створює атмосферу, де звук стає відображенням спільного вираження. Роль технологій у музичній співпраці сягає нових висот. Сучасні інструменти та програми дозволяють артистам взаємодіяти та творити, незважаючи на фізичну відстань, що відкриває шлях до нових форм співпраці.

Роль музичного супроводу полягає у створенні колориту для візуальних образів. Тембри та ритми не лише звучать, але і впливають на сприйняття кольорів та форм, створюючи унікальний візуальний досвід. Музика визначає аудіальну естетику фільму, що надає йому візуальну красу та гармонію. Вона стає не тільки акомпанементом, але і активним фактором, який впливає на візуальне сприйняття глядачів. Так, музика в кіно рухалась від пасивного фону у бік функцій «дійової особи», перетворюючись на активну учасницю кінодрами. Сьогодні кіномузика не тільки бере активну участь у створенні загального настрою, але й «підказує» глядачеві, на які моменти або приховані риси багатопланового людського характеру героя важливо звернути увагу. Музика значно підсилює художню правду фільму-виставі.

Спільний пошук нових звучань та візуальних рішень створює непередбачувану та захоплюючу атмосферу, яка визначається високою творчістю. Музичний супровід стає важливою частиною сюжету. Він визначає настрій, розкриває емоції персонажів та підсилює важливі моменти, роблячи його необхідним для повноти фільмів-вистав.

Музика у фільмах-виставах віддзеркалює культурне розмаїття, вражаючи аудиторію своєрідністю ритмів, мелодій та інструментальних рішень. Звукове висловлення у фільмах-вистав дозволяє трансформувати традиції, роблячи їх більш доступними

та зрозумілими для широкої аудиторії. Музика виступає мовою діалогу між культурами, підіймаючи на поверхню унікальні риси та традиції, що надає глядачеві можливість відчутти різноманітність світових культур через музичний контекст.

Висновки. В цілому, сучасні тенденції у музиці фільмів-виставах свідчать про постійну еволюцію цього мистецького жанру. Музика виявляється не тільки супроводом до візуальної частини, але й ключовим компонентом, що впливає на глядача та на його культурні переживання. Фільми-вистави мають широку можливість для урізноманітнення в музичному наповненні від уривків з оперних супроводів, хору так і до сучасного звучання року та джазу. Безперечно, музика повинна не тільки допомагати розкривати події, а й інтерпретувати зміст фільму-вистави, розкривати сюжетні лінії та активно впливати на відчуття глядачів.

Використання музики різних культур для поглиблення аутентичності та багатогранності фільмів-вистав є актуальним. Саме взаємодія культурних контекстів через звуковий супровід дозволяє створювати унікальні мистецькі твори.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Демешенко В.В. Взаимодействие звука и изображения в современном кинематографическом пространстве. *European Journal of Arts*. 2016. №3. С. 9–14.
2. Лисса З. Эстетика киномузыки; пер. С нем. А .О. Зелениной, Д. Л. Каравкиной. М.: Музыка., 1970. 496 с.
3. Овсяннікова-Трель О.А. Кіномузіка як культурний феномен сучасності. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. №2. С. 163–168.

REFERENSES

1. Demeshchenko, V.V. (2016). The interaction of sound and image in the modern cinematographic space. *European Journal of Arts*, 3, 9–14 [in Czech Republic].
2. Lissa, Z. (1970). *Aesthetics of film music*; With German A. O Zelenina, D. L. Karavkina Transl. Moscow: Music [in Russia].
3. Ovsyannikova-Trel, O.A. (2015). Film music as a cultural phenomenon of existentiality. *International Newsletter: Culturology. Philology. Musicology*. Iss. 2. Pp. 163–168 [in Ukrainian].

УДК 78.083.8

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-4>**Слізавета Володимирівна Шумакова**

ORCID: 0000-0002-6717-4799

аспірантка, викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва

Сумського державного педагогічного університету

імені А. С. Макаренка

elizaveta_sokolova@proton.me

ЖАНР ПАРАФРАЗИ ТА ТРАНСКРИПЦІЇ У ФОРТЕПІАННОМУ ВИКОНАВСТВІ

Метою роботи є дослідження жанру парафрази у фортепіанному виконавстві. Для досягнення мети визначено наступні завдання: визначити теоретичну сутність жанру парафрази; визначити характерні ознаки жанру у фортепіанному виконавстві. **Методологія роботи** – при проведенні дослідження були використані загальнонаукові й спеціальні методи дослідження, зокрема аналіз і синтез, порівняння, узагальнення, системно-структурний аналіз. **Наукова новизна роботи** – у статті досліджується жанр парафрази у фортепіанному виконавстві. Проаналізовано теоретичну сутність поняття жанру транскрипції у фортепіанному виконавстві під яким розуміють вторинний жанр музичної творчості, що виникає в результаті взаємодії різних стилів і являє собою своєрідну варіацію оригінального твору, з поєднанням незмінних і оновлених компонентів. **Висновки.** З'ясовано, що фортепіанна транскрипція спочатку була засобом популяризації творів, написаних для оркестру чи інших творів. Визначено, що у 1800-х роках фортепіанні транскрипції поширювалися в каталогах музичних видавництва і рекламних оголошеннях у музичних періодичних виданнях, поширюючи симфонії, опери та пісні для музичної публіки. Встановлено, що Ліст представляє жанр транскрипції як художній переклад різноманітних оркестрових, вокальних, скрипкових та інших фортепіанних творів. Визначено, що для перекладів симфонічних творів, які називаються «фортепіанними партитурами», характерні певні технічні труднощі, з одного боку, вони відкрили новий шлях розвитку художніх перекладів, замінивши аранжування, з іншого – збагатили можливості фортепіано новими «оркестровими» ефектами. Встановлено, що яскравими творцями та виконавцями жанру транскрипції у фортепіанному виконавстві були Ф. Ліст, С. Тальберг, Ганс фон Бюлов, К. Таузіг, Ф. Бузоні, М. Розенталь, Л. Годовський, Г. Бауер, І. Фрідман, М. Мошковський, Л. Говард, І. Девіс, С. Таніель, М. Понті, Д. Сван, К. Кеймер, С. Okashiro, Р. Вандершаф, Е. Уайльд та інші. З'ясовано, що Ф. Ліст представляє жанр транскрипції як художній переклад різноманітних оркестрових, вокальних, скрипкових фортепіанних творів інших композиторів.

Ключові слова: жанр, парафрази, транскрипції, фортепіанне виконавство.

Shumakova Yelizaveta Volodymyrivna, Postgraduate Student, Lecturer at the Department of Choreography and Musical Art of the Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

Genre of paraphrase and transcription in piano performance

The purpose of the work is to study the genre of paraphrase in piano performance. To achieve the goal, the following tasks are defined: to determine the theoretical essence of the paraphrase genre; to determine the characteristic features of the genre in piano performance. **Methodology** – general scientific and special research methods were used during the research, including analysis and synthesis, comparison, generalization, system-structural analysis. **Scientific novelty** of the work – the paper studies the genre of paraphrase (or transcription) in piano performance. The theoretical essence of the concept of transcription genre in piano performance is analyzed, which is understood as a secondary genre of musical creativity, which arises as a result of the interaction of different styles and is a kind of variation of the original work, with a combination of unchanged and updated components.

Conclusions. It was found that piano transcription was originally a means of popularizing works written for orchestra or other works. In the 1800s, piano transcriptions have been identified as circulating in music publishing catalogs and advertisements in musical periodicals, distributing symphonies, operas, and songs to a musical audience. It is established that Liszt represents the genre of transcription as an artistic translation of various orchestral, vocal, violin and other piano works. It was found that translations of symphonic works, which are called "piano scores", are characterized by certain technical difficulties, on the one hand, they opened a new way of development of artistic translations by replacing arrangements, on the other hand, they enriched the possibilities of the piano with new "orchestral" effects. It was established that F. Liszt, S. Thalberg, Hans von Bьlow, K. Tauszig, F. Busoni, M. Rosenthal, L. Godovsky, H. Bauer, I. Friedman, M. Moshkovskiy, L. Howard, I. Davis, S. Taniel, M. Ponti, D. Swan, K. Keimer, C. Okashiro, R. Vandershaaf, E. Wilde, and others. It was found that F. Liszt represents the genre of transcription as an artistic translation of various orchestral, vocal, violin and other piano works. It is established that Liszt represents the genre of transcription as an artistic translation of various orchestral, vocal, violin and other piano works.

Key words: genre, paraphrases, transcriptions, piano performance.

Постановка проблеми. У виконавській практиці ХХ–ХХІ ст. спостерігалася тенденція активного збагачення музичного фортепіанного репертуару різними видами перекладу. Ситуація, що склалася, суттєво вплинула на актуалізацію дослідницького інтересу до цього виду композиторської діяльності. Важливою складовою концертної діяльності музикантів є художній репертуар. Найбільш ретельно підібраний музичний твір визначає

професійну та виконавську неповторність музиканта. У наш час концертна транскрипція повинна мати високий техніко-виконавський рівень.

Фортепіано є центром класичного жанру, який високо оцінюється як найвишуканіший стиль. Історія фортепіанного виконавства наповнена прикладами прояву таких виразних рухів, які відрізняють виконавство видатних піаністів. У кожного майстра був свій особливий сценічний портрет, що відображає все багатство пластичних рухів, безпосередньо пов'язаних як з драматургією виконуваних творів, так і з формуванням особливої акторської манери. Такі пластичні прояви не лише надають фортепіанному виконанню додаткових виразних властивостей, а й значною мірою сприяють оптимізації процесу художнього сприйняття, збагачуючи його комунікативний потенціал. Жанр парафрази у фортепіанному виконавстві зараз знаходиться на стадії оновлення і займає особливе місце в репертуарі піаністів. У музичній культурі цьому жанру належала значна роль у сприянні поширенню маловідомих творів. Жанр парафрази знайомив глядачів з різними творами і був основою репертуару багатьох музикантів, тому актуальним являється розгляд жанру парафрази у фортепіанному виконавстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тематику жанру парафрази у фортепіанному виконавстві досліджує значна кількість науковців, зокрема, наукові праці Н.Б. Кашкадамова, М.Ю. Борисенка, Г. Курковського, М.С. Чернявської, О.Р. Міца, М.Р. Черкашиної тощо.

Постановка завдання. Метою роботи є дослідження жанру парафрази у фортепіанному виконавстві. Для досягнення мети визначено наступні завдання: визначити теоретичну сутність жанру парафрази; визначити характерні ознаки жанру у фортепіанному виконавстві. При проведенні дослідження були використані загальнонаукові й спеціальні методи дослідження, зокрема аналіз і синтез, порівняння, узагальнення, системно-структурний аналіз.

Виклад основного матеріалу дослідження. З-за сучасних кондицій фортепіанна транскрипція являється багатим напрям-

ком фортепіанного репертуару. Невід’ємною частиною європейської музичної культури епохи романтизму є транскрипційна творчість таких видатних музикантів XIX–XX ст., як Ф. Ліст, К. Таусіг, Ф. Бузоні, Л. Годовський, С. Рахманінов. Завдяки творчості даних композиторів і піаністів фортепіанна транскрипція стала сприйматися як особливий і цілком самостійний жанр у фортепіанному виконавстві, що демонструє все багатство інструменту.

Творчий процес триває і сьогодні з’являються нові твори транскрипції у виконанні піаністів з усього світу. Можливості фортепіано в поєднанні з певною тонкістю і багатою палітрою виразних засобів призвели до того, що наявність оркестрового, оперного та кантатно-ораторського клавіру стала неодмінним явищем. У більшості випадків клавір не призначався для концертного виконання, поступаючись оркестровій партитурі різноманітністю, характером тембру і колоритом звучання. Фортепіанна версія була способом ознайомлення з музичним матеріалом, роблячи його більш доступним у реальному звучанні. Використовуються термінологічні поняття «транспозиція», «аранжування», «обробка» при описі жанру парафрази (або транскрипції) у фортепіанному виконавстві.

Термін «транспозиція» означає подання музичного твору для іншого інструменту, в якому основні засоби музичної мови залишаються незмінними. Багато дослідників вважають цей термін найширшим поняттям, пов’язаним із трансформацією музичного тексту. Автори наукових статей використовують «транспозицію» як допоміжний термін для формулювання таких понять, як «аранжування», «транскрипція». У багатьох енциклопедичних джерелах є порівняння понять «транспонування» з «аранжуванням». Термін «аранжування» (від німецького *arrangerieren*, від франц. *arrange*) означає «наводити порядок» і має декілька тлумачень [1]. Він розглядається як особлива форма народного або композитного музичного зразка у творчості багатьох композиторів. В результаті вихідний матеріал набуває нового звукового характеру, який відображає інший зміст художньо-естетичної, змістової та музичної сто-

рони. Аранжувальник повинен розуміти можливості музичних інструментів, для яких пишеться твір, знати їх тембр, діапазон, бути обізнаним із законами гармонії.

Найчастіше використовуються обробки народної, ансамблевої, вокально-інструментальної та духовної музики. У «Музичній енциклопедії» обробка розглядається як узагальнююче поняття, що включає транспозицію, аранжування, транскрипцію [2]. У словнику «Східнослов'янський фольклор» є наступне трактування поняття «обробка – це зміна, адаптація, переосмислення фольклорного твору для вирішення творчих, виконавських завдань... обробка здійснюється шляхом гармонізації, аранжування, транскрипції або парафрази» [1]. Більш широке значення для трансформації вихідного матеріалу мають транскрипції у фортепіанному виконавстві.

Поняття «транскрипція» у фортепіанному виконавстві трактується по-різному. Термін походить від латинського «transcriptio», що означає «переписати». На відміну від обробки, транскрипція має самостійне значення, збагачується фактура і засоби музичної мови. Піку жанр парафрази у фортепіанному виконавстві досягнув в середині XIX ст. Транскрипція розглядається як «вторинний жанр музичної творчості, що виникає в результаті взаємодії різних стилів і являє собою своєрідну варіацію оригінального твору, з поєднанням незмінних і оновлених компонентів» [3].

У літературних джерелах XX століття, присвячених вивченню сутності парафрази у фортепіанному виконавстві, містяться різні визначення даного поняття. Наприклад, Г. М. Коган відзначає: «Поняття транскрипції використовується музикантами в різних інтерпретаціях. Транскрипцією в широкому розумінні називають обробку музичного твору: від простого перекладу на інший інструмент чи легкої обробки до вільного парафразу чи фантазії на тему цього твору. У вузькому розумінні це обробка оригіналу, яка, зберігаючи його форму та інші характерні ознаки, прагне стати вільним художнім перекладом цього твору для іншого інструменту та іншої творчої особистості. Тому тут змінюється не лише виклад, а й деталі мелодії, гармонії, ритму та форми» [4].

Звертаючись до загальноприйнятих визначень, фортепіанна транскрипція спочатку була засобом популяризації творів, написаних для оркестру чи інших творів. Для жанру транскрипції у фортепіанному виконавстві характерна блискуча віртуозність і художня значущість. Даний жанр трактується різними музикознавцями як більш самостійний підхід до перекладу музичного твору. Фортепіанну транскрипцію слід розглядати в поєднанні з жанрами «парафрази» і «фентезі» [5].

Парафрази визначаються як дуже популярний жанр у сценічному мистецтві XIX ст. До цього жанру зверталися майже всі композитори-романтики: Шопен, Вебер, Тальберг, Калькбреннер, Глінка, Ліст. У перекладі з грецької «paraphrasis» означає «переказ» і має кілька визначень. Одне із даних визначень визначається як інструментальна фантазія, що містить елементи віртуозності для фортепіано. Як правило, тема будується на основі відомих пісень, оперних арій тощо. Парафрази мають величезну кількість художніх елементів, яскраво виражених у творах Ліста. Всі розглянуті концепції отримали розвиток у творчості багатьох музикантів. Серед віртуозних транскрипцій З. Тальберга, А. Л. Гензельта, Ф. Калькбреннера та багатьох інших піаністів особливе місце займають транскрипції Ліста. Він писав: «Транскрипція мною вигадана» [6]. Хоча якщо розглянути історію розвитку цього виду творчості, то ми розуміємо, що транспонування, обробка та інші види трансформації музичного тексту з'явилися ще в XIV ст. [7].

У 1800-х роках фортепіанні транскрипції поширювалися в каталогах музичних видавництв і рекламних оголошеннях у музичних періодичних виданнях, поширюючи симфонії, опери та пісні для музичної публіки. У 1829 році Франсуа-Жозеф Фетіс сказав: «Якби було можливо почути твори великих композиторів у повному складі оркестру, вони були б дуже маловідомі; смак до музики був би менш поширеним, і розвиток цього мистецтва був би значно повільнішим». Починаючи з 1838 року, Ліст серйозно взявся за транскрипцію пісень Шуберта, створивши близько шістдесяти транскрипцій і запрограмувавши їх на численні концерти по всій Європі. На відміну від своїх сучасників, таких як

Мендельсон і Шуман, які працювали над транскрибуванням під час учнівства, або як Брамс координував публікацію своїх фортепіанних аранжувань із великими ансамблевими творами, Ліст розвивав свої навички перекладача протягом усього свого життя [8]. Розширюючи техніки свого вчителя Черні та таких композиторів, як Мендельсон і Гуммель, творчість Ліста розвинула вираження музичної віртуозності. Піаніст і відомий інтерпретатор Ліста Стівен Хаф припускає, що віртуозність Ліста розвивалася разом із технічним розвитком піаніно [9].

Ліст представляє жанр транскрипції як художній переклад різноманітних оркестрових, вокальних, скрипкових та інших фортепіанних творів. Наприклад, для своїх фантазій він запозичував мелодії з опер Баха, Белліні, Берліоза, Вагнера, Верді, Глінки, Гуно, Меєрбера, Мендельсона, Моцарта, Паганіні, Россіні, Сен-Санса, Шопена, Шуберта, Шумана. У його творчості простежується популяризація окремих сцен з опер, невідомих на той час. Ф. Ліст створював транскрипції не лише творів і тем композиторів, а й фольклорних (переважно пісенних) зразків угорської та багатьох інших європейських національних культур. «Безсумнівно, – відзначив Мільштейн, – Ліст розрізняв свої суворі та вільні переходи, між простими прийомами та фантазіями. Про це свідчить той факт, що він запровадив низку нових знаків для транскрипцій, зокрема обробки, фантазії, парафраза, транскрипції, фортепіанної партитури та ін.» [5]. Для перекладів симфонічних творів, які називаються «фортепіанними партитурами», характерні певні технічні труднощі. З одного боку, вони відкрили новий шлях розвитку художніх перекладів, замінивши аранжування, з іншого – збагатили можливості фортепіано новими «оркестровими» ефектами. Однією з перших є «Фантастична симфонія» Берліоза та переклад усіх симфоній Бетховена. Композитор ставить за мету не лише умовне наслідування оркестру, а й універсальне відтворення оркестрових звуків [7].

Через труднощі та витрати, які пов'язані з поїздками на концерти, Роберт Шуман використав транскрипцію Ліста, щоб оцінити фантастичну симфонію Берліоза, як Е.Т.А. Гофман оцінив П'яту симфонію Бетховена в 1810 році, використовуючи аран-

жування для фортепіано в нині відомому огляді цього твору [10]. Готфрід Вільгельм Фінк так само заснував свою рецензію на увертюру Мендельсона до «Сну в літню ніч» на аранжуванні в чотири руки [11]. На паризькому концерті 20 квітня 1840 року Ліст виконав переробку драми Гаetano Доницетті *tragicò Lucia di Lammermoor* поряд із двома власними транскрипціями Шуберта *Lieder*, фіналом «Пасторалі» Бетховена. Трансформації в музичних текстах Ліста свідчать про рівний статус, який він надавав транскрипціям порівняно з оригінальними композиціями. Аранжування Ліста призвело до того, що рідко виконувані твори стали публічними: симфонії Бетховена виконувалися, але розмір необхідного ансамблю неминуче обмежував їх частоту. Таким чином, музика Шуберта була маловідома за межами кола його друзів у Відні на момент його смерті [9].

У творах Ліста дуже примітні авторські ремарки (*accelerando*, *stringendo*, *rapido*, *rallentando*, а *riescere*), вказують на композиційну роль зрушень темпу. Для транскрипцій Ліста характерна специфічна організація звукового матеріалу, в якій домінувало не метроритмічне начало, а інтонаційне. Це досягається за допомогою техніки аплікації та графічного об'єднання невеликих відрізків, відмінних від оригіналу.

Завдяки багатству колориту звучання, повному охопленню всього діапазону інструментів розвивається традиція концертно-віртуозного піанізму. Яскраво виразна передача оркестрових фарб простежується в «Танці смерті», автором якого є Сен-Санс [7].

Як композитор і автор транскрипцій Ліст створив понад 1300 творів. В творчості Ліста з найбільшою яскравістю втілювалася ідея, що виявилася у багатьох композиторів другої половини XIX ст., – створення характерних програмних етюдів. Серед найпопулярніших творів Ліста – 19 угорських рапсодій, соната сі-мінор, два фортепіанні концерти, «Мрії кохання», три цикли п'єс під назвою «Роки мандрівок». Вперше жанр рапсодії з'явився у творчості чеського композитора В.Я. Томашека.

Фортепіанні транскрипції посідають значне місце в творчості Прокоф'єва, шляхом обробки своїх творів оркестрових та

театральних жанрів. Серед цих творів більш відомими є Десять транскрипцій з балету «Ромео і Джульєтта». Музика композитора яскраво розкриває основний конфлікт трагедії – зіткнення світлої любові юних героїв з родовою ворожнечею старшого покоління. В «Ромео і Джульєтті» з особливою силою розкрилися якості, що характерні для музики Прокоф'єва: дивовижна образна влучність, «наочність», а також лаконізм характеристик. Це була перша збірка фортепіанних обробок Прокоф'єва, що виникла з симфонічних сюїт, написаних композитором у 1936 р. на основі балету [9].

Також, яскравими творцями та виконавцями транскрипцій були Сигізмунд Тальберг (1812–1871), Ганс фон Бюлов (1830–1894), Карл Таузіг (1841–1871), Феруччо Бузоні (1866–1924), Моріц Розенталь (1862–1946), Леопольд Годовський (1870–1938), Гарольд Бауер (1873–1951), Ігнац Фрідман (1882–1948), М. Мошковський. Інший фортепіанний «титан», С. Тальберг, також базував свої транскрипції на оперній тематиці [12]. Г. Ходос вважає, що одна з відмінних рис С. Тальберга полягає у «...створенні мелодичної лінії, що була оточена широкими арпеджіо, використовуючи його два великі пальці і підтримуючу педаль» [13, с. 74]. До прикладу, І. Фрідман (1882–1948), на відміну від Ф. Ліста та С. Тальберга, у своїх транскрипціях був орієнтований не на голос, але, швидше, на транскрибуванні інструментальної музики Й. С. Баха, Ф. Куперена, С. Франка, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта та ін. А ось транскрипції Л. Годовського не обмежувалися виключно оперними темами. Він переписав «Танго» Альбеніса ор. 165, № 2 настільки вдало, що ця транскрипція, «як правило, переважає досить нудний оригінал» [14, с. 1].

М. Мошковський був одним із продовжувачів жанру транскрипції на початку ХХ століття. Аналізуючи транскрипції М. Мошковського можна підкреслити кілька відмінних рис. Так, наприклад, спостерігається тенденція транскриптора до насичення звукової тканини, одним з важливих компонентів автора є педалізація, що представляє не просто загальний підхід, але є ретельно підібраною для максимально необхідного динаміч-

ного оркестрового ефекту. Його аранжування, що втілюють в собі простоту та стислість з точки зору кількості нот, водночас не поступаються місцем за виразністю музичного матеріалу та тембру, завдяки чому успішно адаптують оркестрові інструменти на фортепіано та відображають суть партитури транскрипційного матеріалу. На жаль, транскрипції М. Мошковського за часи життя та після смерті композитора виконувались дуже рідко. Єдине відоме виконання «Кармен», яку належало Морісу Розенталю. На сьогодні спостерігається зацікавленість багатьох піаністів, що виконують не лише транскрипції, але й парафрази та аранжування. Серед них варто відмітити Леслі Говард, Іван Девіс, Сета Таніель, Майкл Понті, Джефрі Сван, Крістоф Кеймер, Chitose Okashiro, Роберт Вандершаф, Ерл Уайльд та інші [15; 16].

Висновки та перспективи подальших досліджень. На основі проведеного дослідження можна дійти висновку, що жанр парафрази (або транскрипції) у фортепіанному виконавстві визначається як обробка музичного твору: від простого перекладу на інший інструмент чи легкої обробки до вільного парафразу чи фантазії на тему цього твору. В процесі дослідження дійшли висновку, що жанр транскрипції у фортепіанному виконавстві можна вважати відокремленим і самостійним жанром інструментальної музики. У практиці фортепіанного виконавства різні зміни (жанр парафрази (або транскрипції)) оригінального музичного тексту займають значне місце серед репертуару. Створення таких творів, зазвичай, відбувається через те, що у композитора з'являється прагнення перекласти вже знайому музику для свого інструменту, яка сподобалася в іншому виконанні, де дані твори поповнюють репертуарний фонд різних музичних інструментів. Зміна музичного матеріалу служить додатковим засобом популяризації й поширення різних музичних творів, розширюючи цим виконавські рамки й можливості.

У фортепіанній культурі останніх десятиліть є нове явище, пов'язане з культом віртуозів на концертній сцені, що характеризується зверненням артистів до віртуозного репертуару та відродженням інтересу до виконання технічно складних тран-

скрипцій. Перспективи вивчення даного явища є актуальними і потребують комплексного аналізу складів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кашкадамова Н.Б. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів: КІНПАТРІ ЛТД, 2017. 616 с.
2. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Харків, 2005. 20 с.
3. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства: Зб. статей. К. : Музична Україна, 1983. 137 с.
4. Зарубіжна музична культура XVII–XX ст. : Темат. зб. наук. пр. / Кол. авт. під керівн. М.Р. Черкашиної. Київська державна консерваторія. К., 1991. 158 с.
5. Чернявська М. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури : навчальний посібник до курсу «Історія фортепіанного виконавського мистецтва». Харків, 2015. 208 с.
6. Чернявська М. С. Піаністичні новації З. Тальберга та їх вплив на фортепіанну музику XIX століття. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : Зб. наук. пр. Вип. 23. К. : КНЛУ, 2002. С. 194–198.
7. Khmel N., Myaka A. To the question about the development of the piano transcription genre in Liszt's works (for the example of „Dance of Death” by Saint-Saens – Liszt), *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2019, (15), 186–196. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/221915> (дата звернення: 23.10.2022).
8. Gregor J. Liszt as Transcriber. Cambridge University Press, 2010.
9. Deng M. The spirit and the letter Schubert-Liszt transcriptions: in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Music in Piano Performance. University of Auckland. 2020. 61 p.
10. Locke A. W., Hoffmann E. T. A. Beethoven's Instrumental Music: Translated from E. T. A. Hoffmann's "Kreisleriana" with an Introductory Note. *The Musical Quarterly* 3, 1917, № 1, pp. 123–133.
11. Daub A. Four-Handed Monsters: Four-Hand Piano Playing and Nineteenth-Century Culture. New York: Oxford University Press, 2014. Oxford Scholarship Online, 2014. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199981779.003.0001.
12. Чернявська М. “Мистецтво співу, застосоване до фортепіано” Зігізмунда Тальберга. *Культура України : Мистецтвознавство. Філософія* / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. М. В. Дяченко. Х. : ХДАК, 2003. Вип.11. С. 86–95.
13. Hodos G. Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski : Ph.D. diss.; New York : City University, [USA], 2004. 340 p.
14. Hinson M. Guide to the pianists repertoire. Indiana University Press, 2000. 551 p.

15. Міц О. Р. Жанр фортепіанної мініатюри у творчості М. Мошковського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових статей / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 50. С. 136–148.

16. Міц О. Р. Творчість М. Мошковського в контексті фортепіанного мистецтва другої половини XIX – початку XX століття: дис. ... канд. мистецтвозн. (доктора філософії): 17.00.03 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2021. 227 с.

REFERENCES

1. Kashkadamova, N.B. (2017). Fortepianno-vykonavske mystetstvo Ukrainy. Istorychni narysy. [Piano and performing arts of Ukraine. Historical essays]. Lviv: KINPATRI LTD. 616 s. [in Ukrainian].

2. Borysenko, M. Yu. (2005). Zhanr transkryptsii v systemi individualnoho kompozytorskoho styliu. [Genre of transcription in the system of individual compositional style].: avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. Kharkiv. 20 s. [in Ukrainian].

3. Kurkovskiy, H. (1983). Pytannia fortepiannoho vykonavstva. [Questions of piano performance.]: Zb. statei. K. : Muzychna Ukraina. 137 s. [in Ukrainian].

4. Zarubizhna muzychna kultura XVII–XX st. (1991). [Foreign musical culture of the XVII–XX centuries]: Temat. zb. nauk. pr. / Kol. avt. pid kerivn. M.R. Cherkashynoi. Kyivska derzhavna konservatoriia. K.. 158 s. [in Ukrainian].

5. Cherniavska, M. (2015). Pianizm betkhovenskoï doby. Stanovlennia fortepiannoi faktury. [Pianism of the Beethoven era. Formation of piano texture]: navchalnyi posibnyk do kursu «Istoriia fortepiannoho vykonavskoho mystetstva». Kharkiv. 208 s. [in Ukrainian].

6. Cherniavska, M. S. (2002). Pianistychni novatsii Z. Talberha ta yikh vplyv na fortepiannu muzyku XIX stolittia. [Pianistic innovations of Z. Thalberg and their influence on piano music of the 19th century]. *Teoretychni pytannia kultury, osvity ta vykhovannia* : Zb. nauk. pr. Vyp. 23. K. : KNLU. S. 194–198 [in Ukrainian].

7. Khmel, N., Myaka, A. (2019). To the question about the development of the piano transcription genre in Liszt's works (for the example of „Dance of Death” by Saint-Saens – Liszt), *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, (15), 186–196. Available at: <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/221915> [in English].

8. Kregor, J. (2010). Liszt as Transcriber. Cambridge University Press. [in English].

9. Deng, M. (2020). The spirit and the letter Schubert-Liszt transcriptions: in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Music in Piano Performance. University of Auckland. 61 p. [in English].

10. Locke, A. W., Hoffmann, E. T. A. (1917). Beethovens Instrumental Music: Translated from E. T. A. Hoffmanns "Kreisleriana" with an Introductory Note. *The Musical Quarterly* 3, № 1, pp. 123–133. [in English].

11. Daub, A. (2014). Four-Handed Monsters: Four-Hand Piano Playing and Nineteenth-Century Culture. New York: Oxford University Press, 2014. Oxford Scholarship Online. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199981779.003.0001. [in English].

12. Cherniavska, M. (2003). "Mystetstvo spivu, zastosovane do fortepiano" Zihizmunda Talberha. ["The art of singing applied to the piano" by Sigismund Thalberg]. *Kultura Ukrainy : Mystetstvoznavstvo. Filosofiia* / Khark. derzh. akad. kultury; Vidp. red. M. V. Diachenko. Kh. : KhDAK. Vyp.11. S. 86–95. [in Ukrainian].

13. Hodos, G. (2004). Transcriptions, Paraphrases, and Arrangements: The Compositional Art of Moritz Moszkowski : Ph.D. diss.; New York : City University, [USA]. 340 p. [in English].

14. Hinson, M. (2000). Guide to the pianists repertoire. Indiana University Press. 551 p. [in English].

15. Mits, O. R. (2018). Zhanr fortepiannoi miniatiury u tvorchosti M. Moshkovskoho. [Genre of piano miniature in the works of M. Moshkovsky]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* : zbirnyk naukovykh statei / Khark. nats. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. Kharkiv. Vyp. 50. S. 136–148. [in Ukrainian].

16. Mits, O. R. (2021). Tvorchist M. Moshkovskoho v konteksti fortepiannoho mystetstva druhoi polovyny XIX – pochatku KhKh stolittia. [Creativity of M. Moshkovsky in the context of piano art of the second half of the 19th - beginning of the 20th century].: dys. ... kand. mystetstvozn. (doktora filosofii): 17.00.03 – «Muzychne mystetstvo» (02 – Kultura i mystetstvo). Kharkivskiyi natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho, Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy, Kharkiv. 227 s. [in Ukrainian].

УДК 78+784.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-5>**Катерина Валеріївна Остапович**

ORCID: 0000-0003-1391-9334

аспірант кафедри музикознавства та хорового мистецтва,
асистент кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв
Львівського національного університету імені Івана Франка
kateryna.ostapovych.km@lnu.edu.ua

ПЕРШИЙ ФЕСТИВАЛЬ «ЧЕРВОНА РУТА» В КОНТЕКСТІ ПРОЦЕСІВ РОЗВИТКУ ПІСЕННО-ЕСТРАДНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Мета роботи – проаналізувати та виокремити аспекти, які репрезентують перший фестиваль «Червона рута» як такий, що мав певний вплив на перебіг процесів розвитку та формування пісенно-естрадної культури України. Проаналізувати виступи окремих учасників, завдяки яким перший фестиваль можна вважати непересічною подією в українській пісенній культурі. **Методологія роботи** передбачає використання таких загальнонаукових методів та підходів: культурологічний підхід допоміг з'ясувати місце першого фестивалю «Червона рута» в культурно-мистецькому просторі України кінця ХХ – початку ХХІ ст.; аналітичний – для вивчення творчого доробку артистів, зокрема конкурсантів; біографічно-персоналістичний – для окреслення індивідуального внеску певних творчих особистостей та музичних формацій у процес створення та проведення фестивалю; емпіричний (спостереження, інтерв'ю, вивчення аудіо та відео матеріалів) метод було використано при вивченні творчості виконавців-конкурсантів; соціокультурний – для з'ясування місця фестивалю в контексті певних аспектів соціально-історичних видозмін. **Наукова новизна статті** полягає у виявленні знакових аспектів фестивалю «Червона рута» протягом його функціонування в культурному житті України. **Висновки.** Перший фестиваль «Червона рута» відкрив новий виток української пісенної культури, який здобув значну популярність в Україні та в її світових діаспорах. Пісня, які виконувались зі сцени фестивалю, стали хітами, які співались мільйонами людей. Повернення до ідей національної самоідентичності, використання жанрово-стильових моделей, які не схвалювались партійною верхівкою (зокрема, рок) висвітлення гострих соціальних тем, сміливе, навіть небезпечно в контексті панівної ідеології самовираження музикантів через пісню, транслявання ідей української Незалежності за допомогою творчості, розмаїття жанрів,

стилів, тематизму та особливостей індивідуальної сценічної манери, значна кількість виконавців авторської пісні, яка була тоді в стані занепаду – ці, та інші аспекти проведення першого фестивалю «Червона рута» роблять його однією із знакових подій в історії української пісенної культури кінця ХХ ст.

Ключові слова: фестиваль, «Червона рута», українська пісня, естрада, пісенна творчість, виконавство, українська музика, творчість Володимира Івасюка.

Ostapovych Kateryna Valeriivna, Postgraduate Student at the Department of Musicology and Choral Art, Assistant at the Department of Musical Art, Faculty of Culture and Arts of the Ivan Franko National University of Lviv

The first “Chervona Ruta” festival in the context of the development of song and pop culture of Ukraine

The purpose of the work: to analyze and single out aspects that represent the first festival “Chervona Ruta” as such, which had a certain influence on the course of the development and formation of the song and pop culture of Ukraine. To analyze the performances of individual participants, thanks to which the first festival can be considered a unique event in Ukrainian song culture. **Methods of work** involves using the following general scientific methods and approaches were used during the writing of the article: the cultural approach helped to clarify the place of the first “Chervona Ruta” festival in the cultural and artistic space of Ukraine at the end of the 20th – beginning of the 21st century; analytical – for studying the creative work of artists, in particular contestants; biographical and personalistic – to outline the individual contribution of certain creative personalities and musical formations to the process of creating and conducting the festival; the empirical (observation, interview, study of audio and video materials) method was used to study the creativity of the competing performers; socio-cultural – to clarify the place of the festival in the context of certain aspects of socio-historical changes. **Scientific novelty** – the “Chervona Ruta” festival has been a landmark and important event in the cultural life of Ukraine for years. **Conclusions.** The first festival “Chervona Ruta” opened a new round of Ukrainian song culture, which gained considerable popularity in Ukraine and in its global diasporas. The songs that were performed from the stage of the festival became hits that were sung by millions of people. A return to the ideas of national self-identity, the use of genre and style models that were not approved by the party leadership (in particular, rock), the coverage of hot social topics, the bold, even dangerous in the context of the dominant ideology, self-expression of musicians through song, the broadcasting of the ideas of Ukrainian Independence through creativity, the diversity of genres, styles, thematics and peculiarities of individual stage manner, a significant number of performers of original songs, which were then in a state of decline – these and other aspects of the first “Chervona Ruta” festival make it one of the landmark events in the history of Ukrainian song culture at the end of the 20th century.

Key words: festival, “Red Ruta”, Ukrainian song, pop music, song creativity, performance, Ukrainian music, work of Volodymyr Ivasyuk.

Актуальність теми роботи. Перший фестиваль «Червона рута», названий на честь культової однойменної композиції Володимира Івасюка, відбувся на Буковині у м. Чернівці у 1989 році, став знаковою подією у вітчизняній культурі, зокрема пісенній. Він фігурував у мистецькому просторі як своєрідний передвісник відродження національної самосвідомості, в т.ч. у її мистецьких проявах та став поштовхом для сміливого публічного самовираження сольних виконавців та гуртів виразовими засобами музичного мистецтва. Фестиваль зняв негласну заборону на прояви національної ідентичності, на культивування народних музично-пісенних надбань. В ході першого проведення фестивалю на українській сцені з'явився цілий ряд талановитих та неординарних виконавців, які зробили свій подальший вклад у розвиток української пісні, зокрема авторської. Розгляд важливих аспектів цього культурного дійства, які репрезентують його як такий, що значною мірою вплинув на перебіг процесів розвитку та формування пісенно-естрадної культури України, є актуальним зрізом українського музикознавства.

Мета статті – проаналізувати та виокремити аспекти, які репрезентують перший фестиваль «Червона рута» як такий, що мав певний вплив на перебіг процесів розвитку та формування пісенно-естрадної культури України.

Об'єкт дослідження: перший фестиваль «Червона рута» 1989 р.

Предмет дослідження: соціально-історичні, персонологічні, та жанрово-стильові аспекти першого фестивалю «Червона рута».

Виклад основного матеріалу. Характерним для процесів формування та видозміни пісенно-естрадної культури в часи СРСР був контроль її розвитку та цензура всіх складових, що дуже ускладнювало творчий розвиток та поступ. Нівелювання української національної самобутності у творчості діячів пісенного мистецтва зумовлювалось значним впливом ідеології, та, відповідно замовлень і вказівок, які ставали рушійною силою у тематизмі та різноманітті жанрово-стильових моделей тогочасної пісенної естради. Композитори, виконавці та митці в цілому повинні були дотримуватись певних меж у написанні творів, оскільки у протилежному випадку вони просто не допускались

до виконання, а їхні автори могли мати труднощі з подальшою кар'єрою.

Ситуація дещо змінилась у 70-х рр., коли на арену пісенної естради України вийшла творчість вокально-інструментальних ансамблів, що й стало поштовхом до нового етапу її розвитку. У цей період на арену українського естрадного мистецтва виходять такі постаті як Левко Дутківський, Василь Зінкевич, Назарій Яремчук, Павло Дворський, Софія Ротару та звичайно ж один із основоположників сучасної естради – Володимир Івасюк, який сприяв виведенню вітчизняної естрадної пісні на новий, якісно інший рівень музичного та поетичного наповнення і багатства виразових засобів. Тісна прив'язка до українського фольклору та елементів народнопісенної мови зробила творчість композитора надзвичайно ваговою в історії української пісні та дала поштовх для розвитку інших талановитих митців, які послуговувались його прикладом. Одним із знаків пам'яті та вшанування митця стало започаткування фестивалю на честь його найвідомішої композиції «Червона рута».

У той час перед українською естрадою постало завдання історичного значення: створити у музиці стиль справді сучасний, глибоко національний. Щоб реалізувати цю трансформацію необхідно було очистити національне від псевдонаціональних нашарувань і відкрити справжнє обличчя національного, звільнитися від канонічних форм західної поп-музики та об'єднати національне і сучасне [2, с. 98].

Однією із суспільних тенденцій, яка відобразилась і в культурі, зокрема пісенній, стала поява націоналістичних віянь, поверталось усвідомлення національної автентичності. Оскільки під час етапу «перебудови» відбулось часткове послаблення тоталітарного режиму, то прояви національного стали дещо сміливішими, особливо на Заході України, де просували ідеї українізації, закладені пісенною творчістю В. Івасюка, про трагічну загибель якого пам'ятали. За словами поета і видавця І. Малковича, фестиваль «Червона рута» запалив іскру незалежності [9].

Завдяки новим пісенним колективам, україномовним радіостанціям і виданням почала поступово відновлюватись україн-

ська культура. Однак люди прагнули значно більших масштабів культурної революції, роль якої й належала першому фестивалю «Червона рута».

Упродовж тривалого часу увага до української музики та пісні була практично відсутньою через надмірне адміністративне втручання та через те, що вона поступово втрачала своїх прихильників і перебувала у стані художньо-інтонаційної кризи. Україномовній естрадній пісні загрожувало знищення: за роки застою вона опинилася в ролі рабині на своїй землі. Якщо б ситуація докорінно не змінилася, то україномовна естрадна пісня могла б стати музейним експонатом: «Червона рута – в “Червону книгу”» [2, с. 120].

Автором ідеї дійства найчастіше вважають Івана Лепшу, журналіста та письменника, який у 1987 році в газеті «Молодь України» запропонував проводити щорічний конкурс-фестиваль з українськими авторськими піснями. В одному з видань І. Лепша пише: «Квітка червона рута росте й розцвітає лише у певному природному середовищі: перенести її з гірської кручі у степ – і вона згасне... “Червона рута” має постійно відбуватися у Чернівцях, у краї, що виколисав талант Володимира Івасюка, чия незбагненна пісня дала ім'я цьому всеукраїнському явищу» [4].

Концепцію фестивалю розробили музиканти Тарас Мельник, Кирило Стеценко, Анатолій Калениченко та поет Іван Малкович. До складу журі входили відомі українські культурні діячі: народні артисти України Мирослав Скорик, Василь Зінкевич, Назарій Яремчук, Ніна Матвієнко, керівник ансамблю “Ватра” Ігор Білозір, соліст Тарас Петриненко та інші.

Згідно ідеологічного спрямування тогочасної епохи на фестивалі «Червона рута» повинні були домінувати російськомовні пісні, на що вказувала загальнокультурна та мовна ситуація в республіці. Тому серед інших фестивалів («Кримські зорі», «Голосієве», «Молодіжне перехрестя», фестивалі авторської пісні) «Червона рута» стає єдиним україномовним фестивалем естрадної пісні в Україні. Це була перша і єдина «Червона рута», – зауважує Тарас Курчик, – де зійшлися емоції, всі бажання, мрії про свою країну. Наступні фестивалі були, але

просто інші. Це було піднесення і розуміння того, що народжується нова українська музика, яка була дуже оригінальна і цікава, що народжується своя вільна країна. Про це всі думали і очікували. Від першого фестивалю почався музичний простір, який потім перетворився у шоу-бізнес» [8].

Фестиваль «Червона рута» вважається масштабним творчим проектом, в рамках якого задіяні десятки прогресивних музикантів, які мають власні погляди на створення, аранжування та виконання композицій. Це своєрідний майданчик музичної молоді та більш зрілих музикантів для прояву власного творчого начала та особистісних креативних рішень щодо написання та виконання пісень.

Варто відзначити, що саме на дебютному фестивалі стали помітними значні зміни, які відбулись у вітчизняній пісенній естраді за останнє десятиріччя. Особливістю першої «Червоної рути» стало виконання пісень, тематика яких фактично підлягала ідеологічній забороні – повній, або ж частковій. Політична несправедливість, прагнення до незалежності України, висвітлення соціальних проблем – все це стало своєрідним знаком протесту проти системи та передвісником майбутньої незалежності. Сміливі рішення у музичній складовій та зовнішньому сценічному вигляді тільки підтверджували незворотність процесів у розвитку пісенно-естрадної культури того часу. «Це була одночасно подія і політична, і музично-естетична, і соціальна для наступних поколінь. Вона стала переломним моментом для суспільства напередодні незалежності України» [5].

У 1989 році на чернівецькому стадіоні «Буковина» відбулося відкриття першого Всеукраїнського фестивалю «Червона рута» в знак вшанування пам'яті композитора і виконавця В. Івасюка, та з ціллю пропаганди української пісні. Це було справжнє патріотичне свято, що викликало шок у партійних чиновників того часу. Синьо-блакитні прапори, відвертий виступ Дмитра Павличка, патріотичні пісні Тараса Петриненка, Віки Врадій, Андрія Миколайчука, Андрія Середи, Андрія Панчишина, Тараса Курчика та Віктора Морозова, зміст яких містив критику тогочасної влади та її дій. У рамках фестивалю відбувся концерт пам'яті В. Івасюка. Ця подія зібрала понад 500 виконавців

не тільки із Радянського Союзу, але й США, Канади, Австрії, Аргентини, Польщі.

Можна вважати що фестиваль «Червона Рута» своєю появою зняв неофіційну заборону на ім'я і творчість видатного українського композитора-пісенника В. Івасюка, який за своє коротке життя ввійшов в історію української музики як класик української естрадної пісні, а його твори увірвалися в широкий простір.

У рамках фестивалю «Червона рута» було проведено три конкурси – поп-музики, рок-музики і авторської та співаної поезії. Окрім цього за дні заходу відбулись творчі вечори, вернісажі, концерти та засідання дискусійного клубу «Народна міфотворчість та сучасна культура», ярмарок робіт народних майстрів і виступи фольклорних колективів. На вечорі сучасної поезії, який зібрав цілу плеяду молодих поетів України, звучали твори, присвячені тривогам та невзгодам рідної землі. Не можна було не порадіти сміливим пошукам, широкому діапазону творчих здібностей учасників фестивалю [6, с. 40].

Варто відзначити, що найбільш важливим у контексті фестивалю було саме виконання авторських пісень та співаної поезії, які підіймали важливі громадські теми та стали, якоюсь мірою, продовженням традиції співців минулого – кобзарів, лірників та ін.

Аналізуючи виступи учасників та переможців першого фестивалю «Червона рута» можна виділити спільні риси їхньої творчості, які у контексті процесів видозміни пісенно-естрадної культури України створювали парадигму спрямованості діяльності тогочасних вітчизняних діячів пісенної творчості.

- використання заборонених або тих, які не дуже толерувались владою музичних жанрів та стилів (рок, рок-н-рол, тощо);
- свобода в індивідуальному осмисленні манери сценічної поведінки та прояву себе як виконавця;
- сміливість у виловлюванні заборонених або непопулярних для тогочасної політичної системи ідей, в т.ч. незалежності України;
- розмаїття авторської творчості у різних її проявах;
- вектор на популяризацію української мови у піснях, в т.ч. її діалектних розгалужень;

– увага до української поезії, особливо тої, яка суголосна настроям суспільства того часу;

– розмаїття тематизму в контексті національного прояву: історичні аспекти, важливі соціальні зміни, революційні настрої та погляди та більш традиційна тематика, яка притаманна українській пісенній культурі: любов, дружба, вірність, відданість рідному краю та оспівування подвигів національних героїв.

Аналізуючи виступи та жанрово-стильову спрямованість творчості деяких учасників, зокрема лауреатів, можна прослідкувати основні засади, спрямованість та особливості першого фестивалю «Червона рута».

Андрій Миколайчук запам'ятався аудиторії виконанням гумористично-трагічної композиції «Піду втоплюся», зміст поетичного тексту якої різко контрастує з активним, енергійним музичним супроводом, тим самим створюючи доволі неординарне поєднання, що і впливає на слухача. Ефект підсилюється епатажним сценічним образом, який підкреслюють кольорова пов'язка та букет в руках. В цілому ця композиція справляє враження ефектного сценічного номеру, у якому переважає вплив на слухача за допомогою доволі ексцентричних проявів сценічної особистості співака та специфічної манери виконання.

Ще одним лауреатом першого фестивалю «Червона рута» у номінації рок-ансамблі став гурт «Сестричка Віка». У сценічному виступі ключова роль належить солістці Віці Врадій. «Сестричка Віка», була символом бунтівного духу наприкінці 1980-их. Смілива, неординарна та епатажна, вона зі сцени, у своїх піснях говорила про такі речі, про які, зазвичай, мовчать навіть у приватних розмовах. Саме завдяки їй і таким як вона, тодішній рок став справді музикою свободи. Головними аспектами її творчого портрету є рок-н-рольний стиль виконання, епатажний сценічний одяг «оверсайз», який був нехарактерним на той час, поетичні тексти із використанням самобутнього галицького діалекту. Специфічна манера сценічної поведінки та трансляція сміливих соціально-політичних ідей помітно виділяло Віку Врадій не тільки серед учасників конкурсу але й серед інших діячів пісенно-естрадного мистецтва того часу.

У її композиції «Ганьба» присутні речетативні куплети в експресивній манері виконання головними аспектами яких є протест, засудження існуючих устоїв та заклик до відродження власних національних цінностей. Приспів виконаний у рок-стилі містить згадку про історичного діяча Морозенка. Одним із лейтмотивів пісні, який прослідковується в інструментальному програші є парафраз на пісню «Засвіт встали козаченьки».

Особливістю виступу володаря гран-прі Василя Жданкіна була національна спрямованість, не тільки у виборі репертуару, але й зовнішньому сценічному вигляді. Учасник запам'ятовувався глядачам драматичним виконанням козацької пісні «Чорна рілля» під власний супровід кобзи. Його насичений обертонами самобутній баритон вдало гармоніює із трагічним поетичним текстом пісні.

Варто відзначити, що Василь Жданкін виявив неабияку сміливість в ході фестивалю. На заключному концерті під час вручення йому найвищої нагороди «Гран-прі» він несподівано для аудиторії почав співати заборонений на той час для виконання гімн «Ще не вмерла Україна», запросивши до спільного виконання лауреатів Едуарда Драча та Віктора Морозова.

Одними з учасників, хто мав сміливість через пісню говорити на гострі соціальні теми став західноукраїнський гурт «Брати Гадюкіни», творчість яких містить жанрово-стильові елементи року, фанку, регі, рок-н-ролу, блюзу. Своєрідність стилю гурту полягає в доволі несподіваних поєднаннях, здавалося б, доволі відмінних між собою виразових засобів, як музично-поетичних, так і сценічних, що чітко проглядається у конкурсній композиції «Ой лихо». Музична складова пісні доволі традиційна для пісенної естради того часу, супровід у вигляді електронних інструментів (в т.ч. клавітари). Присутні виразні інструментальні програші та чітко прослідковується партія бас-гітари. Побудова композиції куплетна, куплети одноголосні з підголосковою партією, приспів – багатоголосий. Поетичний текст твору відображає колорит регіону, з якого приїхав гурт – специфічний західноукраїнський діалект в поєднанні зі характерним мовним акцентом та локально вживаними мовними конструк-

ціями ще більше актуалізують виступ гурту в контексті пробудження прояву національної самосвідомості. Самобутня індивідуальна манера виконання та сценічної поведінки соліста Сергія Кузьмінського вигідно вирізняє гурт з-поміж інших сучасників. Брати Гадюкіни: «Гади» могли стібатися і одночасно співчувати, бо хоч і були наркоманами і хуліганами, сприймали себе частиною знедоленого українського народу. Народу, яким керували літературною українською мовою російськомовні люди без совісті і моралі» [1].

Варто відзначити, що одним із проявів переважання національних аспектів в контексті проведення першого фестивалю «Червона рута» стало виконання пісень на слова українських поетів. Сміливі ідеї щодо незалежності України та протесту проти діючої системи були і у виступі молодого виконавиці Марії Бурмаки, яка виконувала твори під власний гітарний супровід. У пісні «Сніг в гаю» на сл. Олександра Олеся чітко прослідковується революційний настрій та бажання змінити долю країни у сторону звільнення від радянського режиму. Вокальна складова на початку пісні має досить ліричний характер, однак поступово доходючи до кульмінації набуває все більш експресивного звучання.

Рок-гурт «Кому вниз» виконав композиції «Суботів», «До Основ'яненка» на слова Тараса Шевченка та «Ельдорадо» на сл. Володимира Самійленка. У творі «Суботів», який за жанрово-стильовими ознаками можна віднести до рок музики висвітлена гостра соціальна тема – поневіряння українського народу крізь віхи історії. Самобутній тембр голосу Андрія Середи, виважений темпоритм, драматично забарвлені гармонії інструментальної партії, розлогі програші – ці та інші аспекти надають твору рис рок-балади.

Серед лауреатів фестивалю позиціонує київський рок-гурт «Зимовий сад» на чолі з солістом Олександром Тищенком. У їхньому виконанні прозвучала балада на сл. Т. Шевченка «Сирота», яку вони присвятили всім, хто перебуває за межами Батьківщини. Головною темою композиції є самотність людини, яка не знайшла своє місце на рідній землі. Твір виконаний у помірному, розлогому темпі у розповідному характері з екс-

пресивними акцентами у вокальній партії на змістовно важливих моментах поетичного тексту. Оригінальний тембр голосу О. Тищенка (теситурно охоплює ноти контра тенорової партії) гармонійно синтезує з драматизмом тематичної лінії твору.

Ще одним конкурсним твором гурту «Зимовий сад» стала композиція «Доля» теж на сл. Т. Шевченка. Твір містить ознаки цілого ряду стилів популярної музики – поп, рок, джаз, та є яскравим прикладом оригінального осмислення поезії Т. Шевченка в контексті тогочасних суспільних змін та з використанням актуальних жанрово-стильових моделей.

Важливо зазначити, що учасники не оминули увагою і натхненника фестивалю – В. Івасюка. Зокрема співак Віктор Морозов, лауреат в номінації “співці” виконав пісню власного авторства «А ви мене поховайте», присвячену пам’яті композитора та його трагічній смерті. Композиція має куплетну форму без приспіву, виконана під власний гітарний акомпанемент.

Учасник фестивалю Андрій Панчишин з м. Львова виконав авторську пісню «Генеральний секретар» у якій в сатирично-гумористичній манері розповідає про візит Михайла Горбачова в одне з міст України. Жвавий темпоритм композиції та необтяжливий гітарний акомпанемент створюють своєрідну гумористичну замальовку на доволі небезпечну тоді політичну тематику, що підтверджує націоналістично-революційну спрямованість першого фестивалю «Червона рута».

Варто зауважити, що у рамках фестивалю були і виступи членів журі. Зокрема співак та композитор Тарас Петриненко виконав драматичну композицію «Чорнобильська зона» на гостру на той час тему – трагедію на атомній станції в Чорнобилі. Пісня має яскраво виражений характер рок-балади, це підкреслюється насиченими партіями електро- та бас-гітар.

Ще один лауреат в номінації «співці» першого фестивалю «Червона рута» музикант з Кривого Рогу Едуард Драч виконав авторську композицію із цікавою назвою «Новітній яничарський марш» (або «Політична заява в райвно Грицька Іваноча Придурченка, хохла по національності») яка в гумористично-сатиричній манері висвітлює проблеми русифікації українців та

проявів ворожості до своєї ж національної приналежності, що було гострою соціальною проблемою на той час.

Варто відзначити, що всіх учасників першого фестивалю «Червона рута» об'єднувало прагнення відродити та популяризувати українську пісенну культуру, як таку, яка є самодостатньою та має всі перспективи для подальшого розвитку та процвітання.

Висновки. Перший фестиваль «Червона рута», який відбувся у Чернівцях у 1989 році став знаковою подією в історії української естрадно-пісенної культури та мав певний вплив на подальші процеси її формування, розвитку та видозміни. Перший фестиваль «Червона рута» відкрив новий виток української пісенної культури, який здобув значну популярність в Україні та в її світових діаспорах. Пісня, які виконувались зі сцени фестивалю, стали хітами, які співались мільйонами людей. Повернення до ідей національної самоідентичності, використання жанрово-стильових моделей, які не схвалювались партійною верхівкою (зокрема, рок) висвітлення гострих соціальних тем, сміливе, навіть небезпечне в контексті панівної ідеології самовираження музикантів через пісню, транслявання ідей української Незалежності за допомогою творчості, розмаїття жанрів, стилів, тематизму та особливостей індивідуальної сценічної манери, значна кількість виконавців авторської пісні, яка була тоді в стані занепаду – ці, та інші аспекти проведення першого фестивалю «Червона рута» роблять його однією із знакових подій в історії української пісенної культури кінця ХХ ст.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. 30 років «Червоної Руги». Рута зів'яла. URL: <https://matrix-info.com/30-rokiv-chervonoyi-ruty-ruta-ziv-yala/> (дата звернення: 25.06.2023)
2. Васишин О. М. Володимир Івасюк: сила серця і таланту: монографія. Львів : Укр. акад. друкарства, 2009. 368 с.
3. Картавий П. В. Сучасна українська авторська пісня: статті про витоки жанру, авторів-ветеранів, фестивалі, поради молодим і долю В. Івасюка. Суми: Мак Ден, 2009. 79 с.
4. Лепша І. Замах на «Червону руту». *Час*. 1993. № 7. 19 лют. С. 3.
5. Овчаренко Е. Кирило Стеценко: «Червона рута-89» – одна з підвалин української незалежності» URL: <https://i-ua.tv/culture/25766-kyrylo-stetsenko-chervona-ruta-89-odna-z-pidvalyn-ukrainskoi-nezalezhnosti> (дата звернення: 16.05.2023).

6. Рутковська О. Полемічні роздуми про фестиваль “Червона рута”: перспективи розвитку української естради. *Народна творчість та етнографія*. 1990. № 2. С. 38–41.

7. Стеценко К. Перші уроки «Червоної руті». *Молодь України*. 1989. 4 черв. С. 2.

8. Терещук Г. Пісенний вибух 1989 року. Фестиваль “Червона рута” наблизив Незалежність України. 17 вересня 2019. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30167325.html>

9. Терещук Г., Кагуй П. Українська пісня руйнувала СРСР. Перший фестиваль “Червона рута”. *Радіо Свобода* 17 вересня 2019. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30164164.htm>

REFERENCES

1. 30 rokov “Chervonoi Ruty”. Ruta ziviala. URL: <https://matrix-info.com/30-rokiv-chervonoyi-ruty-ruta-ziv-yala/> [in Ukrainian].

2. Vasylyshyn, O. M. (2009). Volodymyr Ivasiuk: syła sertsia i talantu. L'viv: Ukr. akad. drukarstva,. [in Ukrainian].

3. Kartavyi, P.V. (2009). uchasna ukraínska avtorska pisnia: statti pro vytoky zhanru, avtoriv-veteraniv, festyvali, porady molodym i doliu Volodymyra Ivasiuka. Sumy: MakDen. [in Ukrainian].

4. Lepsha, I. (1993). Zamakh na «Chervonu rutu». *Chas*. № 7. [in Poland].

5. Ovcharenko, E. Kyrylo Stetsenko: “Chervona ruta-89 – odna z pidvalyn ukraínskoi nezalezhnosti» URL: <https://i-ua.tv/culture/25766-kyrylo-stetsenko-chervona-ruta-89-odna-z-pidvalyn-ukraínskoi-nezalezhnosti> [in Ukrainian].

6. Rutkovska, O. (1990). Polemichni rozдумы pro festyval «Chervona ruta»: perspektyvy rozvytku ukraínskoi estrady. *Narodna tvorčist ta etnografii*. № 2. S. 38–41. [in Ukrainian].

7. Stetsenko, K. (1989). Pershi uroky «Chervonoi ruty». *Molod Ukrainy*. 4 cherv. [in Ukrainian].

8. Tereshchuk, H. (2019). Pisennyi vybukh 1989 roku. Festyval “Chervona ruta” nablyzyv Nezalezhnist Ukrainy. 17 veresnia. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30167325.html> [in Ukrainian].

9. Tereshchuk, H., Kahui, P. (2019). Ukraínska pisnia ruinuvala SRSR. Pershyi festyval “Chervona ruta”. *Radio Svoboda*. 17 veresnia URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30164164.htm> [in Ukrainian].

УДК 78.05

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-6>**Дар'я Сергійвна Сердюк**

ORCID: 0009-0009-7370-1522

аспірант кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
serduykdaria96@gmail.com

СЕМАНТИКА ІНТОНАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ОБРАЗУ (НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗУ МІМІ В ОПЕРІ ДЖ. ПУЧЧІНІ «БОГЕМА»)

Мета роботи – виявити музичні засоби, які композитор використовує для відображення розвитку драматургії оперного образу (на прикладі соло – «Розповіді Мімі» з опери Дж. Пуччіні «Богема»). Розшифрувати інтонаційну семантику партитури опери стосовно образу головної героїні. Обґрунтувати взаємозв'язок між інтонаційними характеристиками та смисловим вираженням образу. Визначити взаємозалежність тембру-амплуа голосу вокаліста з влучним сценічним відтворенням образу Мімі. **Методологія дослідження:** порівняльний аналіз, науково-історичний та бібліографічний аналіз, методично-виконавський аналіз, образно-семантичний та акторський аналіз музичного матеріалу. **Наукова новизна** – вперше представлений аналіз партії Мімі з опери Дж. Пуччіні «Богема» під призою «театру реалізму». Драматургія розвитку оперної партії представлена як взаємозалежність вокальної складової та музичної семантики загальної партитури опери. Дано обґрунтування залежності якісного втілення образу Мімі від певного тембру-амплуа. **Висновки.** Будівання партитури та, відповідно, розвиток образно-семантичної складової музичних образів в опері Дж. Пуччіні «Богема» відповідає загальним ознакам новацій у музичному мистецтві кінця XIX-початку XX століття – поступове, але виражене будівання музичного матеріалу опери, як єдиного смислового твору, де сценічна дія, оформлена музичними засобами не переривається ні на хвилину, розкриваючи образи героїв у їхньому перетворенні, що відповідає законам театру реалізму. Перед виконавицею партії Мімі постає завдання глибинного аналізу не тільки вокальної складової партії, але й загальної музичної партитури опери, в якій закладено творчий задум композитора. Така професійна робота надає співачці можливість сповна скористатися перевагами свого тембру-амплуа для створення переконливого музичного образу в дусі «театру реалізму».

Ключові слова: музична семантика, інтонаційний розвиток, музична драматургія.

Serdiuk Daria Sergeevna, Postgraduate Student at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Semantics of the intonation development of the musical dramaturgy of the image (on the example of the image of Mimi in G. Puccini's opera «Boheme»)

Research objective – identify the musical means that the composer uses to reflect the development of the dramaturgy of the operatic image (using the example of the solo – “Mimi’s Tale” from G. Puccini’s opera “La Boheme”). Decipher the intonational semantics of the opera score regarding the image of the main character. To substantiate the relationship between intonation characteristics and the semantic expression of the image. Determine the interdependence of the timbre-role of the vocalist’s voice with the accurate stage reproduction of Mimi’s image. **The methodology:** comparative analysis, scientific-historical and bibliographic analysis, methodological performance analysis, figurative-semantic and acting analysis of musical material. **The scientific novelty** – for the first time, an analysis of Mimi’s part from G. Puccini’s opera “La Boheme” is presented under the prism of “theater of realism”. The dramaturgy of the development of the operatic part is presented as the interdependence of the vocal component and the musical semantics of the overall opera score. A justification is given for the dependence of the qualitative embodiment of Mimi’s image on a certain timbre-role. **Conclusions.** The construction of the score and, accordingly, the development of the figurative-semantic component of musical images in G. Puccini’s opera “La Boheme” corresponds to the general features of innovations in the musical art of the late 19th and early 20th centuries – a gradual but pronounced construction of the musical material of the opera, as the only semantic work, where the stage action, decorated with musical means, is not interrupted for a minute, revealing the images of the heroes in their transformation, which corresponds to the laws of realism theater. The performer of the role of Mimi is faced with the task of in-depth analysis of not only the vocal component of the part, but also the overall musical score of the opera, which contains the composer’s creative plan. Such professional work gives the singer the opportunity to take full advantage of her timbre-role to create a convincing musical image in the spirit of “theater of realism”.

Key words: musical semantics, intonation development, musical dramaturgy.

Актуальність теми дослідження. В сучасному розмаїтті музично-сценічних жанрів опера є різнобарвним та складно структурованим видом мистецтва, в якому окрім традиційних складових жанру – музика (оркестр), вокальний голос (соліст), хор, балет, декорації, активно використовуються сучасні надбання інженерного забезпечення сценічного простору – використання світла як заміни традиційним декораціям, використання

екранного відображення як складової загального сценічного дійства тощо. Але найголовнішим «тавром» опери є музична драматургія. Сучасні оперні постановки відрізняються від, так званих, традиційно «умовних» оперних вистав неабиякою увагою та акцентуванням на драматичному аспекті оперної вистави. Таким чином, оперні постановки сучасності демонструють рівень якісної драматичної постановки.

Взагалі, розвиток музичного мистецтва дуже тісно пов'язаний із конкретною епохою та відповідає вимогам суспільства, відповідно до проблем часу. Напруження у політичному світі, зміна темпу та якості життя людей, призводить до нового етапу розвитку мистецтва. Кінець XIX-початок XX сторіччя ознаменовані новаторськими на той час проявами у сценічних жанрах, а саме – «правдивістю» сценічного існування, увагою до психологічної складової театру як явища. У сценічному мистецтві цей напрямок сформулював та надав йому теоретичного обґрунтування К.С. Станіславський.

Не обійшли ці новації й оперу – на зміну «занадто музично прикрашеній» опері Моцарта, Белліні, Доніцетті тощо, в драматургічній основі якої були сюжети життя вищого світу (або «героїв»), а музична партитура була досить традиційно-академічною – чітке слідування тональному плану, структурування музичних номерів, велика кількість вокальних пасажів, фіюритур, які демонстрували можливість та красу голосу вокаліста, але не відповідали розвитку драматургічній лінії, тощо; прийшла «веристська» опера, яка прагнула відобразити на сцені переживання простих людей, показати їхнє життя із глибокими особистими переживанням радощів чи турбот. Опера набирає нового подиху – її музика набуває справжньої драматургії, вокальний спів стає сповненим реальними почуттями. Відповідно – значно підвищився рівень емпатії глядача по відношенню до достатньо умовного, з точки зору «сценічної правди», оперного співу.

Змінюються вимоги до оперного співака – він не тільки вокаліст, він драматичний актор, інструментом виразності якого є вокальний голос та музична партитура опери. Акторський талант співака, змога вжитися в нафантазований образ певного

героя, відтворення на сцені «іншого себе», все більш набуває значущості при оцінюванні певного оперного вокаліста.

Саме тому, для аналізу сутності музичної драматургії опери, ми обрали для один з найчуттєвіших жіночих оперних образів – Мімі – героїню «Богема» Джакомо Пуччіні, одної з найпопулярніших опер сучасного репертуару.

Мета дослідження – виявити музичні засоби, які композитор використовує для відображення розвитку драматургії оперного образу (на прикладі соло – «Розповіді Мімі» з опери Дж. Пуччіні «Богема»). Розшифрувати інтонаційну семантику партитури опери стосовно образу головної героїні. Обґрунтувати взаємозв'язок між інтонаційними характеристиками та смисловим вираженням образу. Визначити взаємозалежність тембру-амплуа голосу вокаліста з влучним сценічним відтворенням образу Мімі.

Наукова новизна – вперше представлений аналіз партії Мімі з опери Дж. Пуччіні «Богема» під призмою «театру реалізму». Драматургія розвитку оперної партії представлена як взаємозалежність вокальної складової та музичної семантики загальної партитури опери. Дано обґрунтування залежності якісного втілення образу Мімі від певного тембру-амплуа.

Об'єкт дослідження – музично-драматургічний розвиток оперного образу (на прикладі соло – «Розповіді Мімі» з опери Дж. Пуччіні «Богема»).

Предмет дослідження – аналіз музичної партитури опери як підґрунтя виконавської концепції оперного образу.

Виклад основного матеріалу. Опера «Богема» – лірична опера, написана італійським композитором Джакомо Пуччіні, у чотирьох діях на лібрето Луїджі Ілліка та Джузеппе Джакоза за твором Анрі Мюрже «Сцени з життя богема».

Цікавим є той факт, що літературний портрет Мімі відрізняється від оперного образу. Як пише Л. Данілевич у дослідженні «Джакомо Пуччіні»: «...Її літературний портрет відзначений привабливими рисами, збереженими в опері. Однак далеко не всі сторони літературного образу цієї героїні відповідали задуму композитора, прагнучого до того, щоб його Мімі була зворушливою та поетичною. Ось, як описується у романі одна із зустрі-

чей Мімі та Рудольфа: «...Мімі відповіла йому градом холодних жорстких образ, які викликають гнів навіть у самих скромних, боязких людей. Коханка нещадно хльостала його зухвалими словами, обдаючи такою зневагою, що Рудольф не витримав і в дикій люті накинувся на неї...». Така Мімі була не потрібна Пуччіні» [3, с.109]. Отже, для оперного образу Мімі, композитору потрібно було зберегти найбільш привабливі риси героїні Мюрже, тому Пуччіні відштовхнув все занадто грубе та різке, аби образ Мімі в опері був сповнений ніжності, жіночності, ширості та закоханості.

Дія опери відбувається у Парижі, в 1830 році, у латинському кварталі в святкові Різдвяні дні (Святвечір), що, із самого початку надає героям опери та слухачам, відчуття дива та свята, не дивлячись на драматизм розгортання сюжету.

Характерною ознакою структури опери є те, що в ній немає окремих музичних номерів – наприклад, арій або дуетів тощо. Музична дія розгортається безперервно, не акцентуючи увагу на окремих аріях або дуетах, що взагалі є рисою композиторів – представників «веризму» у музиці. Термін «веризм» (у перекладі з італійської «il verismo» – справжній, правдивий) – це стиль, який проявився у музиці, літературі та образотворчому мистецтві кінця ХІХ-початку ХХ століття [6,с.117]. Його характерною рисою є достовірне відображення соціально-психологічного стану головних діючих осіб у сюжеті, зумовленому соціальним контекстом доби. Передумови виникнення оперного веризму можна знайти у реалістичних операх французьких і італійських композиторів другої половини ХІХ століття («Кармен» Ж. Бізе, «Травіата» Дж. Верді). У «веристських» операх композиторів цікавлять переважно психологічні переживання героїв. Драматургія іноді зближується з натуралістичною драмою: відтворення повсякденного життя, побуту, де панують напружені конфлікти. Музика сповнена правдивого відображення почуттів героїв, на відміну від опер ХVІІІ століття (В. Белліні та раннього Дж. Верді), в яких панує надмірна химерність музичної лінії та соціально-критичний пафос.

Музичний веризм яскраво відтворився у таких оперних композиторів: П. Масканьї «Сільська честь» (1890р.), опера напи-

сана за новели Дж. Вергі, сюжет «сільської драми»; Р. Леонкавалло «Паяци» (1892 р.) – гостро драматична опера-новела з життя сільських комедіантів Південної Італії; Дж. Пуччіні «Манон Леско» (1893), «Богема» (1896), «Тоска» (1900), «Мадам Баттерфляй» (1904).

Тому так звана «Розповідь Мімі», на матеріалі якої ми будемо робити аналіз, означена як окремих номер тільки у вокалістів, а у композитора – навпаки, є лише епізодом загальної музичної тканини I акту.

Отже, головна героїня опери Мімі – звичайна дівчина, лірична героїня, яка постає перед нами світлою, ніжною, але водночас пристрасною жінкою, яка прагне кохання, попри недугу.

Цікаво, що у клавірі композитор зазначив лише тип голосу головної героїні, як «сопрано», без поміток, якого тембру-амплуа повинен бути голос виконавиці – «ліричний» або «лірико-драматичний». Головне, аби вокальний тембр був здатний відобразити весь спектр почуттів героїні на всьому діапазоні, відобразити музичними засобами її характер та темперамент.

Тембр-амплуа вокаліста дає змогу повноцінно виразити зміст-образ та музичну семантику оперного персонажа. Тембр-амплуа розкриває особистість героя, його індивідуальну психологічну характеристику [1, с. 89–96]. Зазначений композитором для певної партії тип голосу програмує певний образ героя, який може бути представлений тип чи іншим типом голосу, а саме: сопрано – образ молоді героїні; мецо-сопрано – образ жінки або матері; тенор – образ молодого героя; баритон – чоловік середніх років, який частіше слугує контрастним персонажем тенору; бас – батько, чоловік похилого віку. Отже, тембр-амплуа, це своєрідний психологічний портрет певного персонажа в опері. Саме у тембрі-амплуа розкривається суть, душа персонажа, що відтворюється за допомогою особливостей вокального тембру співака.

Треба зазначити, що у перевагах того чи іншого тембру-амплуа для тієї чи іншої партії, враховується щільність оркестрової партитури. Йдеться про емісійні можливості голосу співака, що дозволяють без суттєвих технологічних завад реалізовувати художні завдання, окреслені музичною драматургією опери.

Музична палітра образу Мімі особлива – поряд з реалістичними інтонаціями людського мовлення у речитативних фрагментах в монологах та ансамблях переважають романтичні або трагічні інтонації (залежно від епізоду). Таке будовання музичного матеріалу взагалі притаманне саме операм Пуччіні, який поєднав риси веризму – інтонаційної «простоти» музичної характеристики героїв, та вікові традиції італійської опери – ліризм, мелодійність, втіливши так званий змішаний вокальний стиль, який, у свою чергу, є найбільш показовою характеристикою атмосфери часу.

Музичний образ головної героїні Л. Данілевич описує так: «... він наче світиться, і це світло весь час змінює свої відтінки. Тут фарби ранкової зорі та далеке мерехтіння зірок; блакить теплого неба і багровий відблиск заходу сонця.» [3, с. 120]. Отже, інтонаційна семантика вокальної та оркестрової партії втілюють ці літературні епітети та метафори за допомогою прийомів музичної мови, таких як – гармонія акорду, мелодійне будовання, темп, метро-ритмічна складова, динаміка, музичні артикуляції, загальна тканина та насиченість оркестрової партії, драматургічний розвиток музичного матеріалу.

Інтонаційна семантика вокальної та оркестрової партії яскраво відображаються у лейтмотивах, які звучать не нав'язливо, але музичними засобами вибудовують драматургічний розвиток сюжету. У головної героїні можна вилучити три лейтмотиви, які, протягом опери, лунають в оркестровій партії або у вокальних партіях – Мімі чи інших дійових осіб.

Визначимо ці лейтмотиви:

- лейтмотив розповіді Мімі;
- лейтмотив кохання;
- лейтмотив прощання.

Розглянемо ближче основні лейтмотиви партії Мімі на прикладах.

Отже, з появою Мімі на сцені, при першому знайомстві з Рудольфом, в оркестровій партії лунає початок прощальної арії Мімі з 3 дії на слова: «Vogtebbe?» ніби передбачаючи майбутній розвиток відносин головних героїв:

(в дверях, с потушкой свечей и ключом в руках)
(sull'uscito, con un dito spento in mano ed un
M. M. Мне на-до... Не
Vor-rod-be-р... Но

Р. Н. Вой-ди-те, не стес-няй-те-ся
S'ac-co-mo-di mi to-men-to.

Початок 3 акту. Перед розмовою з Марселем, Мімі відчуває внутрішню боротьбу двох почуттів, які відображаються в оркестровій партії та лунають декілька тактів: перша відтворює лейттему «Розповіді Мімі» – «Si. Mi chiamano Mimì», нагадуючи зародження кохання головних героїв, друга відтворює лейттему прощання – початок арії Мімі з 3 дії на слова: «Donde lieta uscì al tuo grido d'amore» майбутнє рішення розлуки з Рудольфом:

Са створени улиц Д'Анфер входить Мими, внімательно оглядається, когось шукє; вдруг у неє вачивает. са зрестра кляма; сразившись, подходит и сержавту.
Mimì dalla rue d'Anfer; entra guardando attentamente intorno cercando di riconoscere la localit. tà, ma giunta al primo platano la cogite un violento accesso di fosse: poi rimessasi e veduto il Sargen, lo s'è avvicina.

Mimi
Mimì

8) rall. Lento molto (♩. ♩)

espress.

pp

10606

Заключна трагічна 4 дія. Мімі вже відчуває останні хвилини життя, але найприємніші спогади лунають у її свідомості. Побачивши поруч Рудольфа, вона як у перше починає розповідь про себе, прагнучи повернути час назад та переміститися у день пер-

шого знайомства. З її вуст лунає тема Розповіді « Мі chiamato Mimì », але в іншій тональності – cis-moll.

poco rall. molto rall. più sostenuto
 кро. на, як луч за - на - ва, „Зо - вут мо -
 del. ia co. me un tra - mon - to. „Mi chia - ma -

17° 10044

252 (как это) (come così) molto rall.
 - ни Ми - ми... Зо - вут мо - на Ми - ми,
 - но Ми - ми... mi chia - ma - но Ми - ми...

Лейтмотив, як музично-семантична складова образу героїні, дуже яскраво розкривається продовж дії, що дає слухачу змогу, впродовж драматургічного розвитку, спостерігати не тільки за сюжетом, але й відчувати таємний, внутрішній стан героїні «без слів», який побудував композитор.

«Розповідь Мімі» звучить у першій дії опери після розгорнутої арії Рудольфа. Саме у цей час, між двома героями з'являються почуття кохання. Автобіографічна арія – розповідь Мімі не тільки не поступається арії Рудольфа, що передує їй у розвитку сюжету, але навіть перевершує її у плані емоційного наповнення та наявності музично-психологічних нюансів.

Так же, як і опера, розповідь Мімі базується на наскрізному музичному розвитку дії: логічно вбудовується у загальну сцену Рудольфа та Мімі, що складається з арії Рудольфа, розповіді Мімі, сцени-діалогу та дуету.

Соло Мімі звучить у D-dur, тональності, яка ще з творів Баха, вважається такою, що сповнена надій, такою, що спонукає до дії [2, с. 8]. Використання композитором такої тональності вже само по собі завдає певних музично-семантичних характеристик образу Мімі та, власне, заявляє атмосферу знайомства головних героїв як атмосферу піднесеності та захоплення.

За структурою арію можна представити у формі АВА – єдності трьох частин, що притаманно старовинній музиці. Але, на відміну від арій Генделя та Баха, у Пуччіні третя частина арії, яка є мелодійним повтором першої частини, наповнена іншими музичними смислами, та, відповідно має інші музичні характеристики. Якщо у старовинних аріях третя частина повністю повторюється без тональних, музикальних та драматичних змін, то у Розповіді Мімі такі зміни дуже яскраві. Показовим є те, що втілення цих змін відбувається не у вокальній лінії, а цілком на полі оркестрової партитури – змінами в оркестровій фактурі та оркестровій динаміці. Якщо у першій частині оркестрова партія має підтримуючу функцію, що відображується у стриманій акордовій фактурі, здійснюючись лише завдяки грі струнної групи, арфи та трелі флейт – завдяки чому, музичними засобами, створюється звуковий образ ніжної та кристально-чистої героїні; то у третій частині в оркестровій партії провідну роль відіграє повна струнна група, арфа, духові та ударні інструменти, за рахунок яких відображується розкутість Мімі, довіра Рудольфу, впевненість та захопленість сильними почуттями.

Також, маємо зазначити, що Розповідь містить пролог та епілог, які відіграють певну роль у музичному монолозі, роблячи його завершеним, що, до речі, надає можливість вокалістам виконувати цю арію окремо в концерті.

Отже, представимо аналіз музичної партитури Розповіді Мімі, який розкриває смислові трансформації героїні.

«Si! Mi chiamano Mimi ma il mio nome è Lucia» – це пролог соло або вступна частина:

allarg. 35 68

Mimi (calcolando, senza sembrarselo)
Mimi (à un po' titubante, poi sé decide a parlare)

(canta)
(sempre seduta)
con semplicità

Что ж. Со -
Si, Mi

- mi
- mi
- mi
dirli,
allarg.

ppp dim. molto pp

Andanto lento (d-ee)

M. M.
- зу ме - я Мi - ми, но мне и - мя Лю - ция. Вся жизнь мо -
chia, ma - no Mi - mi ma il mio no - me è Lu - cia. La sto - ria

ppp m.o.

Написана в основній тональності D-dur. Вона побудована на темі Lento, яка лунає на початку сцени зустрічі Рудольфа та Мімі, але у більш жвавому темпі:

Lento

Mimi (in casset)
Mimi (di fuori)

Можно?
Слушай!

(остане)
(allondersi)

Простите, скажи вступ по-рас-кал
Di grazia, mi s'è spriso il lu-me

(отвораю)
(corre ad aprire)

Кто там?
Сидит ли?

Жалкий голос!
У нас дома!

Кто вы?
Ес-се.

Lento

ppp

Як було зазначено вище, ця лейттема розповіді Мімі лунає протягом всієї опери та несе у собі тему самої героїні. По мірі розвитку драматургічної дії саме ця тема або лунає у первісному вигляді або, як у 4 дії, звучить у іншій тональності, відображуючи змінений внутрішній стан героїні.

Перша частина соло починається зі слів: «Mi piaccion quelle cose», у якій композитором зазначені такі рекомендації: у вокальній партії «dolcemente» – ніжно, а у оркестровій «molto p dolce» – дуже тихо.

Andante molto (d'asse)
dolcemente

M.
M.

кря-хит - ся ра - бо - та, я п'я-ты о - бо - ма - ю, як о-зв'ясть, а - ро-
кря-хит - ся ра - бо - та, я п'я-ты о - бо - ма - ю, вес-ной як а - ро-
piac - cion quel - le co - se che han sì dol, ce ma - iù - a, che per - in - no d'a-

molto p dolce

Andante molto

M.
M.

- май має так при - ст - ви,
- май має так при - ст - ви,
- мор, ді прі - ма - де - ре,
che

col canto

pp

Вокальна мелодія має чітку метро-ритмічну вираженість завдяки основним тривалостям у такті: чверть та восьма. Завдяки цьому на кожну вокальну ноту припадає мовленнєвий склад (не розспівується окремих склад не декілька нот, що притаманно оперним партитурам Белліні та Доницетті). Така фактура вокальної партії надає особливий характер, виправдовуючи назву вокального номеру, зазначену композитором – «розповідь». Але будова вокальної лінії, а саме поступове підняття теситури вгору, зазна-

чене як «ritardando» (поступово сповільнюючи) на верхній ноті цієї частини («ля» другої октави), наділяють «розповідь» не тільки теплим та м'яким характером, властивим Мімі, а ще й вказують на те, що у семантиці музичного розвитку арії закладено психологічне «розкриття душі» героїні перед новим знайомим, набуття поступової довіри до нього, наближення до інтимності та довірливості відносин, які не потребують додаткових слів та формулювань. У цій частині оркестрова партія виступає як підтримуюча; домінуючим у загальній музичній палітрі виступає звучання голосу, за допомогою якого втілюються усі тонкощі та почуття. Оркестрова партія складається тільки зі скрипкової групи, яка виражає хвилювання героїні не тільки мелодійно-гармонійними засобами та тембральними барвами струнних інструментів, але й за допомогою метро-ритмічної складової – використання струнними інструментами синкопи, що взагалі не таке часте явище. Крім того, таким метро-ритмічним засобом підкреслюється мелодія вокальної партії, яка також викладена за допомогою синкопування.

Третя частина звучить на словах – «Germolia in un vaso una rosa, foglia a foglia la spio» (Проростає троянда у вазі, дивлюся листочок за листочком).

The image shows two systems of a musical score. The first system is for the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "Tempo I. Andante" and the dynamics are "dolcemente appena" and "sostenendo". The lyrics are in Italian and Ukrainian. The second system is also for the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "allarg." and "sen." and the dynamics are "calmo come prima". The lyrics are also in Italian and Ukrainian.

System 1:
 Tempo I. Andante
dolcemente appena
sostenendo
 М. - па - а. Есть кон. ав. не све. жа. а ро. за, а е. е со. хра.
 М. - слад - той Ger. мо. glicia mi va. zo. nni ro. za... *Foglia foglia in*
 М. - ми - oi

System 2:
allarg.
sen.
calmo come prima
 М. - ля - т, я так вид. ю нем. ний за. нах пве. тов.
 М. - спі - еї Со. si ger. lli si pro. fu. ma d'ua flos.
 М. - ост. соніа

Вона повністю повторює мелодіку вокальної лінії першої частини, але композитором зазначено термін «agitando appena» – ледь-ледь схвилювано, тоді як у першій частині – «dolcemente».

Навіть такий невеликий нюанс відіграє важливу роль у музично-драматургічному розвитку арії. Тому що після кульмінаційного сплеску, який відбувся у середній частині, головну героїню охоплює стан вагання та сумніву – А чи зрозумів її почуття Рудольф і яка буде в нього реакція? Тому на базі повного повтору вокальної лінії, змінюється настрій та внутрішній стан героїні.

Оркестрова партія також набуває структурних та метро-ритмічних змін у третій частині. До струнної групи та арфи додаються духові та ударні інструменти. Змінюється не тільки оркестровий склад, але й фактура акомпанементу. Хоча оркестр не відходить від своєї підтримуючої функції, але завдяки тембрально-інструментальному розмаїттю, метро-ритмічній рівності (без синкоп, на відміну від першої частини) та довгим музичним фразам, оркестр звучить більш насичено та повно.

Друга, середня, частина соло – кульмінація музичного монологу героїні. «..Молода кров, гаряча та швидка, текла за її венами...» – зазначено про Мімі в епіграфі до першої картини.»[3,с.120]. Починається зі слів «Ma quando vien lo sgelò»:

Andante molto sostenuto
 (cresc.) con molta anima
 (ed altro)

М.
 М.
 Не рая, не ю зсе - но - ю соля - не дру-жнї со
 Не рая, не ю зсе - но - ю соля - не вась даць со
 ме quat-do vien lo sge - lo si pri-ma so-lee

pp
 araba, poco a poco

Вокальна партія Мімі будується ніби висхідними сходами за кожною змістовною фразою. Кожна сходинка несе у собі емоційну силу, якою сповнена героїня, та поступове набуття піднесеного стану, що характеризує закоханість. Кульмінаційний сплеск на словах «Il primo bacio dell'aprile è mio» відкривають для глядача «внутрішню людину» Мімі – яка вона є за своєю природою. Показово, що оркестрова партія у кульмінації звучить на tutti струнних інструментів, створюючи одну велику хвилю, яка передає глибину та силу почуттів героїні. Голос звучить на високій теситурі, але не відділяється від оркестру, а майже потопає в оркестровій фактурі. До речі, такий характерний прийом часто

використовується в операх Верді та Пуччіні. Диригенти, розуміючи первісний задум композитора, так вибудовують динаміку звучання, що голос соліста не звучить «понад» оркестром, а стає мов би однією з «оркестрових партій» – вокал стає невід’ємною частиною оркестрової партитури.

Сама структура «Розповіді Мімі», де кульмінація розміщена композитором всередині, а не наприкінці, дає певну характеристику героїні, як людини закритої, яка тільки під впливом емоційного сплеску обнажає свою «внутрішню людину».

Взагалі, не дивлячись на загальний світлий настрій «Розповіді Мімі», відчувається ледь помітний відтінок смутку, який може свідчити про подальший драматургічний розвиток опери, як передвісник майбутнього. Але органічним продовженням «Розповіді Мімі» є так званий дует Мімі та Рудольфа, який також не виділено композитором в окремий номер. Два героя ніби зливаються. Вони разом охоплені коханням.

Симбіоз музичного матеріалу та драматургії робить цю оперу однією з кращих опер Дж.Пуччіні, а «Розповідь Мімі» найвпізнаванішою жіночою арією сьогодення. Докладний аналіз музичного матеріалу відкриває драматургічний задум композитора. Музичний темп, метро-ритм, нотний штрих чи пауза, зазначені композитором в Розповіді Мімі розкривають музичними засобами психологічний портрет героїні.

Висновки. Будівництво партитури та, відповідно, розвиток образно-семантичної складової музичних образів в опері Дж. Пуччіні «Богема» відповідає загальним ознакам новацій у музичному мистецтві кінця XIX-початку XX століття – поступове, але виражене будівництво музичного матеріалу опери, як єдиного смислового твору, де сценічна дія, оформлена музичними засобами не переривається ні на хвилину, розкриваючи образи героїв у їхньому «перетворенні», що відповідає законам театру реалізму. Перед виконавицею партії Мімі постає завдання глибинного аналізу не тільки вокальної складової партії, але й загальної музичної партитури опери, в якій закладено творчий задум композитора. Така професійна робота надає співачці можливість сповна скористатися перевагами свого тембру-амплуа для створення переконливого музичного образу в душі «театру реалізму».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Авраменко Є.Б. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» (на прикладі драматичного тенора). Музичне

мистецтво у культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової / гол.ред. К. Фламм. Вип. 30(1). Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 89–96.

2. Вашкевич М.Л. «Семантика музичної мови. Музичний синтаксис. Словник музичних форм», 2011. С. 8.

3. Данілевич Л. В. Джакомо Пуччіні – музыкальное искусство. Москва, 1969. С. 109-121.

4. Оганезова – Григоренко О.В. Автопоезис артиста мюзиклу як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу. Одеса «Астропринт»2019.

5. Самоїленко О.І. «Мова свідомості» та семантичний аналіз музики: до постановки проблеми – Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової / гол. ред. О.В. Сокол. Одеса: Друк, 2004.

6. Ніколюкін А.Н. «Літературна енциклопедія термінів та понять». Веризм // Літературна енциклопедія термінів та понять / За ред. А. Н. Ніколюкіна. Інститут наукової інформації з громадських наук РАН: Інтелвак, 2001. С. 117

7. Клавір Джакомо Пуччіні «Богема». М.:Музика, 1980.

REFERENCES

1. Avramenko E.B. Timbre-role as a tool for expressing the operatic «voice image» (on the example of a dramatic tenor). Musical art in culture: scientific bulletin of the ONMA named after A.V. Nezhdanova / editor-in-chief K. Flamm. Vol. 30(1). Odessa: Helvetica Publishing House, 2020. P. 89–96.

2. Vashkevich M.L. «Semantics of musical language. Musical syntax. Dictionary of musical forms», 2011. P.8

3. Danilevich L. V. Giacomo Puccini – musical art. Moscow, 1969. P. 109-121.

4. Oganezova – Grigorenko O.V. Autopoiesis of a musical artist as a creative phenomenon and subject of musicological discourse. Odessa «Astroprint» 2019.

5. Samoilenko A.I. «Language of consciousness» and semantic analysis of music: to pose the problem – Musical art and culture: Scientific Bulletin of the Odessa State Music Academy named after A.V. Nezhdanova / goal. ed. O.V. Sokol Odessa: Druk, 2004.

6. Nikol'yukin A.N. «Literary encyclopedia of terms and concepts.» Verism // Literary encyclopedia of terms and concepts / Ed. A. N. Nikol'yukina. Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences: Intelvac, 2001. P.117

7. Giacomo Puccini's piano «Bohemia». M.: Music, 1980.

УДК 78.01/.03/.072.2+78.087.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-7>**Лю Сяофан**

ORCID: 0009-0003-6567-0494

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
550395527@QQ.com

ВЕРБАЛЬНІ ЧИННИКИ ЖАНРОВОЇ ФОРМИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ АБО ФЕНОМЕН КАМЕРНОГО «МУЗИЧНОГО СЛОВА»

Мета дослідження — виявити системні жанрові чинники камерної вокальної музики як зумовлені особливим призначенням вербальної основи камерно-вокального твору. Дана мета передбачає визначення специфічного походження та семантичних функцій словесно-поетичного тексту у галузі камерно-вокальної творчості, включаючи її виконавські параметри. **Методологія** роботи базується на компаративному жанрово-семантичному підході, передбачає характеристики композиційних та стилістичних засобів з композиторського та виконавського боків. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється запровадженням поняття камерно-вокального слова або «музичної поезії» як специфічного жанрового різновиду словесно-поетичного тексту, що стає невід’ємною частиною музичної композиції. Визначаються особливі властивості камерно-вокального жанру як зумовлені зв’язками зі словесним матеріалом; також виявляються тенденції поетизації та прозаїзації в еволюції камерно-вокальної творчості — як такі, що виникають у музичному тексті внаслідок вибору словесного тексту — вербальної основи композиції. **Висновки.** Словесно-поетичні умови існування камерно-вокальної галузі музичного мистецтва передбачають спеціальні критерії вивчення даної галузі, серед яких провідними постають естетико-психологічна домінанта та передбачуваної нею «образ автора»; наявність внутрішньої жанрової стратифікації, що зумовлює мовно-стилістичну та композиційну множинність вирішення форми камерно-вокальної циклічної форми; визнання власної семіосфери камерно-вокальної музики, що спирається на ефекти екфразису та інтертекстуальні — міжвидові — взаємодії. Наявність особливого різновиду «музичного слова» слова» — «музичної поезії», як необхідного жанрового компонента, веде до виникнення власних камерно-вокальних музично-поетичних хронотопів.

Ключові слова: камерно-вокальна музика, жанр, камерно-вокальне слово, «музичне слово», «музична поезія», екфразис, семіосфера, музично-поетичні хронотопи.

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

Verbal factors of genre form in chamber-vocal music or the phenomenon of chamber «music word»

The purpose of the study is to reveal the systemic genre factors of chamber vocal music as determined by the special purpose of the verbal basis of the chamber vocal work. This goal involves determining the specific origin and semantic functions of the verbal-poetic text in the field of chamber-vocal creativity, including its performance parameters. **The methodology** of the work is based on a comparative genre-semantic approach, provides characteristics of compositional and stylistic means from the composer's and performer's side. **The scientific novelty** of this article is determined by the introduction of the concept of chamber-vocal word or «musical poetry» as a specific genre type of verbal-poetic text, which becomes an integral part of a musical composition. Special properties of the chamber-vocal genre are determined as determined by connections with verbal material; the tendencies of poeticization and prose writing in the evolution of chamber-vocal work are also revealed - as those that arise in the musical text as a result of the choice of the verbal text - the verbal basis of the composition. **Conclusions.** The verbal and poetic conditions of existence of the chamber-vocal field of musical art provide special criteria for the study of this field, among which the aesthetic and psychological dominant and the «image of the author» predicted by it are the leading ones; the presence of internal genre stratification, which determines the language-stylistic and compositional multiplicity of solutions to the chamber-vocal cyclical form; recognition of one's own semiosphere of chamber-vocal music, which is based on the effects of ekphrasis and intertextual - interspecies - interactions. The presence of a special type of «musical word» - «musical poetry» as a necessary genre component leads to the emergence of its own chamber-vocal musical-poetic chronotopes.

Key words: chamber-vocal music, genre, chamber-vocal word, «musical word», «musical poetry», ekphrasis, semiosphere, musical-poetic chronotopes.

Актуальність теми й проблемного напрямку даної статті визначається зростаючою затребуваністю камерно-вокальних творів у сучасному культурному середовищі, у тому числі їх пріоритетністю у творчості сучасних академічних композиторів. Саме через камерний спів формуються найбільш тісні зв'язки між масовою звичаєвою та елітарною професійною музично творчими системами, жанровими традиціями. У камерній вокальній музиці узагальнюються та акумулюються типові інтонаційні звороти, що водночас стосуються і словесного, і музичного інтонування, а це означає, що камерна вокальна

музика, особливо в її сольному призначенні, по-перше, має власну внутрішню жанрову ієрархію, від популярних естрадних пісень до високопрофесійних вокальних мініатюр та оригінальних солоспівів; по-друге, вона володіє специфічними показниками особистісного психологічного світу – може репрезентувати типові риси людських переживань, емоційних реакцій, надавати досить широкою гамою подібних емоційно-почуттєвих резонансів, тобто створювати власну «енциклопедію почуттів» як художньо-естетичних феноменів, незалежно від жанрово-інституціонального призначення камерного співу – сольного вокального тексту.

Значною мірою ці достоїнства та специфічні риси камерно-вокальної музики зумовлюються її єднанням з поетичним словом, причому з таким, що найближче підводить до часового періоду створення даної камерної композиції; навіть якщо автор словесного тексту та композитор розділені в історичному часі, обраний автором музики словесний матеріал осучаснюється, компонується таким чином, щоб виявляти граничну близькість до способу почуття й переживання сучасної (для композитора) людини. Але саме з цього боку жанрова специфіка (зокрема виконавська жанрова своєрідність) камерно-вокальної музики ще не розкрита, хоча є засадничим системним явищем, що найбільше відкриває семантичне призначення даної музичнотворчої галузі.

Водночас, треба зауважити, що накопичений досвід вивчення жанрово-стильової еволюції камерно-вокальних форм, який можна знайти у музикознавчих дослідженнях, від деяких «класичних», хрестоматійно відомих, праць (див.: [2; 3]) до сучасних розвідок українських та китайських науковців (див.: [1; 6; 9; 10; 11; 4; 7;]), дозволяє визначати головні настанови та поняттєві «вузли» жанрової теорії камерно-вокальної музики, яка передбачає розширене розуміння як самої категорії жанру, так і словесних чинників камерно-вокальної композиції.

Мета статті — виявити системні жанрові чинники камерної вокальної музики як зумовлені особливим призначенням вербальної основи камерно-вокального твору. Дана мета передбачає визначення специфічного походження та семантичних функцій словесно-поетичного тексту у галузі камерно-вокальної творчості, включаючи її виконавські параметри. Також супутнім важливим завданням постає характеристика внутрішньої жанрової структурації даної музичної сфери у межах явища «камерно-вокального слова» та пов'язаної з ним «музичної поезії».

Основний зміст статті. Одним з головних узагальнено-жанрових критеріїв оцінки природи музичного явища є його *естетико-психологічна домінанта та передбачуваний ним «образ автора»*, що безсумнівно поєднаний з образом людини — умовного «героя» музичної події. Навіть в галузі анонімної музичної творчості постає образ колективного автора — відповідно до розуміння ціннісних аспектів людського існування, задля створення ідеального образу людини. За спостереженням Ду Чжоу, яке є доречним щодо визначення специфіки образу «людини камерної», явище камернізації стає провідним у тому випадку, коли лірична естетична складова музичної семантики — цілісного художнього задуму музичного твору — набуває поглибленої інтимізації та драматизації, водночас сягаючи навіть рівня трагічного розуміння долі людини у реальному бутті.

Автор підкреслює, що так звані «малі форми» музики не стільки «зменшують», скільки укрупнюють ті мовні та образні засоби музики, які дозволяють великим планом показувати людську особистість, заглиблюючись до психологічних ресурсів її свідомості, відтворюючи «психологічні візерунки» цієї свідомості. Цей процес стосується не лише композиторської інтерпретації, але й виконавського тлумачення та слухацького сприйняття, також, що є найважливішим, виникнення певного есте-

тичного осередку культури, як компендіуму уявлень/ переживань, що постають специфічним персоніфікованим хронотопом для людської пам'яті та способів її музичного відтворення. На відміну від «великих» музично-театральних форм, які мають виразну зовнішню пластично-візуальну сторону, образи, що народжуються камерним музичним шляхом, перетворюють на певні артефакти культури способи переживання, якості почуттів та емоційні психологічні стани, і саме це визначає їх важливе виховне значення у контексті культурної семантики.

За справедливим спостереженням Ду Чжоу [4], «... цілком вигадані, ілюзорні постаті, образні вирішення сприймаються завдяки ліричній іпостасі художньої діяльності (насамперед, літературної) як взірці для реального життєвого вибору. Трагедія юного Вертера у цьому сенсі перетворилася на маніфестацію нових відносин між життям та мистецтвом для цілої епохи, зумовила значну кількість не лише подальших сюжетів, образних колізій, але й реальних особистих доль...» [4, с. 65].

Окрім цього, саме малі камерні форми виявляють особливу здатність пробуджувати потребу до солілоквиуму – саморефлексії, оскільки дозволяють «проявлятися здатності творця музики до самодіалогу, а виражається це на рівні мовних засобів самої музики, тобто веде і до її стилістичного самодіалогу, для чого потрібний перегляд словникових даних музичної свідомості, її інтонаційних запасів у їх зіставленні з образними функціями, тобто у їх семантичній реалізації» [4, с. 65].

Таким чином, умовний ліричний герой в сфері камерно-вокальних жанрів, як той, хто здатен виражати довершені почуття засобами доведеного інтонування прекрасним вокальним голосом, досягає граничного естетичного самовиявлення, надаючи до ліричних вражень-орієнтацій інших різноманітних модусів, від епічного – до трагедійного, таким чином демонструючи

широкі запаси людської свідомості, широкі мовні текстові умови й засоби музики.

«Взірцевість» стає неодмінною умовою камерної вокальної лірики, але матеріалом для неї постає значно розширений психологічний та музично-образний матеріал, збагачення якого багато в чому залежить від семантичного потенціалу словесного матеріалу, який лежить в основі музичного твору. Як відзначається у дослідженні О. Лісової [6], камерна вокальна лірика є особливим видом саме *музично*-ліричного, хоча й виникає та розвивається на засадах поетичної творчості, іноді у безпосередньому зв'язку з нею.

Саме засобами музичного звучання можна відтворити «внутрішню особистість» – духовну сутність або «людяність», причому у динаміці, у розвитку у часі та у співвіднесенні з певною словесно-поетичною символікою (див. про це: [4, с. 76–77]). Варто також ставити питання про специфічну предметність ліричного переживання в музиці – як здійсненого музично-поетичним шліхом, бо воно веде до нових якісних показників художньо-естетичної емоції, сприяє «артизації» людської свідомості, її перетворенню на прекрасний феномен – навіть за умови так званих негативних відчуттів (переживання суму, розпачу, пригнічення, гніву тощо).

Камерна вокальна творчість виявляє *особливі критерії вибору слова*, особливі вимоги до його смислових якостей, як до відповідних внутрішньому світу композитора, його психологічним потребам. Цікавою властивістю саме «камерного слова» постає його спроможність ставати *умовно-авторським словом композитора* – пізніше *виконавця*, тобто однаково глибоко виражати сутнісні стани усіх учасників музично-комунікативного процесу. Тому пошук співавтора-одномумця, поета, що є близьким за способом світовідчуття та символізації досвіду переживання, є основоположною частиною процесу творчості у камерній вокальній галузі. Яскравим прикладом

співдружності не стільки з поетом, скільки з колом його життєвих інтересів, є творчість Ф. Шуберта, який обрав у співавтори поета Вільгельма Мюллера поета, котрий залишився б невідомим, якби не музика Шуберта.

За спостереженнями К. Шапінської, життя обох митців співпадає за часовими показниками та терміном (Мюллер жив у 1794–1827 роках, Шуберт у 1797–1828 рр.), і за художньо-тематичними напрямками; окрім цього їх обох захоплювала образна сфера піднесеного ідеального кохання, що неминуче приводило до страждання й розлуки, надалі – смерті. За словами К. Шапінської: «Для камерного поетично-музичного жанру характерно, відповідно до самого жанру, поглиблення у внутрішній світ людини. Не дивно, що саме тема любові стає провідною як у німецькому, так і в російському музично-поетичному дискурсі періоду розквіту романтизму, першій половині ХІХ століття; ...світ романтичної любові... з'являється перед нами як дискурсивні музично-поетичні формації, настільки характерні для життєвого світу людини тієї епохи й досить широко представлені в музичному житті наших днів. Обмовимося, що в якості музичного матеріалу для нашого дослідження ми по перевазі брали пісні Ф. Шуберта, як об'єднані в цикли, так і розрізнені, оскільки в них тема Любові-Страждання є домінантною» [12, с. 61].

Камерне вокальне слово – це слово, яке звернене до психологічних підстав, глибоких почуттєвих причин особистісного переживання, до його власної конституції та процесуальності, тобто воно бере людину з середини, показує внутрішні форми її мислення та переживання. У цьому його корінні відмінність від ораторіальної та оперної словесної мови.

Не дивлячись на те, що, як відзначає Т. Лимарьова, формування оперної мови в її подвійності, тобто з музичного та словесного боків, також було зумовлене завданням відображення внутрішнього світу окремої

людини — став проявом «осьової» свідомості ренесансного мислення, зокрема «розуміння співу як живої мови Людини, що апелює до Іншого», зумовило «перенесення смислової ваги на окремих (сольний) людський голос» та сприяло розбудові класичної музичної мови як системі організації звуку, виконавських норм і правил на наступні культурні часи (див.: [8, с. 35–36]), «оперне слово» суттєво відрізнялось від «камерного слова».

Головна відмінність була пов'язана з тим, що словесний текст в опері не мав самостійного образно-смислового значення, повністю підпорядковувався музичному мелосу та його драматургічним завданням, а вони були спрямовані до відтворення усталених емоційно-почуттєвих відносин, типів міжособистісного відношення, прагнули — й досягали — типізації й навіть певної музично-інтонаційної та тембрової артикуляційної канонізації. Опера створює «зовнішні» комунікативні портрети людини свого часу, з гранично узагальненими проявами почуттів та способів музично-словесного мовлення, вона налаштована на створення образів «героїв», що здатні на важливі соціальні вчинки.

У камерній вокальній творчості усі «вчинки» — це психологічні, глибоко індивідуалізовані рухи, які мають життєву вагу саме для цієї окремої особистості та дозволяють індивідуалізувати уявлення про зміст людської свідомості. Тобто «камерне слово» з його поетичними та музичними складовими прагне неповторності, унікальності свого смислового потенціалу, так само, як і поетичний образ, який слугував його виникненню, мав самостійне семантичне призначення.

Тому у галузі камерної вокальної лірики — вже у творчості Ф. Шуберта — досить яскраво проявляються *ефекти екфразису та інтертекстуальні — міжвидові — тенденції*. Перша полягає у тому, що здійснюється музичний «переклад» ідей та змісту поетичного тексту — творчої концепції поета у цілому — на мову музики, засобами

музичного звучання та у межах музичної композиції, тобто у підпорядкуванні правилам музичної форми; причому композитор не лише втілює поетичне слово у музичному звучанні, але й відкриває приховані смислові інтенції, з яких виникало, якими живилось саме це поетичне слово, тобто «дописує», до-створює словесно-поетичний ряд засобами музичного звучання, дійсно робить поезію музичною.

Інша означає, що в камерно-вокальній сфері активно проявляється принцип білінгвізму – інтерференції як музичного та словесного планів, так і внутрішніх структурних чинників, формотворчих начал, адже поетичні джерела можуть мати різне жанрове походження та композиційні умови – так само і музичне втілення, що найчастіше тяжіє до циклічності, здатне набувати різних рівнів взаємодії зі словесними текстами у художньому часопросторі, тобто відкривати різні жанрові хронотопи всередині себе.

У праці Лю Юйтена [7] була звернена увага на те, що у системі форм камерної вокальної музики діє принцип жанрової контамінації як необхідний щабель до встановлення нової жанрової ієрархії, який передбачає змішання та розділення у новій якості стилістичних ознак *пісенного жанру, романсу «художньої пісні», монологу, «віршу з музикою», вільного прозаїзованого нарративу, декламації з виразними мовленнєвими інтонаціями, словесно-музичного нарративу*. Дані жанрові тенденції та мовно-стилістичні комплекси можуть перетинатися та взаємодіяти у межах не лише одного циклу, а й навіть у межах однієї вокальної мініатюри.

Вершиною усіх можливих перетворень музично-поетичної мови камерного вокального *макрожанру* постає камерна моноопера, що сьогодні презентує різновид *міні-моноопери, майже тотожний стислому камерно-вокальному циклу*. Поруч також постає камерна кантата – жанрова характеристика якої за умовами сольного виконання наближається до моноопери.

Таким чином, *внутрішня диференціація – жанрова стратифікація, мовно-стилістична та композиційна множинність* стають типологічними ознаками *семіосфери* камерно-вокальної музики, зумовлюють її власні *музично-поетичні хронотопи* – у повній залежності *від інтонаційного типу та структури обраного й перетвореного музичним шляхом поетичного тексту*.

Диференціація інтонаційно-лексичних типів поетичного слова передбачає й різність музично-виконавських способів артикуляції-інтерпретації, а це означає, що *камерна-вокальна вимова* опиняється у центрі творчого процесу, підсилюючи роль виконавця у здійсненні жанрового задуму та донесенні смислу поетично-музичного тексту.

Зокрема, у дисертації О. Філатової [11] був розвинений дослідницький підхід до «вірша з музикою», як такої специфічної жанрової форми, що здатна відтворюватися за взірцями або поетичного рифмованого, або прозаїчного вільно структурованого тексту. Дослідниця наголошувала, що прозаїзація з боку музики – це підсилення синтаксичної та семантичної функції окремих слів, тоді як «поетизація» означає передачу загального настрою-переживання узагальнено щодо цілої фрази, рядку.

Перший шлях більше пов'язаний з розкриттям символічного призначення слова-концепту; інший виявляє зовнішні сонорно-фонетичні параметри словесного викладу, фоносферу поетичного матеріалу, має на увазі специфічну «гру зі словом як з додатковим матеріалом музичної форми» (див. про це у дослідженні А. Полканова: [9, с. 92]).

Тенденції поетизації та прозаїзації виникають у музичному тексті камерно-вокального твору внаслідок вибору словесного тексту – вербальної основи композиції. Камерне вокальне слово завжди постає сумісним результатом ретельного відбору словесно-поетичного матеріалу та його музично-мотивного перетворення,

перереформування. Аналізи творів сучасних одеських композиторів – Л. Самодаєвої та Ю. Гомельської – у праці А. Полканова доводять, що особливо вільна переробка поетичного матеріалу відбувається у тому випадку, коли композитори прагнуть надати нового сюжетного тлумачення образному змісту слова, і це найчастіше діється у жанровому різновиді міні-моноопери (якою є «П'ять історій про Хню» на вірші Даніїла Хармса Самодаєвої та «Лист до Онегіна. Ще одна спроба» Гомельської, див.: [9, с. 127 і далі]). Як відзначає А. Полканов, композитор відбирає з вірша Хармса частини, котрі пов'язані саме з образами дівчини й природи, дотримуючись при цьому послідовності викладу поетичного матеріалу, але надаючи йому інших семантичних наголосів.

У творі Л. Самодаєвої музично-поетичний екфразис доповнюється особистісними інтонаціями – трансляцією власних переживань, що дозволяє відзначати деякі відтінки автобіографічності у композиційному вирішенні твору, і це стає достатньо сталою ознакою перефразування поетичної ідеї у музичній драматургії камерно-вокального твору.

Специфічні риси камерно-вокального слова при його входженні до музично-текстового поля авторської композиції найбільше зумовлюються відчуттям часу та просторовими рішеннями, тобто знайденням нових жанрових хронотопів. Перший з них пов'язаний з граничним подієвим насиченням фактурних координат, горизонтальної та вертикальної, з певною взаємозалежністю між ними, як з підтвердженням просторової значущості кожного моменту музично-поетичного часу: поетичне слово обростає множиною музичних деталей, розширюється та укрупнюється.

Інший визначається тривалістю мотивного розвитку, пролонгацією словесного інтонування у музичному, наданням словесному викладу нової умовності гармонічних зворотів та темброво-динамічних рішень; най-

більше впливають на часову пролонгацію поетичного образу прийоми повторності та варіантні мотивні формули, також передача ключових стилістичних фігур від одного рівня (партії) композиції до іншого.

Третя особливість «музичної поезії» викликана новою цілісністю камерно-вокальної побудови, що виникає на суто музичних формотворчих началах, має власні ознаки експозиційного викладу, розробки-розвитку та репризного завершення; при цьому особливого значення набувають моменти паузування та гранично тихої динаміки, що виступають перервами у звучанні заради осмислення нового значення висловлення, «одягненого» у структуру музичного тексту.

Дані способи створення камерно-вокального слова знаходимо у творі Ю. Гомельської «Flashbacks Of a Tired Popstar» («Відблиски стомленої поп-зірки») для бас-баритона, скрипки, фортепіано та маримби за поезією Карла Марії Кінські (цикл з чотирьох новел, 2010), у якому, за спостереженнями А. Стоянової [10], з великої поеми обрані окремі строфи та запропоновані зміни щодо загального порядку слів, додані повтори деяких фраз та змінені смислові наголоси. Внаслідок цього «був здійснений діалог поета з композитором», коли провідними стають позиції музичного тексту, «тобто композиторська робота зі словом ґрунтувалася на засадах музичних принципів та засобів виразності». А. Стоянова навіть вважає, що «композитор обирає вірші та розташовує їх в тому порядку, який є зручним та важливим для нього, тобто для реалізації його музичної ідеї...»; «відбувається ускладнення музичної композиції, поєднання характерних для вокальної та для інструментальної музики структур – від короткого інтонаційного елемента до форми всього циклу. На рівні інтонації – це підпорядкованість (навмисна чи мимовільна) природній мовній волі дихання, волі поетичного ритму (розміру) фактурі, метроритму, характеру інструментального супроводу» [10, с. 69-72].

У цілому, **наукова новизна** даної статті зумовлюється запровадженням поняття камерно-вокального слова або «музичної поезії» як специфічного жанрового різновиду словесно-поетичного тексту, що стає невід'ємною частиною музичної композиції. Визначаються особливі властивості камерно-вокального жанру, зумовлені зв'язками зі словесним матеріалом; також виявляються тенденції поетизації та прозаїзації в еволюції камерно-вокальної творчості – як такі, що виникають у музичному тексті внаслідок вибору словесного тексту, вербальної основи композиції.

Висновки. Словесно-поетичні умови існування камерно-вокальної галузі музичного мистецтва передбачають спеціальні критерії вивчення даної галузі, серед яких провідними постають естетико-психологічна домінанта та передбачуваний нею «образ автора»; наявність внутрішньої жанрової стратифікації, що зумовлює мовно-стилістичну та композиційну множинність вирішення форми камерно-вокальної циклічної форми; визнання власної семіосфери камерно-вокальної музики, що спирається на ефекти екфразису та інтертекстуальні – міжвидові – взаємодії. Наявність особливого різновиду «музичного слова» – «музичної поезії», як необхідного жанрового компонента, веде до виникнення власних камерно-вокальних музично-поетичних хронотопів; вони формуються у залежності від лексико-семантичного типу та синтактичної структури образного й перетвореного музичним шляхом поетичного матеріалу, сприяють цілісності синтетичного вокально-інструментального тексту.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Баланко О. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен. Дис. ...канд. мист.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2016. 246 с.
2. Васина-Гроссман. Музыка и поэтическое слово. Интонация. Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.

3. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: Монографія. К.: НМАУ, 1999. 269 с.

4. Ду Чжоу. Образ автора в камерно-вокальній творчості Ф. Шуберта: від поетичного слова до музично-виконавської інтерпретації. Дис. ...канд. мист.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 200 с.

5. Калугіна Т. Деякі особливості зародження камерно-вокального виконавства в історичному аспекті // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук пр. Вип.. 3. Х.: Каравела, 1999. С. 26–31.

6. Лисовая О. Программность как жанровая парадигма камерной вокальной музыки: к проблеме исполнительского понимания. Дис.... на соиск. уч. степ. кандидата искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2009, 199 с.

7. Лю Юйтен. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від ХІХ до ХХ ст. Дис. ...канд. мист.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 198 с.

8. Лымарева Т. В классе камерного пения // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та історії і практики освіти: Зб. наук. пр. Вип. 5. Х.: Каравела, 2000. С. 63-70.

9. Полканов А. Феномен камерно-вокального співу: від естетичних настанов до музично-мовних особливостей. Дис. ...докт. філософії; спец.: 025 – музичне мистецтво. Одеса, 2021. 187 с.

10. Стоянова А. Д. Нові жанрові парадигми творчості українських композиторів останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століть. Дис. ... докт. філософії; спец.: 025 – музичне мистецтво. Одеса, 2019. 220 с.

11. Филатова О. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества). Дис.... на соиск. уч. степ. кандидата искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2004, 217 с.

12. Шапинская Е. «Зимний путь» Шуберта в современной культуре: вечные вопросы бытия и тоска по утраченным ценностям // Культура культуры № 1, 2015. URL <http://cult-cult.ru/schubert-s-die-winterreise-in-contemporary-culture-the-eternal-questions-of-bein/>

REFERENCES

1. Balanko, O. (2016). Ukrainian chamber and vocal music of the late 20th - early 21st centuries. as a performing phenomenon. Diss. ... candidate art.; special: 17.00.03 – musical art. Kyiv [in Ukrainian].

2. Vasina-Grossman, V. (1978). Music and poetic word. Intonation. Composition. M.: Music [in Russian].

3. Hrebennyuk, N. (1999). Vocal and performing creativity: Psychological-pedagogical and art history aspects: Monograph. K.: NMAU [in Ukrainian].

4. Du, Zhou. (2018). The image of the author in the chamber and vocal work of F. Schubert: from the poetic word to the musical and performing interpretation. Diss. ... candidate art.; special: 17.00.03 - musical art. Odesa [in Ukrainian].

5. Kalugina, T. (1999). Some features of the emergence of chamber-vocal performance in a historical aspect. *Problems of the interaction of art, pedagogy and theory and practice of education: Collection Nauk pr. Issue. 3*. Kh.: Karavela. P. 26–31 [in Ukrainian].

6. Lisovaya, O. (2009). Programmaticity as a genre paradigm of chamber vocal music: to the problem of performing understanding. Dis... cand. of art history; special.: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

7. Liu, Yuten. (2018). The phenomenon of stylistic integration in the chamber and vocal works of European and Chinese composers: from the 19th to the 20th centuries. Diss. ... candidate art.; special: 17.00.03 - musical art. Odesa [in Ukrainian].

8. Lymareva, T. (2000). In the chamber singing class. *Problems of mutual interaction of mysticism, pedagogy and history and practice of education: Zb Sciences. Ave. Vip. 5*. Kh.: Karavela, P. 63-70 [in Russian].

9. Polkanov, A. (2014). New genre properties of chamber and vocal music in the works of modern composers. *Musical art and culture: Collection of scientific articles*. Odesa: Astroprint, Vol. 20. P. 533–542 [in Ukrainian].

10. Stoyanova, A. (2019). New genre paradigms of creativity of Ukrainian composers of the last decades of the 20th - beginning of the 21st centuries. Diss. ... Dr. philosophy; special: 025 - musical art. Odesa [in Ukrainian].

11. Filatova, O. (2004). Genre genesis of performing dialogue in music (based on the material of chamber vocal creativity). Dis... cand. of art history; special.: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

12. Shapinskaya, E. (2015). “Winterreise” by Schubert in modern culture: eternal questions of existence and longing for lost values // Culture of Culture No. 1. URL <http://cult-cult.ru/schubert-s-die-winterreise-in-contemporary-culture-the-eternal-questions-of-bein/> [in Russian].

УДК 78.01+78.03/781.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-8>**Сун Шиюань**

ORCID: 0000-0001-7944-7582

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
synshiyuan@163.com

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ШЕКСПІРІВСЬКИХ ОБРАЗІВ В ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ У СЕРЕДИНІ – ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XVII СТОЛІТТЯ: ІНТЕРПРЕТАТИВНИЙ АСПЕКТ

*Метою роботи є вивчення особливостей втілення образів шекспірівських творів у світовому оперному мистецтві з виділенням як провідних принципів інтерпретації літературного першоджерела засобами оперного жанру. **Методологія** статті базується на музично-історичному, історіографічно-джерелознавчому та музично-текстологічному підходах, що створює підстави для поглибленого жанрово-стильового та музично-мовного аналізу оперних текстів на шекспірівські сюжети. Посилення уваги до драматургічних та художньо-образних особливостей шекспірівських текстів дає можливість значно поглиблювати вивчення оперної спадщини, в основі якої лежать дані тексти, що в свою чергу стає підґрунтям для багатьох сценічних втілень та інтерпретативних рішень даних творів. **Наукова новизна** даної статті обумовлюється вивченням художньо-образних особливостей інтерпретації шекспірівських сюжетів у оперному мистецтві, що дає можливість виділяти засадничі риси шекспіріани як особливої галузі музичного мистецтва.*

***Висновки.** Вплив Вільяма Шекспіра на світове театральне мистецтво, у тому числі й музичне, залишається безпрецедентним та надзвичайно масштабним. Його талант, натхнення та глибоке розуміння людської душі зробили його одним із найбільших драматургів в історії мистецтва, що підтверджують багаточисленні звернення до шекспірівських текстів та системи шекспірівських образів з боку митців, що належать до різних художніх напрямів та спеціалізацій. Перші художньо-сценічні експерименти з текстами В. Шекспіра, які відбуваються у музичному театрі середини – другої половини XVII століття, суттєво вплинули на розвиток музично-театральних жанрів, у тому числі стали одним зі значних факторів формування *semi-operi*. Як відомо, у драматичних п'єсах з музикою того часу співвідношення драматичного та музичного компонентів дуже часто схилилося у бік драматичного, а музика виконувала додаткову та інтермедійну функцію. Разом з тим,*

саме у добу Реставрації ці дві рівні музично-театрального твору починають наближуватися одна до одної, утворюючи таке нове жанрове явище як *semi-opera*.

Ключові слова: опера, оперне мистецтво, оперний жанр, *semi-opera*, театральність, музичний театр, інтерпретація літературного першоджерела, Шекспір, шекспірівський театр, шекспіріана.

Sun Shyiuan, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Features of the implementation of shakespeare's images in the art of opera in the middle – second half of the 17th century: interpretative aspect

The purpose of the work is to study the peculiarities of the embodiment of the images of Shakespeare's works in the world opera art, with the selection of the leading principles of the interpretation of the literary original source by means of the opera genre. **The methodology** of the article is based on music-historical, historiographical-source studies, and music-textological approaches, which creates grounds for an in-depth genre-stylistic and music-linguistic analysis of opera texts based on Shakespearean plots. Increasing attention to the dramatic and artistic features of Shakespeare's texts makes it possible to significantly deepen the study of the opera heritage, which is based on these texts, which in turn becomes the basis for many stage versions and interpretive solutions of these works. **The scientific novelty** of this article is determined by the study of the artistic and figurative features of the interpretation of Shakespeare's plots in opera, which makes it possible to highlight the essential features of Shakespeare as a special branch of musical art.

Conclusions. William Shakespeare's influence on world theatrical art, including music, remains unprecedented and extremely large-scale. His talent, inspiration and deep understanding of the human soul made him one of the greatest dramatists in the history of art, which is confirmed by the numerous appeals to Shakespeare's texts and the system of Shakespeare's images by artists belonging to different artistic directions and specializations. The first artistic and stage experiments with the texts of V. Shakespeare, which took place in the musical theater of the middle – second half of the 17th century, significantly influenced the development of musical and theatrical genres, including becoming one of the significant factors in the formation of *semi-opera*. As you know, in dramatic plays with music of that time, the ratio of dramatic and musical components very often leaned towards the dramatic, and music performed an additional and intermedia function. At the same time, it was during the Restoration period that these two levels of music-theatrical work began to approach each other, forming such a new genre phenomenon as *semi-opera*.

Key words: opera, operatic art, operatic genre, *semi-opera*, theatricality, musical theater, interpretation of the original literary source, Shakespeare, Shakespearean theater, Shakespearean.

Актуальність теми роботи. Творчий здобуток В. Шекспіра та його безпрецедентний вплив на розвиток світового мистецтва важко переоцінити, адже починаючи з XVI століття Шекспір стає однією з найважливіших і найвпливовіших постатей в історії мистецтва у цілому, та в історії музичного мистецтва, зокрема. Хоча головним напрямом творчої діяльності Вільяма Шекспіра була література – за своє життя він написав близько 40 п'єс та 150 сонетів, разом з тим, його діяльність як нескінчене й невичерпне надихаюче джерело мала значний вплив на розвиток театрального, музичного, образотворчого мистецтв. Безліч сучасних митців – композиторів та виконавців, літераторів та художників, сценаристів та режисерів знаходять у його творах ідеї для створення нових сюжетів та персонажів, а музиканти використовують його твори як цілісне художнє явище, так й окремі фрагменти творів, або найбільш виразні та художньо значущі образи у своїх творах [7]. Шекспірівська тематика, така як любов, влада, зрада та людські пристрасті, залишається вічною та універсальною, що робить його твори вічно актуальними. Шекспір досліджував людську природу у всіх її проявах, і його роботи, як і раніше, служать дзеркалом для суспільства та роздумами про мистецтво та життя.

Окрім загального впливу на різні види мистецтва, творча спадщина Шекспіра мала надзвичайний вплив акторське мистецтво, адже складність, глибока психологічна глибина та емоційна навантаженість, створених автором персонажів, вимагала від акторів та виконавців різних мистецьких напрямів значних професійних навичок та виконавської переконливості. Все це суттєво вплинуло на розвиток світового театрального мистецтва, у тому числі й на музичний театр, що підтверджується стійким інтересом до шекспірівської творчої спадщини з боку композиторів, режисерів, виконавців та широкої слухацької аудиторії. Саме цей інтерес забезпечує і

появу нових творів на шекспірівські тексти, і створення нових сміливих (а іноді й провокативних) інтерпретацій та реінтерпретацій вже широковідомих музичних творів на сюжети В. Шекспіра.

Метою роботи є вивчення особливостей втілення образів шекспірівських творів у світовому оперному мистецтві з виділенням як провідних принципів інтерпретації літературного першоджерела засобами оперного жанру. Методологія статті базується на музично-історичному, історіографічно-джерелознавчому та музично-текстологічному підходах, що створює підстави для поглибленого жанрово-стильового та музично-мовного аналізу оперних текстів на шекспірівські сюжети. Посилення уваги до драматургічних та художньо-образних особливостей шекспірівських текстів дає можливість значно поглиблювати вивчення оперної спадщини, в основі якої лежать дані тексти, що в свою чергу стає підґрунтям для багатьох сценічних втілень та інтерпретативних рішень даних творів. **Наукова новизна** даної статті обумовлюється вивченням художньо-образних особливостей інтерпретації шекспіровських сюжетів у оперному мистецтві, що дає можливість виділяти засадничі риси шекспіріани як особливої галузі музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Звернення композиторів до складної системи художніх образів шекспірівських сюжетів спостерігається ще у середині XVII століття, під час Реставрації, і за формою були так званими напівоперами (семіоперами), або драматичними операми. Більшість ранніх опер на сюжети шекспірівських п'єс які, що були створені у цей період, за своєю структурою наближалися до драматичних спектаклів зі вставними музичними номерами. Треба відмітити, що інтерпретації та сценічне прочитання п'єс Шекспіра, як і багатьох авторів того часу, були досить стійкою традицією, однак, при цьому більшість із них зовсім втрачали початкову смислову глибину та художньо-образне наповнення. Театр та

театральні вистави часів Вільяма Шекспіра дуже часто викликали у сучасників звинувачення у звеличенні вад, що призвело до появи у 1698 році двох цікавих текстів, які категорично засуджували подібні прояви у театральному мистецтві. Першим текстом був памфлет Джеремі Колієра «Короткий нарис про аморальність і богохульство англійського театру», а другим – резолюція щодо театральних вистав, які ініціювали палки дискусії та низку судових розглядів і арештів. Існувала думка, яку підтримували багато дослідників-театрознавців, що таке «уславлення пороків» було вираженням протесту та повному непогодженню з пуританськими обмеженнями, адже після значного розквіту театрального мистецтва в елізаветинську епоху з приходом до влади пуритан практично настав час мовчання у цій галузі мистецтва. У 1642 році всі театри були закриті, проте продовжували існувати невеликі трупи, які ставили в основному фарси та комічні епізоди з п'єс епохи Відродження на ярмарках і в готельних дворах [2, с. 532]. Дана ситуація протривала до часів монархії Стюартів, коли на хвилі культурних та естетичних позицій доби Реставрації театр, в тому числі й музичний, знов займає чільне місце та стає надзвичайно затребуваним й актуальним мистецьким явищем.

Як вказують деякі дослідники творчої спадщини літераторів того часу, в тому числі й В. Шекспіра, більшість драматургів часів Реставрації дивилися на твори-першоджерела як на матеріал для доволі вільної інтерпретації, а самого Шекспіра називали «тільки творцем цікавих сценічних фабул, що дають простір декоративно-розкішним постановкам у новому дусі» [3, с. 50]. Більшість оригінальних творів, в тому числі й В. Шекспіра, які ставали матеріалом для подібних сценічних інтерпретацій, зазнавали суттєвої переробки та іноді майже дуже віддалено нагадували текст оригіналу. Серед творів В. Шекспіра, які ставали матеріалом для подібних перероблень,

особливою популярністю користувалися «Буря», «Сон у літню ніч» іноді майже «Макбет», але нові інтерпретації шекспірівських текстів часто були лише слабким натяком на першоджерело. Подібні переробки п'єс В. Шекспіра доповнювалися введенням нових персонажів, додаванням подій та дивертисментних епізодів, які у більшості випадків руйнували загальний драматургічний та художньо-образний стрій твору-першоджерела. Відмітимо, що лише три трагедії В. Шекспіра, а саме «Гамлет», «Юлій Цезар» та «Отелло» майже не зазнали переробки у стилі помпезних придворних вистав, хоча їхні тексти у різних сценічних прочитаннях неодноразово скорочувалися, що також дуже змінювало загальну художню концепцію даних творів.

Якщо звернутися до оперного мистецтва другої половини XVII століття, можна помітити що опери на сюжети шекспірівських творів за жанровими ознаками наближались до форми з розвинутими розмовними та танцювальними номерами, яку різні дослідники визначали як напівоперу (*semi-opera*), драматичною оперою (*dramatic operas*), маскою (*masques*), та майже «п'єсою з музичними інтерлюдіями і ретельно розробленими декораціями» (*plays with musical interludes and elaborate scenery*) [5].

Кожний з вищезначених жанрових найменувань отримує своїх прихильників, але найбільш важливим та задіяним стає визначення *semi-opera* як однієї з найбільш затребуваних та розповсюджених у англійському музичному театрі. К. Прайс та Л. К. Стейн визначають *semi-opera* як «п'єсу з чотирма або більше окремими (самостійними) епізодами або масками, які включають спів, танець, інструментальну музику та видовищні сценічні ефекти такі, як перетворення та польоти» [8]. Якщо розглядати історичні аспекти даного жанрового визначення стає зрозумілим, що використання цього терміну є історично обґрунтованим та абсолютно правомірним. Музикознавці К. Прайс і Л. Стейн пов'язують його

появу з ім'ям Томаса Беттертона(1635-1710), який був одним з найбільш визнаних акторів і театральних діячів епохи Реставрації. Саме він був постановником, а іноді навіть автором переробок відомих п'єс того часу, у тому числі й шекспірівських. Він приймає активну участь у постановках у постановках та адаптаціях шекспірівських текстів для музичного театру, а саме «Гамлет», «Юлій Цезар», «Макбет», «Ромео і Джульєтта», «Дванадцята ніч», «Король Лір», «Отелло», й баг.ін. [1, ст. 568-569].

Разом з тим, у роботах переважної більшості англійських дослідників лишається майже невизначеним, що ж саме біло запропоновано Т. Беттертоном – саме термінологічне визначення даного жанрового різновиду, або сам тип вистави у всій його повноті. Треба зазначити, що практично синонімами терміну *semi-opera* є *dramatic opera* (драматична опера) та *ambiguous* (подвійний спектакль). Перша з цих дефініцій належить Джону Драйдену (поет, драматург, критику), а друга за визнанням багатьох англійських дослідників – Роджеру Норсу, який був одним з духовних лідерів Англії того часу [8].

Музикознавче вивчення даної форми, що існувала у музичному театрі Британії XVII століття у цілому, та на театральних сценах Лондону зокрема, дає можливість зробити декілька узагальнень, стосовно існуючих різновидів та їх типологічних рис. Так, у своєму дослідженні В. Конен виділяє наступні три різновиди, а саме:

– драматична п'єса з розвиненими музичними епізодами («героїчна драма», «покращені» переробки Шекспіра, комедії зі вставними піснями);

– «маска», з посиленням уваги до танцювально-музичних епізодів;

– власне музична драма на зразок французької та італійської опери з принципом наскрізного розвитку [3, с. 67].

Серед багатьох шекспірівських сюжетів, до яких зверталися композитори у другій половині XVII сто-

ліття, найбільш затребуваними можна назвати «Бурю» («The Tempest»). Саме цю п'єсу В. Шекспіра у 1667 році Джон Драйден разом з Вільямом Давенантом переробляють у оновлену версію, яка отримує назву «Буря, або Зачарований острів». У даному контексті діяльність В. Давенанта є надзвичайно важливою, адже саме він надихається ідеєю створення оперного театру за європейським зразком з суттєвим посиленням значення суто музичного рівня, а також розвинутої системи аріозних та речитативних номерів.

Дж. Уестреп наводить у своїх роботах думки та висловлення Джона Драйдена, який розповідав про даний період творчості Давенанта, підкреслюючи той внесок, який він зробив у розвиток англійської драми, незважаючи на дуже складні обставини існування театрального мистецтва у ті часи. Дослідник вказує, що про «героїчні п'єси ми вперше впізнали від покійного сера Вільяма Давенанта; за часів заколоту йому забороняли ставити трагедії та комедії, оскільки вони містили скандальні натяки на тих добрих людей, яким було легше позбавити влади свого законного повелителя, ніж виносити глузування. Він був змушений обрати інший шлях: оспівувати приклади моральної чесноти, пишучи вірші і перетворюючи їх на речитативи. Музика та декорації, що так прикрасили його твори, сягають італійської опери, але Давенант зумів зробити багатшими характери дійових осіб, гадаю, надихнувшись прикладом Корнеля та інших французьких поетів. Його поетичне творіння залишалося у незмінному вигляді і після повернення його величності» [4].

Пізніше, зі зміною влади і початком настанням доби Реставрації Вільям Давенант та його творчі ідеї стосовно реформації театру та сутнісного перегляду того що може вважатися справжнім музичним театром, отримують значного поширення, а сам митець стає однією з найвпливовіших особистостей у театральному житті того

часу. Твори та постановки Давенанта стали зразками нового покоління драматургів і діячів театру епохи Реставрації, а саме Дж. Драйден, У. Конгрів, Дж. Ванбру, та баг. інших.

Нове прочитання шекспірівського тексту Вільямома Давенанта та Джона Драйдена стає матеріалом для лібрето опери, яке пізніше створює Томас Шедуелл, а музична складова твору стає результатом колективної співпраці декількох композиторів, а саме Дж. Баністера, П. Хамфрі, Дж. Харта, П. Реджо, якими були написані вокальні сцени даного твору, М. Локк та Дж. Драгі доповнили їх інструментальними та танцювальними номерами. Разом з тим, остаточного впевнення у достовірності відомостей що стосуються авторства музики даного твору немає, оскільки інформація про це має досить розрізнений характер [6].

Ця сценічна версія шекспірівської «Бурі» мала широку аудиторію та користувалася значною популярністю в останній чверті XVII століття і продовжувала ставитися на англійській сцені ще століття після смерті Г. Перселла. У останнє десятиріччя XVII століття до першої версії постановки спектаклю 1674 року звернув свою творчу увагу Г. Перселл і значно переробив даний твір, доповнив їх музикою сцени з дияволами і «морську маску», а також склав ще деякі танці і пісні [3, с. 213].

Незважаючи на ключове положення та надзвичайну важливість «Бурі» Шедуелла та Перселла в історії англійського музичного театру епохи Реставрації, вони отримують практично однакові жанрові визначення, що, можливо, пов'язано з похідністю другої п'єси від першої. У музикознавчих розвідках Дж. Уестрепа вказується, що даний твір на його думку скоріше відноситься до жанру «*semi-опери*» («напівопери»), хоча про нього нерідко пишуть як про перероблену шекспірівську п'єсу зі вставними музичними номерами-«масками» або навіть називають його просто оперою [4, с. 104].

Але під жанровим визначенням даного твору як опери англійський музикознавець передусім має на увазі саме її інваріант *semi*-оперу. Як він вважає, ця та інші опери Г. Перселла можуть розглядатися як опери лише в тому сенсі, в якому дана жанрова форма трактувався в епоху Реставрації, а саме як поєднання, але не повне злиття драматичної дії та музики.

Розглядаючи музично-драматургічні рішення у версії шекспірівської «Бурі» Шедуелла-Перселла, треба виділити ті модифікації та нові драматургічні рішення, що виникли внаслідок суттєвої переробки першоджерела. При збереженні загального змісту та п'ятиактної структури п'єси, все ж таки автор нового лібретто по-своєму розставляє драматургічні акценти, скорочуючи та перемішуючи фрагменти тексту п'єси Вільяма Шекспіра, а також додаючи нові сцени-маски, що призводить до значного художнього та структурно-композиційного переосмислення первинного матеріалу. У оригінальному шекспірівському тексті п'ятий акт представляє собою одну сцену, в якій відбувається абсолютне просвітлення та досягнення довгоочікуваної гармонії, адже відбувається звільнення бранців та зцілення музикою, Просперо зрікається чарівництва і всіх прощає, а Аріель отримує омріяну свободу. Завершується вся п'єса Епілогом, матеріалом якого стає монолог Просперо.

На відміну від заключного акту В. Шекспіра, версія Шедуелла має значно розширений вигляд, а саме – дві сцени, кожна з яких дробиться на етапи, що надає акту динамічний та дуже енергійний характер. Перша сцена складається з чотирьох розділів і практично повністю повторює шекспірівський текст, за винятком того що він викладений більш стисло й концентровано. Заключний розділ першої сцени майже повністю відповідає загальному настрою завершення всієї п'єси Шекспіра. Друга сцена включає в себе декілька фрагментів, які беруть свій початок у шекспірівському тексті, але отримують

зовсім нове розгортання, а саме у цьому акті Шедуелл вводить «морську маску», яка виростає з декількох рядків магічного заклинання Просперо. Після масштабної «морської маски» як доповнення сприймається друга мікромаска парфумів Аріеля, в якій звучить пісня Аріеля (у Шекспіра вона виконувалася під час одягнення Просперо-герцога). Закінчується п'єса емоційним та зворушливим прощанням Аріеля й Просперо, після якого слідує Епілог.

Оскільки версія «Бурі» Перселла базувалася на шедуелівській, то в плані драматургічних модифікацій значних оновлень та драматургічних відкриттів не спостерігалось. Разом з тим, виключення деяких персонажів (Океан і Тетіс) та суттєве скорочення тексту (маска скоротилася майже вдвічі – 36 рядків замість 64) з одного боку, з іншого – нові підходи до побудови тексту та значна лексична трансформація надають новому лібретто статус самостійного художнього тексту, а замість скороченого текстового матеріалу у творі з'являються музичні сцени як самодостатній художній шар.

Висновки. Вплив Вільяма Шекспіра на світове театральне мистецтво, у тому числі й музичне, залишається безпрецедентним та надзвичайно масштабним. Його талант, натхнення та глибоке розуміння людської душі зробили його одним із найбільших драматургів в історії мистецтва, що підтверджують багаточисленні звернення до шекспірівських текстів та системи шекспірівських образів з боку митців, що належать до різних художніх напрямів та спеціалізацій. Перші художньо-сценічні експерименти з текстами В. Шекспіра, які відбуваються у музичному театрі середини – другої половини XVII століття, суттєво вплинули на розвиток музично-театральних жанрів, у тому числі стали одним зі значних факторів формування *semi*-опери. Як відомо, у драматичних п'єсах з музикою того часу співвідношення драматичного та музичного компонентів дуже часто схиля-

лося у бік драматичного, а музика виконувала додаткову та інтермедійну функцію. Разом з тим, саме у добу Реставрації ці дві рівні музично-театрального твору починають наближуватися одна до одної, утворюючи таке нове жанрове явище як *semi-опера*.

Справді, жанрову природу досліджуваних п'єс важко визначити однозначно, адже вони постійно балансують як між різними жанровими моделями англійського театрального мистецтва, а й між різними моделями світового театру. Для роз'яснення цього питання стає вкрай необхідним звернутися до традиції адаптації шекспірівських п'єс, яка передбачала поєднання в одному творі драматичних та музичних номерів. Отже первинною жанровою формою музично-театральних творів стає шекспірівська п'єса з музикою, а найбільш повним та відповідаючим художньому явищу жанровим визначенням стає *semi-опера*, що виникла як вільна фантазія на шекспірівські тексти.

Хоча загальна генеза *semi-опери* розпочинається з адаптації та сценічній інтерпретації більш ранніх п'єс в реставраційних трагікомедіях, найбільш рельєфно жанрові ознаки *semi-опери* проявляються у творчості групи літераторів та композиторів-співавторів (пізніше й Перселла), які звертають свою творчу увагу на художнє прочитання та інтерпретацію п'єс Шекспіра.

Що стосується функціонального поділу персонажів на головних і другорядних із закріпленням певного типу висловлювання (мова або спів-танець), характерного для *semi-опери*, то він витримується далеко не у всіх творах даного типу, прикладом чого стає «Буря», оскільки значна кількість персонажів поєднують мову і спів, що надає більш широкі художньо-образні можливості розвитку персонажів *semi-опери*.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Глумова Э. И. Беттертон Томас // Театральная энциклопедия: в 5 т. М.: Сов. Энциклопедия, 1961. Т. 1. Кол. 568-569.

2. История западноевропейского театра: в 8 т. М.: Искусство, 1956. Т. 1. 745 с.
3. Конен В. Дж. Перселл и опера. М.: Музыка, 1978. 264 с.
4. Уэстреп Дж. А. Генри Перселл. М.: Музыка, 1980. 240 с.
5. Lefkowitz M. Masque. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, 2001. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.460176/page/n65/mode/2up?view=theater&q=Masque>
6. Locke M. Dramatic Music. Ed. by Michael Tilmouth. *Musica Britannica*. London: Stainer and Bell, 1986. Vol. 51. XXXI, 237 p.
7. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience // AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37-39.
8. Price C, Stein L.K. Semi-opera (dramatic opera, English opera, ambigue). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, 2001. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.460176/page/n65/mode/2up?view=theater&q=Semi-opera>

REFERENCES

1. Glumova, E. I. (1961) Betterton Thomas. *Theatrical Encyclopedia: in 5 volumes*. M.: Sov. Encyclopedia. Vol. 1. Col. 568-569. [in Russian]
2. History of Western European Theater: in 8 volumes. M.: Art, 1956. Vol. 1. 745 p. [in Russian]
3. Konen, V. J. (1978) Purcell and Opera. M.: Music. 264 p. [in Russian]
4. Westrep, J. A. (1980) Henry Purcell. M.: Music. 240 p. [in Russian]
5. Lefkowitz, M. Masque. (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, 2001. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.460176/page/n65/mode/2up?view=theater&q=Masque> [in English]
6. Locke, M. Dramatic Music. (1986) Ed. by Michael Tilmouth. *Musica Britannica*. London: Stainer and Bell, 1986. Vol. 51. XXXI, 237 p. [in English]
7. Osadcha, S., Wei, Lixian, Qiao, Zhi, Chen, Hongyu, Cheng, Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience // AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37-39. [in English]
8. Price, C., Stein L.K. (2001) Semi-opera (dramatic opera, English opera, ambigue). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, 2001. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.460176/page/n65/mode/2up?view=theater&q=Semi-opera> [in English]

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-9>

Валерія Борисівна Марік

ORCID: 0000-0002-2607-6105

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

ler_mar@ukr.net

МУЗИЧНА КОНЦЕПТОЛОГІЯ ЯК НАПРЯМ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Мета роботи — охарактеризувати сучасну українську концептологічну музикознавчу парадигму. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний і компаративний методи. **Наукова новизна.** Вперше здійснюється аналіз українських музикознавчих досліджень з музичної концептології. Вперше дається визначення цього важливого напрямку сучасного вітчизняного музикознавства та окреслюються деякі його засади. **Висновки.** Сьогодні етап знайомства з концептологічними методологією і термінологією в музикознавстві залишився позаду, і музикознавці все частіше звертаються до них, щоб вирішувати складні питання, пов'язані з репрезентацією в музиці висших смислів (найцінніших та найзначніших для людства ментальних одиниць, або одиниць смислу). Музична концептологія як наука про музичні концепти — „ментальні утворення” (Л. Міллер) „високого або граничного ступеня абстрагування” (В. Іващенко), або „найважливіші духовні сутності” (К. Івахова), які набули музичного втілення, успішно вирішує сьогодні найскладніші питання музикознавства, пов'язані з процесами смислоутворення в музичній творчості. Про це свідчить цілий ряд праць, в яких вивчаються музичні концепти, і в яких більшою чи меншою мірою виявляє свою присутність концептологічна парадигма, серед них — дисертації Н. Тугушевої, О. Стрильчук, Л. Півторацької, монографія К. Івахової та

ін. Деякі з цих робіт є цілком побудованими на концептологічних засадах. Наприклад, в дисертації Ольги Стрілецької аналізується багатоскладний концепт індивідуального стилю Кароля Шимановського, а також досліджується вплив цього концепту на творчість інших композиторів, передусім, фортепіанну – як польських, так і українських – Г. Бацевич, Р. Мацєвського, П. Перковського, А. Малявського, Т. Шеліговського, Б. Лятошинського, А. Рудницького, І. Белзи та ін.

В статті намічено перспективу використання концептологічної парадигми при подальшому системному вивченні музикознавства як науки.

Ключові слова: концепт, концептосфера, смисл, музичний концепт, музична концептосфера, музична концептологія, українська музиконавча концептологічна парадигма, сучасне українське музикознавство, музикознавство, наука, дисертація.

Marik Valeriia Borysivna, Candidate of Arts, Associate Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Musical conceptology as a direction of modern Ukrainian musicology

Research objective – characterize the modern Ukrainian conceptual musicological paradigm. **The methodology** of the research is based on the system-analytical and comparative method. **The scientific novelty.** For the first time, an analysis of Ukrainian musicological research on musical conceptualization is carried out. For the first time, this important direction of modern domestic musicology is defined and some of its principles are outlined.

Conclusions. Today, the stage of acquaintance with conceptual methodology and terminology in musicology is behind us, and musicologists increasingly turn to them to solve complex issues related to the representation of higher meanings in music (the most valuable and significant mental units, or units of meaning for mankind). Musical conceptology as the science of musical concepts - "mental formations" (L. Miller) of "high or extreme degree of abstraction" (V. Ivashchenko), or "the most important spiritual essences" (K. Ivakhova), which have acquired musical embodiment, successfully solves today the most difficult questions of musicology related to the processes of meaning-making in musical creativity. It is evidenced by a number of works in which musical concepts are studied, and in which the conceptual paradigm manifests itself to a greater or lesser extent, among them are the dissertations of N. Tugusheva, O. Strylchuk, L. Pivtoratskaya, the monograph of K. Ivakhova, and others. Some of these works are completely built on conceptual foundations. For example, in the dissertation of Olga Striletska, the complex concept of the individual style of Karol Szymanowski is analyzed, as well as the impact of this concept on the work of other composers, first of all, the piano – both Polish and Ukrainian – G. Bacewicz, R. Maciejewski, P. Perkowski, A. Malawski, T. Szeligowski, B. Lyatoshynsky, A. Rudnytsky, I. Belza, and others.

The article outlines the prospect of using the conceptual paradigm in the further systematic study of musicology as a science.

Key words: concept, conceptosphere, meaning, musical concept, musical conceptosphere, musical conceptualization, Ukrainian musicology conceptual paradigm, modern Ukrainian musicology, musicology, science, dissertation.

Актуальність теми роботи. У вже далеких тепер 2000-х роках у автора цієї публікації виникла ідея звернутися до апробованих тоді в лінгвістиці та культурології категорій концепту та концептосфери, і впровадити до наукового музикознавчого обігу терміни „музичний концепт” і „музична концептосфера”. Багато питань і сумнівів стосовно такої необхідності вдалося подолати написанням дисертаційного тексту (захист роботи відбувся у 2008 році у вченій раді ОНМА імені А. В. Нежданової).

За останнє десятиліття можна констатувати появу цілої шеренги музикознавчих досліджень, що розробляють концептологічний напрям. Отже, дана стаття присвячена вивченню і узагальненню результатів цього розвитку, в першу чергу, шляхом ретельного аналізу дисертаційних досліджень.

Мета статті. Охарактеризувати сучасну українську концептологічну музикознавчу парадигму.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні поняття концепту входить до нашого повсякденного лексикону. Найчастіше говориться про концепт якогось товару, продукт, який є новинкою на ринку.

Однак в концептології категорія „концепт” набуває іншого значення – елементу свідомості, одиниці (однієї з можливих) мислення, – і задіюється в цьому розумінні в багатьох гуманітарних науках, але, передусім, в філософії, мистецтвознавстві, лінгвістиці та культурології.

Дисертація за темою “Явища концепта і концептосфери в музичному мистецтві: до проблеми вічного образу” автора цієї статті була першим вітчизняним музикознавчим зверненням до проблем музичної концептології. В наступні роки цей напрям розвивають К. Івахова, Лу Цзе, Н. Тугушева, О. Стрильчук, Л. Півторацька, О. Стрілецька [1, 5, 14, 13, 9, 12] та ін.

Щоб мати можливість охарактеризувати сучасну українську музикознавчу концептологічну парадигму, звернемося до основних положень нашої дисертації і зведемо їх до наступних трьох, найбільш суттєвих.

По-перше, в роботі пропонується новий на той момент концептологічний підхід до дослідження смислу в музиці та відпо-

відний цьому підходу концептуальний аналіз музичного тексту. До речі, таким чином також на концептуальний рівень виводиться аналіз музики зі словом.

По-друге, в дисертації музичний концепт відокремлюється від концепту художнього, концепту культурного, а також концепту літературного. У порівнянні з останнім, який містить лише „натяки на смисл”, тобто потребує домислювання, „роботи” свідомості і души постфактум, концепт музичний одразу й відчувається, й проживається, й розуміється, тобто є „озвученим смислом” [7, с. 203].

По-третє, стверджується, що музичні концепти пов’язані з висшими в гуманістичному сенсі смислами і цінностями людства, а в сукупності формують аксіологічно орієнтовану концептосферу академічного музичного мистецтва. Невипадковим стає звернення в роботі до найочевиднішого „носія” висших смислів в мистецтві – вічного образу, музичний концепт якого виявляється найбільш показовим в розкритті особливостей і можливостей концептологічного підходу та концептуального аналізу в музикознавстві взагалі.

В 2012 році термін „концепт“ як парний до поняття „фрейм“ використовує в своїй дисертаційній роботі „Музичне і вербальне у процесі смислового становлення художнього тексту (Ріхард Вагнер – Томас Манн – Бенджамін Бріттен)” Ірина Ягодзинська [15]. Фрейм, вслід за нашим розумінням, трактується дослідницею як „зміст концепту”, але концепт, тим не менш, залишається „на узбіччі” даної роботи та інших публікацій її автора [16, с. 484].

Навпаки, в дисертації 2019 року одеського музикознавця Олени Стрильчук основні концепти творчості Олів’є Мессіана осмислюються в руслі саме концептологічного підходу. Концепт в музиці трактується автором, слідом за нами, як цілком самостійний різновид культурного концепту. Концептологічна парадигма надає змісту дисертації концептуальної спрямованості на пошук ядра концептосфери творчості Мессіана, яке створюють концепти гри, часу та любові. В роботі розкриваються стилістичні передумови появи означених концептів.

Концепція роботи О. Стрильчук полягає на можливості кореляції авторського індивідуального з загальним культурним, коли в якості об'єднувальної ланки виступають концепти, що, водночас, властиві поетиці Мессіана, безпосередньо впливають на його авторські стильові риси, ініціюють їх, – і є універсаліями культури. Отже, категорія концепту є в роботі Стрильчук однією з засадничих щодо стильових, часто новаторських, рис творчості Мессіана [13, с. 2].

Ця дисертація приваблює здійсненям автором оглядом концептологічних праць з опорою на розподіл, зроблений А. Косенко, існуючих робіт з мовознавства за чотирима напрямками: когнітивно-психологічним, культурологічним, структурно-системним та епістеміологічно-інформаційним [11, с. 47–50].

Інша дослідниця, Наталія Тугушева вперше в українському музикознавстві – в дисертації, захищеній в Києві в 2018 році, – визначає „виникаючу у результаті взаємодії музичної та поетичної складових” концептосферу Четвертої камерної симфонії Є. Станковича – суми чотирьох концептів (смислів) – волі, творчості, часу, смерті, що формулюються автором роботи на основі вивчення процесу „становлення інтонаційної фабули симфонії” [14, с. 9]. Концептосферу, за Тугушевою, формує співдія вербально виражених основних поетичних ідей з „ключовими інтонаційними подіями симфонії” [14, с. 12].

В концептологічному дусі вирішена методологія дисертаційного дослідження Лу Цзе „Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століття” (Львів, 2017 р.). В першому розділі роботи на основі узагальнення численних філософських, культурно-історичних дефініцій концепту та концептосфери різних історичних періодів робиться висновок, що ці поняття можуть бути доцільними для розкриття способу мислення китайських музикантів, а також зіставлені значення основних концептів „західної” та „східної” концептосфер. В другому розділі крізь призму концептології вивчається специфіка програмності фортепіанної творчості Китаю, в третім – особливості музичної реалізації в останній конкретно трьох концептосфер – природи, обряду і міфу.

На сторінці 6 роботи Лу Цзе пише, що категорія концепту (та похідний від нього термін „концептосфера”) представляється дослідниці „ключем» для вирішення поставлених у дисертації завдань” – з усіх інших, „споріднених понять” – таких, як міфологема, архетип, фрейм [5]. Дійсно, терміни концепту і концептосфери не з’являються ані в предметі, ані в об’єкті дослідження, але є широко репрезентованими саме в завданнях роботи, спрямованих на досягнення мети – „розглянути китайську фортепіанну музику ХХ – ХХІ ст. з позиції її програмних концептосфер, відповідних до національної традиції” [5, с. 7].

В дисертаційній роботі Поліни Кордовської (Харків, 2022 р.) розробляються, згідно з зазначеною автором у вступі науковою новизною, концепти проєкту (в мистецтвознавчому контексті) та індивідуального проєкту (в контексті композиторської творчості) з деякими дуже короткими поясненнями, чим є власне концепт, який не входить до ряду ключових слів цього дослідження.

Так, Кордовська пригадує монографію Пьетро Мізуракі «Il suono, il silenzio, l’ascolto. La musica di Salvatore Sciarrino dagli anni Sessanta a oggi» (2018 р.), в якій розглядаються основні концепти творчості Сальваторо Шарріно [3, с. 48]. Також дослідниця посилається на присвячену деяким аспектам творчості Шарріно роботу С. Лаврової, і навіть підкреслює, що в цієї праці: 1) під концептом мається на увазі ідея або згусток смислу, а під теорією концепту – “інструмент аналізу філософсько-музикознавчого дискурсу” [3, с. 51]; 2) здійснений порівняльний концепт-аналіз композиторських стратегій Г. Лахемана і С. Шарріно [3, с. 57]. В іншому місці в дисертації Кордовської зустрічаємо думку про анаморфоз як ключовий концепт творчості композитора С. Шарріно [3, с. 182]. Згадує дослідниця в дужках також нашу пропозицію щодо розуміння концепту як образу, що став текстом [3, с. 52].

В дисертації Лесі Півторацької (Харків, 2023 р.) знову не знаходимо концепту у ряді „ключових” категорій, так само, як і поняття концептосфери, але останнє являє собою, тим не менш, основний предмет наукового пошуку автора, – смислову основу хорових та вокально-інструментальних творів українських ком-

позиторів (М. Лисенка, Л. Ревуцького, Г. Ганзбурга, О. Скорика, Л. Дичко, В. Губаренка та ін.), написаних на тексти переспівів із поетичної збірки „Давидові псалми” Т. Шевченка. Тобто в роботі Півторацької йдеться про концептосферу першоджерела – шевченківський цикл „Давидові псалми” та його „музичну реалізацію” [9, с. 22], яка багато в чому базується на „біблійній концептосфері” [9, с. 5]. Згідно з цим, концептологічна термінологія пронизує текст дисертації та проникає у її зміст. Так, підрозділ 1.2 має характерну назву „Поетика циклу «Давидові псалми». Біблійна концептосфера псалмових переспівів Т. Шевченка”, а підрозділ 3.5 – не менш показову назву „Псалмові переспіви Т. Шевченка в концептосфері опери-ораторії «Згадайте, братія моя...» В. Губаренка”.

В теоретичному розділі роботи Півторацька наводить посилання на філософсько-лінгвістичні визначення понять „концепт” Т. Рудюк та „біблійний концепт” В. Сулими; також дисертантка спирається на дослідження, в яких поняття концепта та концептосфери розглядаються в аспекті сакрального, зокрема, в творчості Шевченка, – на українські та зарубіжні культурно-лінгвістичні праці Т. Вільчинської, Т. Рудюк, І. Даниленко, Н. Слухай, В. Кафарського, В. Мокрого [8, с. 62]. І далі продовжує: „категорії концепту та концептосфери міцно укорінилися в сучасному музикознавчому дискурсі”, але „лише в поодиноких розвідках здійснено спроби розкриття їх загального змісту, зокрема в дослідженнях В. Марік <...> та Н. Тугушевої <...>” [9, с. 62].

Завершаючи пошук найбільш відповідного проблематиці роботи розуміння поняття концептосфери, Півторацька робить висновок, що цей термін „означає певну структуровану сукупність взаємопов’язаних концептів у межах мовно-концептуальної картини світу”, і називає це визначення загальноприйнятим (!) [9, с. 62]. Вводиться в роботу також категорія сакральної концептосфери – сукупності „концептів із сакральним змістом” [8, с. 201].

Головне, що відрізняє цю роботу від попередньої – активне використання автором концептуального методу, спрямованого на визначення взаємодії концептів на різних рівнях музичного змісту [9, с. 25] – перш за все тому, що одним з чинників, на

якому базуються музичні втілення циклу Шевченка, є біблійна концептосфера, пов'язана з функціонуванням концептів добра, зла, віри, молитви, соборності [9, с. 207].

Нарешті, для львівської дослідниці Ольги Стрілецької „концепт” стає центральним поняттям дисертаційного дослідження, в якому вивчається концепт індивідуального стилю композитора – на прикладі творчості Кароля Шимановського (2023 р.). Категорія концепту індивідуального стилю композитора, представлена в філософсько-естетичному, історичному та загальнотеоретичному аспектах, трактується як сукупність „базових смислів, впізнаваних й ідентифікованих з творчістю даного митця, втілених в його неповторній системі музично-виразових засобів” (власне визначення дисертантки) [12, с. 3, 7–8].

У першому підрозділі першого розділу „Категорія концепту композиторського стилю і його вияв у фортепіанній творчості Кароля Шимановського” визначається, що термін „концепт”, який „виявляє свій значний потенціал у дослідженні культурно-мистецьких явищ”, може бути „цілком природньо” застосовано до феномену композиторського стилю [12, с. 3]. Також в Розділі 1 – у другому його підрозділі – простежується процес формування та моделюється структура концепту індивідуального стилю Кароля Шимановського.

О. Стрілецька знаходить базові смислові складові концепту індивідуального стилю Шимановського – постромантичну, суб'єктивно-рефлексивну імпресіоністичну, неофольклорно-„гуральську” і сакральну. Надзвичайно продуктивною та перспективною знахідкою роботи є, на наш погляд, здійснений в наступних двох розділах дисертації аналіз впливу концепту стилю Шимановського (у його зазначених складових) на творчість інших композиторів, передусім, фортепіанну – як польських, так і українських – Гражини Бацевич, Романа Мацеєвського, Пьотра Перковського, Артура Малявського, Тадеуша Шеліговського, Бориса Лятошинського, Антіна Рудницького, Ігоря Белзи та ін.

Отже, дисертація Стрілецької є цілком побудованою на методологічних і методичних концептологічних засадах.

Сумнівною нам здається думка автора про те, що поняття художнього концепту все ще знаходиться на стадії становлення [12, с. 45]. Але погодимось з дослідницею в тому, що кожне окреме музикознавче дослідження із залученням концептологічної парадигми дійсно потребує спеціального точного методологічного окреслення – на наш погляд, внаслідок її гнучкості та здатності пристосовуватися до вирішення завдань кожної конкретної наукової розвідки – в межах вивчення одного або групи концептів.

В цьому відношенні цікавою і корисною є монографія К. Івахової (2013 р.), де головною категорією стає „художньо-дидактичний концепт” в його проекції на музичну творчість, а саме: „зреалізований в артефакті змістовно-образний задум композитора, що містить в собі знаки історичної, національної традиції та актуального соціокультурного контексту, спрямований у єдності і стислій взаємодії естетичного, етичного, особистісно коригуючого та професійно формуючого компонентів на досягнення відповідного впливу на реципієнта” [1, с. 41]. У книзі простежується зв’язок між досвідом становлення М. Скорика як композитора і музиканта і формуванням його педагогічних принципів. Підтверджується гіпотеза, що художньо-дидактичний концепт в кожному історичну епоху, в кожному стилі чи художньому напрямку „отримує відповідні до вимог часу і рівня розвитку суспільства пріоритети і особливе тлумачення дидактичного компоненту в художній діяльності і творчості” [1, с. 185].

На завершення хотілось б звернути увагу також на ще один можливий приклад використання концептологічної парадигми у музикознавстві.

В нашій статті 2017 року „Концептуальна система сучасного українського музикознавства” запроваджений ракурс дослідження вітчизняної науки про музику як систему, що центрує певне „облако” концептів (ядро концептосфери): музикознавство, жанр, стиль, форма, твір, текст, контекст, композитор, композиція, автор, виконавець, слухач, образ, концепція, смисл, значення, музична мова, творчість, виконання, емпатія, інтерпретація, музика, музичне мислення, музичне інтонування, музичний звук, музична культура. Ці концепти курсують в наступних галузях

музикознавства (ще й об'єднують їх та структурують): теорія музичної інтонації, мови та форми, історія музики, теорія, історія та методологія музикознавства, музична педагогіка, музична соціологія, музична психологія, музична культурологія, музична естетика, музична етнологія, музична критика та публіцистика, музична інтерпретологія, теорія жанру та стилю в музиці.

Отже, сучасне українське музикознавство представлено нами як „система концептів, що взаємодіють один з одним в окремих розділах музикознавства, і далі – в трьох основних напрямках (логіко-методологічному, історико-хронотопічному, аксіолого-культурологічному), які перетинаються, і, за суттю, є різними гранями, різними аспектами рішення одних і тих же проблем” [6, с 244].

У зв'язку з можливостями використання концептологічної парадигми для розв'язання „внутрішніх” та „зовнішніх” проблем музикознавства як науки пригадаємо також дисертацію Ярослави Сердюк (Харків, 2017), адже ця праця також є спробою „самоосмислення музикознавства в інтердисциплінарному контексті сучасної культури” [11, с. 1].

Згідно з промовною темою „Віртуальне як концепт музичної науки” музикознавчий концепт „віртуальне” тлумачиться автором як „можливе, що за певних умов проявляється в дійсності” [11, с. 11], і що є сукупністю віртуального онтологічного, віртуального технологічного (комп'ютерні практики) і віртуального когнітивного. Зауважено полісемантичність номінації віртуального, що набуває цілої низки значень – прихованого, завуальованого, комп'ютерної реальності, можливого, потенційного, абстрактного, уявного, умовного художнього світу та ін. [11, с. 5]; пропонуються терміни „слуховий інтелект” і „віртуальні структури нотного тексту”; зустрічаємо також поняття „концептосфера сучасного музикознавства”, під якою інтуїтивно розуміємо сукупність музикознавчих концептів, тому що належного визначення в тексті роботи нам знайти не вдалося (також відсутнє пояснення, чим є власне концепт музичної науки, хоча про властивості наукового концепту в порівнянні з концептом художнім говориться в підрозділі 1.1).

В роботі отримують подальший розвиток „базисне положення теорії музики про різномістовні рівні музичної форми «фактура-синтаксис-композиція»» [11, с. 3], та розробляється методика аналізу віртуальних структур в творах різних історичних періодів – Й. С. Баха, Г. Ф. Телемана, Ф. Шопена і С. Райха.

Дисертація Я. Сердюк, наскільки можна судити зі змісту автореферату, є єдиним з усіх проаналізованих нами досліджень, яке на диво позбавлено будь-яких посилань на праці вітчизняних музикознавців-концептологів, і в цьому сенсі є герметичною.

Отже, все перелічене дозволяє нам зробити наступні узагальнення та **висновки**.

Музична концептологія як наука про музичні концепти – „ментальні утворення” (Л. Міллер) „високого або граничного ступеня абстрагування” (В. Іващенко), або „найважливіші духовні сутності” (К. Івахова), які набули музичного втілення, успішно вирішує сьогодні найскладніші питання музикознавства, пов’язані з процесами смислоутворення в музичній творчості. Це підтверджують цілий ряд досліджень, серед яких особливого значення, на на погляд, набувають, дисертації О. Стрильчук, Н. Тугушевої, Л. Півторацької та О. Стрілецької. У цих, а також інших роботах виявляємо три ступені заангажованості термінологічного апарату і засад концептології в музикознавчому дослідженні:

1. Використання понять „концепт” і „концептосфера” як загальноприйнятих в сучасному соціо- та філософсько-культурологічному дискурсі (в дисертаційних дослідженнях не входять до ключових понять).

2. Цільове використання в роботі концептологічної термінології з відповідним обґрунтуванням (в дисертаціях переважно входить до ряду ключових слів), а також музикознавчо спрямованого концептуального методу, який нарівні з іншими методами вбудований у синтетичну методологію роботи.

3. Використання концептологічної парадигми як провідної при створенні методологічних засад музикознавчого дослідження.

Відтак, можемо констатувати, що використання концептологічної методології і концептуальної методики має в україн-

ському музикознавстві свою історичну традицію, а звернення сучасних вітчизняних музикознавців до категорії концепту вже не викликає здивування, і навіть можна визнати звичним. Наразі представники української музикознавчої науки все частіше сміливо і вдало експериментують з концептологічною парадигмою, при цьому рівень їх обізнаності у літературі в означеній сфері, між іншим, знайомства з роботами вітчизняних колег-музикознавців, є достатньо високим, що дозволяє нам знаходити і встановлювати між цими працями різноманітні взаємозв'язки, і, в цілому – сприймати, – а в майбутньому – докладно досліджувати українську музичну концептологію як систему.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Івахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика: (художньо-дидактичний концепт). Хмельницький: ПП «Медобори-2006», 2013. 236 с.
2. Казимирів Х. Архетип, концепт і міфологема в системі музичних категорій. *Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2013. Вип. 28-29, ч 1. С. 190–195.
3. Кордовська П. Музичний текст доби поставангарду як індивідуальний проект (на матеріалі творчості Сальваторе Шарріно): дис. ... канд. мист.: 025 Музичне мистецтво. Х., 2022. 244 с.
4. Косенко А. До проблеми дефініції концепту як стрижневого об'єкту мовознавчих розвідок. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Сер.: Філологічна*. 2009. Вип. 11. С. 234–239. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2009_11_41
5. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвоз.: 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів, 2017. 187 с.
6. Марік В. Концептуальна система сучасного вітчизняного музикознавства. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 22. Одеса: Астропринт, 2017. С. 45–57.
7. Марік В. Явище концепта та концептосфери в музичному мистецтві: до проблеми вічного образу: дис. ... канд. мист.: 17 00 03 Музичне мистецтво. Одеса, 2009. 315 с.
8. Моршакова О. Єдність культури і особистості: феномен творчості. *Психологія і суспільство*. 2006. № 3. С. 70–80.
9. Півторацька Л. Відтворення поетики «Давидових псалмів» Т. Шевченка у творах українських композиторів ХХ – ХХІ століть: дис. ... канд. мист.: 025 Музичне мистецтво. Харків, 2023. 287 с.
10. Полюжин М. Культура – текст – індивідуально-авторський концепт. *Наукові записки*. Серія “Філологічна”. Острог: Видавництво Національного університету “Острозька академія”. Вип. 19. 2011. С. 114–119.

11. Сердюк Я. Віртуальне як концепт музичної науки: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00. 03 Музичне мистецтво. Харків, 2017. 16 с.

12. Стрілецька О. Концепт індивідуального композиторського стилю та його проєкція на творчість інших митців (на прикладі фортепіанної творчості Кароля Шимановського): дис. ... канд. мист.: 025 Музичне мистецтво. Львів, 2023. 313 с.

13. Стрильчук О. Композиторська поетика Олів'є Мессіана в світлі концептологічного підходу: дис. ... канд. мист.: 025 Музичне мистецтво. Одеса, 2019. 204 с.

14. Тугушева Н. Концептосфера Четвертої камерної симфонії Євгена Станковича як результат музично-поетичної взаємодії: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 17 с.

15. Ягодзинська І. Музичне і вербальне у процесі смислового становлення художнього тексту (Р. Вагнер – Т. Манн – Б. Бріттен): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2012. 16 с.

16. Ягодзинська І. Фреймова семантика: аспекти застосування у музично-теоретичній науці. *Професійна мистецька освіта і художня культура: викили XXI століття*. Матер. II Міжнарод. наук.-практ. конф., 14–15 квіт. 2016 р. С. 479–487.

REFERENCES

1. Ivakhova, K. (2013) Piano creativity of Miroslav Skoryk: (artistic and didactic concept). Khmelnytsky. PP «Medoborn-2006» [in Ukrainian].

2. Kazymyryv, Kh. (2013) Archetype, concept and mythologeme in the system of musical categories. Bulletin of the Carpathian University: art history. Ivano-Frankivsk. Issue 28–29, part 1. 190–195 [in Ukrainian].

3. Kordovska, P. (2022) The musical text of the post-avant-garde era as an individual project (based on the work of Salvatore Charrino). Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

4. Kosenko, A. (2009) To the problem of defining the concept as a core object of linguistic research. Scientific notes of the National University "Ostroh Academy". Issue 11. 234–239. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2009_11_41 [in Ukrainian].

5. Lu, Tszie (2017). Conceptspheres of Chinese program piano music of the 20th – early 21st centuries. Candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

6. Marik, V. (2017) Conceptual system of modern domestic musicology. Musical art and culture. Issue 22. Odessa. Astroprint. 45–57 [in Ukrainian].

7. Marik, V. (2008) Phenomena of the concept and conceptsphere in musical art: to the problem of the eternal image. Candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].

8. Morshchakova, O. (2006) The unity of culture and personality: the phenomenon of creativity. Psychology and society. 2006. № 3. 70–80 [in Ukrainian]

9. Pivtoratska, L. (2023) Reproduction of the poetics of "David's Psalms" by T. Shevchenko in the works of Ukrainian composers of the 20th – 21st centuries. Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

10. Poliuzhyn, M. (2011) Culture – text – an individual author's concept. Proceedings. "Philological" series. Ostroh: Publishing House of the National University "Ostroh Academy". Issue 19. 114–119 [in Ukrainian].

11. Serdiuk, Ya. (2017) Virtual as a concept of music science. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

12. Striletska, O. (2023) The concept of an individual compositional style and its projection on the work of other artists (on the example of Karol Szymanowski's piano work). Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

13. Strylchuk, O. (2019) The compositional poetics of Olivier Messiaen in the light of the conceptual approach. Candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].

14. Tugusheva, N. (2017) The conceptual sphere of Yevgeny Stankovych's Fourth Chamber Symphony as a result of musical and poetic interaction. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

15. Yahodzynska, I. (2012) Musical and verbal in the process of semantic development of an artistic text (R. Wagner – T. Mann – B. Britten). Extended abstract of candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].

16. Yahodzynska, I. (2012) Frame semantics: aspects of application in music-theoretical science. Professional art education and artistic culture: challenges of the XXI century. Mater. II International. science and practice conference, April 14–15 2016. 479–487 [in Ukrainian].

УДК 78.01+78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-10>**Світлана Грекул**

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

ПРОБЛЕМА АВТОРА У СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ: ПРОВІДНІ ДИСКУРСИВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА МЕТОДИЧНІ ПРИНЦИПИ

Мета роботи – створення комплексного мистецтвознавчого підходу до проблеми автора в часопросторі музичної культури ХХ ст. **Методологія дослідження** – спирається на міждисциплінарний підхід, також на сукупність спеціальних мистецтвознавчих, зокрема музикознавчих методів, спрямованих на осягнення феномена композитора та розкриття його місця і ролі в європейській музичній культурі ХХ ст. **Наукова новизна** полягає у виявленні специфіки культурологічного підходу у музикознавстві зокрема його історичних передумов та теоретичних складових. Запропоновані теоретичні засади вивчення проблеми авторства як частини музичної семіології, розвиток специфічного музикознавчого напрямку нарратології як вчення про автора та авторське начало у мистецтві. **Висновки.** Трансформаційні культурні процеси ХХ ст., зміни у сфері творіння музики, зумовили переосмислення ролі і функції митця в континуумі Новітнього часу і переосмислення поняття «композитор». Сьогоднішні дефініції даного поняття містять проєкції на креативно-особистісну природу, здатність до відтворення у творчості розмаїття охоплених життєвих процесів і явищ. Характеризуючи проблеми автора в сучасному музикознавстві, підіймається вагомий показники по-перше вивчення образу автора відкриває нові, більш широкі компоненти музичного стилю, тобто дозволяє оновлювати уявлення про стильовий зміст музики в цілому; по-друге виявити еволюцію та історичне становлення «автора-композитора» в сучасному світі. Особистість автора в її образному перетворенні та преображенні глибоко входить до семіологічного змісту музичного твору. Тому переважаною характеристикою її стає, поруч з ідеальним автором, номінація «умовний автор», котра стимулює перехід до питань художньо-знакової умовності музичної мови та способів її авторської – композиторської – організації. Вивчення взаємодії авторських ініціатив композитора та виконавця виявляє її залежність від жанрової форми музичної творчості та особливу перевагу з виконавської сторони сольних форм, котрі дозволяють музиканту поставати «обличчям до обличчя» як з реципієнтами, так і з композитором.

Ключові слова: автор, композитор, феномен, образ.

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

The problem of the author in modern musicology: leading discursive tendencies and methodological principles

Research objective the creation of a complex art history approach to the problem of the author in the space-time of musical culture of the 20th century. **The methodology** relies on an interdisciplinary approach, as well as on a set of special art studies, in particular music studies, methods aimed at understanding the phenomenon of the composer and revealing his place and role in the European musical culture of the 20th century. **The scientific novelty** consists in revealing the specificity of the cultural approach in musicology, in particular its historical prerequisites and theoretical components. **The proposed theoretical foundations of the study of the problem of authorship as part of musical semiology, the development of a specific musicological direction of narratology as the doctrine of the author and the principle of authorship in art.** **Conclusions.** Transformational cultural processes of the 20th century, changes in the field of music creation, led to a rethinking of the role and function of the artist in the continuum of modern times and a rethinking of the concept of "composer". Today's definitions of this concept contain projections on the creative and personal nature, the ability to reproduce in creativity a variety of covered life processes and phenomena. Characterizing the problems of the author in modern musicology, important indicators are raised: firstly, the study of the image of the author opens new, broader components of the musical style, that is, it allows updating the idea of the stylistic content of music as a whole; secondly, to reveal the evolution and historical formation of the "author-composer" in the modern world. The personality of the author in its figurative transformation and transfiguration deeply enters into the semiological content of the musical work. That is why, next to the ideal author, the nomination "conventional author" becomes its predominant characteristic, which stimulates the transition to the issues of the artistic-symbolic convention of the musical language and the methods of its authorial – compositional – organization. The study of the interaction of the author's initiatives of the composer and the performer reveals its dependence on the genre form of musical creativity and a special advantage on the performing side of solo forms that allow the musician to be "face to face" with both the recipients and the composer.

Key words: author, composer, phenomenon, image.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю висвітлення проблеми автора в сучасному музикознавстві, перш за все ця проблема є інтегруючим та методологічно значущим для різних верств мистецтвознавчої науки. Принципово важливими вона є і для музикознавства, зокрема, для вивчення специфіки семантичної організації різних жанрових форм музики,

враховуючи їх і композиторський і виконавський профілі.

Мета статті показати провідні дискурсивні тенденції та методологічні принципи в сучасному музикознавстві.

Наукова новизна статті полягає у виявленні специфіки культурологічного підходу у музикознавстві зокрема його історичних передумов та теоретичних складових.

Виклад основного матеріалу. Проблема автора на сьогодні є актуальною та вагомою темою в музикознавстві, зумовленою історичною еволюцією постаті композитора – вивченням передумов, в яких формувалася композиторська творчість з її індивідуально-особистісними чинниками. Поняття авторства у бутті, перш за все, пов'язане, з концепцією М. Бахтіна, яка є для нас основною у вирішенні питань про образ людини, пов'язаних з особливою філософією (психологією) вчинку та відповідальності, що покликані свідчити про достатнє усвідомлення людиною шляхів та цілей власного життя (й життя Іншого). Це перш за все, потребує високого рівня творчої активності, у якій би сфері вона не здійснювалася, тому передбачає здатність знаходити і ставити нові питання про смисл життя та способи його досягнення. Тобто явище авторства, відтак і образ автора – ідея людини-автора – безпосередньо межує з феноменом смислу та процесами смислотворення, а також з відкриттям тих механізмів людської свідомості, які забезпечують осмисленість людської присутності у бутті.

Теоретична широта проблеми образу автора доповнюється і її історичною масштабністю, адже образ людини, ставлення до людини історично змінюється, і про висування особистісної свідомості на перший план соціальної діяльності можна казати лише з кінця середньовічного періоду та на початку ренесансного, хоча попередня історія надає приклади яскравих непересічних особистостей, справжніх героїв людської культури та переможців власної долі, тих, хто набув безсмертя у людській колективній пам'яті.

Перш ніж охарактеризувати позиції літературознавців у галузі проблеми образу автора, визначимо декілька загальних гуманітарних передумов її вивчення. По-перше, це необхідність конкретизувати цю проблему, як з боку природи, сутнісних рис самого автора, так і відносно форм і способів їх реалізації, тобто втілення у конкретній особистісній та соціальній практиці у їх поєднанні та взаємозбагаченні. По-друге, це досягнення достатньо сталих критеріїв вивчення образу автора, звідси – достатньо визначених проявів особистості автора, слідів присутності її в тій або іншій формі діяльності, зокрема її психологічних особливостей, типів емоційного та ментального реагування на виклики зовнішнього світу тощо. По-третє, це розвиток індивідуального підходу до феномена авторства, оскільки саме поняття автора передбачає унікальність та неповторність окремого людського перебування, з урахуванням його соціокультурної залежності, тобто несхожість не лише зовнішнього протікання долі, а й способів мислення та відчуття, образно-семіотичного моделювання життєвого простору та – діалогічної взаємодії з навколишнім світом.

Таким чином, виявляється необхідність звернення до «теми» авторства там, де вона є головною та всебічно визнаною саме з боку окремої особистісної причетності людини до ходу та результатів діяльності; і такою сферою є, звичайно, мистецтво. Також, впливає важливість зосередження уваги на способах побудови художньої форми та організації художньої мови, адже вони є авторськими й віддзеркалюють специфіку особистісно-сміслового змісту свідомості; набуває нової теоретичної значущості категорія стилю як індивідуального творчого виявлення смислових засад художньо скерованої авторської свідомості, причому однаково важливими є узагальнююча семантично-моделююча функція стилю, його ідеальні образні сторони та проєкції – і конкретні знакові провідники стильового моделювання.

Таким чином, інтегруючою теоретичною галуззю щодо проблеми образу автора є психологія мистецтва, що сьогодні набуває нового методологічного значення, це дозволяє поєднувати між собою не лише різні гуманітарно-мистецтвознавчі дисциплінарні підходи, а й різні родо-видові форми мистецтва, стаючи азовою стосовно всіх них. Водночас необхідно зауважити, що проблема авторства повинна набувати вирішення саме в музикознавстві, оскільки музична творчість з її усно-слуховою, темпорально-просторовою та унікально-семантичною природою глибше за інші художні форми занурює до таємного й прихованого світу людської свідомості, до неповторності чуттєво-емоційного змісту даної свідомості. Для музикознавців проблема образу автора є ще, скоріше, перспективною, аніж вирішеною, хоча існує низка робіт їй присвячених, навіть докторське дослідження. Важкість даної проблеми полягає в тому, що вона не може розв'язатися у єдиному вигляді, зверху — абстрагованим теоретичним шляхом. Вона потребує послідовного розгляду на конкретному емпіричному матеріалі, враховуючи жанрову й стильову специфікацію саме авторського світобачення як чинника художньої творчості. Таким чином, повинна виникнути система праць, присвячених даній проблемі, що потребує часу та значної кількості дослідницьких зусиль.

На засадах змістового вивчення матеріалу музичного мистецтва досліджують проблему автора Л. Казанцева та І. Коновалова, вибудовуючи концепції своїх докторських дисертацій.

Розглянемо дослідження Л. Казанцевої, яке зумовлено поєднанням двох типів проблем: загальногуманітарної проблеми автора та специфічно-музикознавчої проблеми музичного змісту, що вони взаємно висвітлюються і відкривають свої резонансні можливості. Дослідниця помічає, що художній еквівалент образу автора в музиці є складним явищем, яке не можна звести до про-

яву, наприклад, лише стильових якостей — призначень музичного звучання. З іншого боку, ми можемо припустити, що вивчення образу автора відкриває нові, більш широкі компоненти музичного стилю, тобто дозволяє оновлювати уявлення про стильовий зміст музики.

Тим не менш, погоджуємося з Л. Казанцевою у тому, що охоплення всіх можливостей реалізації авторського начала в музиці, тобто представлення усього кола образних інтенцій феномена музичного авторства, потребує визначення усіх складових музичного змісту — усіх змістових властивостей музики, що зумовлюють унікальні якості її формотворчої природи.

Композиторська «інспірація», на її думку, полягає саме у залученні та індивідуальному використанні-глуначенні «об'єктивних констант» музики, як жанрових прототипів, стилістичних фігур, стильових ідей та технічних засобів; це все продовжується виконавською актуалізацією та завершується слухацьким сприйняттям й засвоєнням композиторського задуму. Таким чином, особистісно-авторське начало в музиці постає складно-комплексним, діалогізованим і навіть поліфонізованим. Тому його вивчення потребує багатьох зусиль, зокрема, історичного ракурсу оцінки музичного змісту. Відтак поєднання проблеми автора і проблеми музичного змісту веде до наступних методичних настанов та теоретичних презумпцій.

Вивчення образу автора в музиці дозволяє визначати певні таємниці музичного змісту, які відображують зміну ставлення до людини як автора і життя, і мистецтва, також та людяності. Окрім цього, взаємне кореспондування «тем» автора та змісту веде до розширення текстологічного підходу — до виходу за межі тексту твору у контекстуальний простір, причому у різних його координатах та напрямках: соціоісторичному, психологічному, компаративно-мистецькому, науково-дискурсивному, особистісно-образному синергійному, смислово-культурологічному, художньо-семіотичному тощо.

Стильовий підхід можна рахувати домінуючим у вивченні образу автора в музиці, а саме: стильове начало в музиці є опосередковуючим та таким, що поєднує художній вплив усіх рівнів художньої виразовості, тобто виступає узагальненням, відволіканням, орієнтуючись на виражену в музиці «мовну особистість», а це зумовлює акцентуацію рівня ідіостилю як найбільш семіотично специфікованого та індивідуалізованого; воно встановлює показові індивідуальні риси саме даної творчої особистості і як творця, і як «біографічного автора», тобто окремої людини з власними характером та долею.

Звичайно, виникає питання, якою мірою автор виражає у творі власну особистість, адже поруч з нею встає особистість «героя», іншого учасника художніх подій, виникають інші художні «портретування». Звернення до цього питання примушує Л. Казанцеву припускати можливість нівелювання авторського начала, але з зазначенням, що таке зниження ролі авторського начала – самовиразу авторської свідомості – стає одним зі стильових завдань твору, тобто виступає своєрідним «мінус-прийомам», парадоксально засвідчує присутність автора як головного ініціатора художнього змісту.

Це наводить на думку, що потрібно розрізнявати персоніфікацію як прийом представлення авторської особистості та персоналізоване уявлення про інших «героїв» художнього задуму. Персоніфікація – персоналізація в музиці може стосуватися будь-якого особистісного прототипу, водночас – завжди зачіпає авторське начало, адже в силу ліричної природи в музиці сприймається як мова «від першої особи», з якою мимовільно ототожнюється автор, але як автор художній. Для того, щоб у прийомах персоніфікації розпізнати постать вже й автора біографічного, потрібні особливі жанрово-композиційні умови. Вони визначають і нові контекстуальні чинники здійснення стильового наміру та розвинення на цих засадах авторського ідіостилю.

Сукупність музикознавчих підходів до проблеми образу автора не можна вважати завершеною без врахування виконавської сторони – виконавської природи музичного діяння, бо автором живого актуалізованого гучного музичного тексту для слухацької аудиторії виступає музикант-виконавець, хоча й відомо, що він транслює композиторський задум. Цей психологічний ефект зумовлює виокремлення виконавської творчості в музиці в окрему професійну галузь, а значення постатей виконавців підіймає до рівня загальної ціннісної пам'яті про творців музики. Причому музиканти-виконавці також сприймаються в декількох екзистенційно-функціональних іпостасях: як живі особистості, тобто біографічні автори; як представники професії, що виконують свою академічну місію, тобто «первинні» автори-творці; як митці, які створюють унікальні звукові стилі і інтерпретативні моделі музичних творів, цілісні образи музичнотворчої особистості, тобто «третинні», по-справжньому художні автори.

Зауважимо також, що музичне виконавство найчастіше постає тією сферою, яка сягає рівня ідеального Над-адресата – віртуального звукового світу музики, а відомі славетні музиканти-виконавці стають своєрідними «героями», і самого музичного твору, і музичної культури. Таким чином, для музикознавчої авторології також є важливим розрізнення номінативно-класифікаційних характеристик феномена автора та його зіставлення з явищем художнього-естетичного «героя».

І. Коновалова в своїй роботі розкриває поняття «композитор» – як одне з найзначніших, основоположних і смислоутворюючих в універсумі художньої культури, системі естетичних категорій музичного мистецтва і сучасної науки про музику. Породжене європейською цивілізацією, викристалізоване в системі духовних цінностей Старого світу і пронизане етичним пафосом християнства, окреслене культурно-історичне поняття

і явище стало невід’ємним символом професійного музичного мистецтва як буттєво-філософської категорії культури, онтологічного феномена і цілісної моделі світобудови. З поняттям «композитор» уособлюють особливий тип музично обдарованої творчої особистості, митця та зумовлену ним музично-художню діяльність в соціумі. У цьому сенсі зазначене поняття семантично узагальнюється і значною мірою синонімізується з поняттям «музикант».

З термінологічним ім’ям «композитор» пов’язане існування найважливішого художнього пласта європейської музичної культури — академічної музичної традиції, опусної музики, музичної композиції, індивідуальної авторської творчості, заснованих на принципах свободи та позначених унікальними індивідуально-особистісними властивостями творця — носія трансцендентного начала і креативно-духовних енергій. І. Коновалова вважає, що становлення поняття «композитор» віддзеркалює загальнокультурний процес посилення індивідуально-особистісної авторської творчості — особливої сфери свободи самовираження.

Слово «композитор» (нім. — *componist*; англ. — *composer*; франц. — *compostieur*; ісп. — *compositor*; італ. — *compositore*) походить від лат. *compositor* — укладач, упорядник. За різними історичними джерелами, слово «композитор» поряд з іншими термінами, етимологічно пов’язаними і похідними від лат. дієслова *componere* — компонувати, складати в ціле, зустрічається, починаючи з IX — X ст. у середньовічних трактатах (Хуквальда Сен-Аманського та його adeptів). Проте стійке термінологічне визначення поняття «композитор» та пов’язаного з ним явища відбулося значно пізніше.

Змістовну узгодженість з терміном *componendo* підкреслює поширене у музичній культурі раннього Ренесансу термінологічне ім’я *componist* — *компанувач*, відповідне тогочасній функції музиканта — укладача композицій.

Згідно більшості загальноприйнятих дефініцій, презентованих у музично-естетичній та науково-теоретичній літературі, а також словниково-довідкових джерелах, поняття «композитор» означає «автор музичних творів, людина, яка пише музику».

На сучасному етапі культурного буття поняття «композитор» в своїй роботі І. Коновалова розглядає саме як автора — виконавця — слухача насамперед це використовується по відношенню до творців (авторів) музики, які усвідомлюють композицію родом своєї професійної діяльності, смыслом життєтворчості і засобом існування. Композитор як ініціатор і реалізатор музичної ідеї, творець музичної композиції, фіксує результати своєї діяльності (музичні твори) у вигляді нотного тексту, який є історично усталеною формою ідентифікації автора в мистецтві, його документальним авторським свідченням та «матеріальною» основою виконавської реалізації продукту творчості. В культурній свідомості сьогодення семантика терміну і поняття «композитор» центрується навколо постаті митця особливого творчого типу, який сполучує комплекс спеціальних музичних здібностей, професійних навичок та одночасно виступає в ролі автора, творця, художника, креативної особистості і діяльного суб'єкта у сфері музичного мистецтва і культури.

Український музиколог І. Пясковський у своїй роботі диференціює у сучасній культурі композиторів чотирьох типів, серед яких: 1) композитори-професіонали, які отримали спеціальну освіту та презентують сферу академічної музики (історичного і сучасного видів); 2) композитори-аматори в академічній сфері без фахової освіти, 3) композитори самодіяльної музики (відгалуження аматорства); 4) композитори масової музики.

Найважливішими чинником переосмислення традиційного поняття «композитор» в сучасних соціокультурних умовах є: 1) розширення світоглядних горизонтів особистості митця; 2) новий рівень професіоналізації,

технологізації й комп'ютеризації композиторської творчості та підвищення теоретизації фахової музично-освітньої підготовки музиканта-творця; 3) збільшення міри практичної участі митця у соціокультурному і художньому житті; 4) збагачення мистецького контексту авторської діяльності, розширенням її форм і соціокультурних функцій.

Специфіка термінологічного визначення поняття «композитор» в культурному просторі ХХ ст. обумовлена й новою музично-комунікативною стратегією та функційно-рольовою диференціацією учасників комунікації: постатей автора, виконавця, теоретика музики та слухача. Нове поняття «композитор» в реаліях Новітнього часу детермінована впливом культурних трансформацій та розширенням наукової і художньої картин світу. Нове усвідомлення цього поняття на сучасному етапі буття пов'язане з загальнозначущими для культури і мистецтва проблемами мислення і музичної мови, технології творчості та техніки композиції.

Сучасний композитор — творець музичної картини світу — експериментатор і «архітектор» звукового простору, митець і аналітик, ілюструє тяжіння до пошуку естетичного ідеалу, нової гармонії, цілісності віддзеркалення реальності, розмаїття явищ світу, вищих духовних та універсальних цінностей і законів. Згідно метафоричному висловлюванню А. Шнітке, композитор, — «прилад, який реагує на життя та дає про неї досить точні показники», фокусує у своїй творчості, музичних творіннях ауру часу, дух епохи».

В музичній культурі останньої третини ХХ — початку ХХІ ст., у відповідності філософсько-культурологічним ідеям постмодерну йде переосмислення поняття і феномена «композитор», це є наслідком новацій сучасної академічної практики, трансформації форм традиційної трансляції музичного досвіду, розширення різновидів діяльності митця, збільшення ролі імпровізаторської складової у процесах творення музики, а також появи явищ «відкритого» твору, електронних композицій, які функціують у «аудіогіперпросторі» та не передбачають

застосування традиційної нотографії. Альтернативною формою фіксації процесів результатів авторської творчості є аудіозапис. Нові смислові горизонти поняття і явища «композитор» корелюють з сучасною концепцією музики, породженою «електронним» типом мислення та зумовленою філософською ідеєю осягнення звукового космосу в єдності фізичного та метафізичного вимірів.

І. Коновалова приходиться до висновків, що в складних соціокультурних умовах сьогодення суттєво оновлюється музичний тезаурус композитора, що складає «увесь комплекс життєвих вражень та уявлень, досвід спілкування з дійсністю та власної життєдіяльності..., котрий шляхом багатоступеневих опосередкувань перетворюється у тезаурус професійно-творчий». Важливим джерелом тезаурусу композитора є «специфічна призма культури», факт її входження культури в індивідуальний тезаурус суб'єкта як його частина (знань) і «мови», виступаючи засобом об'єктивації свого відношення до світу та самого себе».

Висновки. Трансформаційні культурні процеси ХХ ст., зміни у сфері творіння музики, зумовили переосмислення ролі і функції митця в континуумі Новітнього часу і переосмислення поняття «композитор». Сьогоднішні дефініції даного поняття містять проєкції на креативно-особистісну природу, здатність до відтворення у творчості розмаїття охоплених життєвих процесів і явищ.

Семантичний аналіз поняття «композитор» уможливорює диференціювати наступні смислові рівні його розуміння: 1) індивідуально-особистісний, обумовлений комплексом характеристик і структурою ініціативної творчої особистості, наділеної особливим креативним геном, талантом й досвідом здійснення специфічної музичної діяльності; 2) психокреативний, пов'язаний зі специфічною художньої творчості і психологією музично-творчого процесу; 3) авторський, що виявляє ініціативного суб'єкта музично-творчої активності, вказує на тип свідомості митця, інтенцію на творення особливого роду продукту — музичного твору; 4) соціокультурний, який маркує профе-

сійно-діяльний статус музиканта в культурі, володіючого системою спеціальних знань, навичок і особливого роду майстерності, що ґрунтується на комплексному володінні «технікою» музичного мистецтва.

Таким чином, дискурсивний аналіз проблеми автора та авторства в музикознавстві дозволяє визначати, яким чином у музичному мистецтві автор-композитор з суб'єкта (біографічного і автора-творця) перетворюється на об'єкт осмислення та відображення, опиняючись в просторі художнього твору, тобто здійснюється як автор художній. Парадоксальною рисою художньої екзистенції музичного автора є його підпорядкування обраній ним самим мовно-виразовій системі художнього твору, починаючи з його жанрової приналежності й завершуючи окремими стилістичними ознаками, структурними штрихами.

Особистість автора в її образному перетворенні та преображенні глибоко входить до семіологічного змісту музичного твору. Тому переважаючою характеристикою її стає, поруч з ідеальним автором, номінація «умовний автор», котра стимулює перехід до питань художньо-знакової умовності музичної мови та способів її авторської – композиторської – організації. Водночас зазначається, що саме в музиці в силу її усно-звукової гучної природи процес авторизації стосується не лише композиторської, а й виконавської творчості, тобто поруч з постагтю творця тексту встає відтворювач його смислової концепції, від якого залежить її живий безпосередній вплив на остаточного адресата – слухача.

Вивчення взаємодії авторських ініціатив композитора та виконавця виявляє її залежність від жанрової форми музичної творчості та особливу перевагу з виконавської сторони сольних форм, котрі дозволяють музиканту поставати «обличчям до обличчя» як з реципієнтами, так і з композитором. Виявляється, що музика, як і поезія, володіє здатністю виводити ліричні інтенції художньої творчості на перший план, тим самим підвищуючи рівень авторського осмислення – свободи вибору смислової конституції не лише у мистецтві, а й у житті.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. 506 с.
2. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. Сост. С. Бочаров. Прим. С. Бочарова и С. Аверинцева. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
3. Ду Чжоу Образ автора в камерно-вокальній творчості Ф. Шуберта: від поетичного слова до музично-виконавської інтерпретації. Дисс. ...докт. искусствоведения. М., 2018. 200 с.
4. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании. Дисс. ... докт. искусствоведения. М., 1998. 248 с.
5. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти. Дисс. ...докт. искусствоведения. М., 2019. 624 с.
6. Самойленко А. И. Автор и герой в музыковедческой деятельности. Статья первая // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 11. С. 167–179.
7. Самойленко А. И. Автор и герой в музыковедческой деятельности. Статья вторая // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової. Одеса : Друкарський дім, 2010. Вип. 12. С. 31–40.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. M. (1975) Questions of literature and aesthetics [in Russian].
2. Bakhtin, M. M. (1986) Author and hero in aesthetic activity // M. M. Bakhtin Aesthetics of verbal creativity. 2nd ed. Compiled by S. Bocharov. Approx. S. Bocharov and S. Averintsev [in Russian].
3. Du, Zhou (2018) The image of the author in the chamber-vocal creativity of F. Schubert: from the poetry word to the musical-Viconau interpretation. Diss. ... doct. art history [in Ukrainian].
4. Kazantseva, L. P. (1998) The author in musical content. Diss. ... doct. art history [in Ukrainian].
5. Konovalova, I. Y. (2019) The phenomenon of a composer in the European musical culture of the 20th century: special and professional aspects. Diss. ... doct. art history [in Ukrainian].
6. Samoilenko, A. I. (2010) Author and hero in musicological activity. The first article // Musical mystery and culture. Scientific bulletin of ODMA imeni A.V. Nezhdanovo. Odessa: Drukarskiy dim, [in Ukrainian].
7. Samoilenko, A. I. (2010) Author and hero in musicological activity. Article two // Musical mystery and culture. Scientific bulletin of ODMA imeni A.V. Nezhdanovo. Odessa: Drukarskiy dim, [in Ukrainian].

УДК 782.01+782.1/784.95

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-11>**Мяо Ван**

ORCID: 0009-0007-5705-1801

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
full521@163.com

ПРИНЦИПИ ОПЕРНОГО AESTHESIS'У ТА ІДЕЯ ОПЕРНОГО ГЕРОЯ

Мета дослідження – встановити головні історичні та теоретичні передумови виявлення оперного *aesthesis* 'у. Дана мета передбачає порівняння двох площин оперної поетики – фактично-історичної, що зумовлюється власними жанрово-композиційними умовами та потребами оперної творчості; концепційними музикознавчими, що засвідчують усталені оцінки оперного досвіду, також дозволяють виокремлювати явища оперного розуміння – та оперної інтерпретації: іманентного мислового контенту опери – та способів, форм його відтворення, задіяння та перебудови. **Методологія** роботи включає принципи історіографічного, текстологічного, жанрово-стильового та семантичного вивчення музичного матеріалу. Узагальнюючим та інтегративним прстає естетичний підхід, який виявляє суттєві психологічні аспекти. **Наукова новизна** даної статті забезпечується розвитком поглибленого, водночас контекстуального естетичного підходу до оперної творчості, що відрізняється особливими ціннісними призначеннями та синтетичними художніми можливостями. Запроваджене поняття естезису (*aesthesis* 'у) дозволяє поглянути на естетичний контент оперного жанру як єдиний й цілісний, такий, що передбачає поєднання усіх основних естетичних якісних типових модусів, але зі спиранням, як на базовий, на трагічне відношення та трагедійну образну модель. **Висновки.** Оперна поетика дозволяє відкривати нові принципи естетичного усвідомлення та інтерпретації, розширювати коло естетичних категорій, пов'язаних як з музичною творчістю, так і з психологією свідомості. Специфічною рисою оперного естезису є прямування до ідеї довершеної людини, яка здатна поставати героєм життєвої та художньої події в силу власних моральних та творчих достоїнств, причому дані ідея взаємопов'язана з сукупністю інтерпретативних засобів, зосереджених у формі та змісті оперного твору. Звідси множинність втілення ідеї оперного героя – в тексті та позатекстом оперного твору, оскільки він ототожнюється з естетичною місією як провідних персонажів оперної дії, так і головних авторів і виконавців оперного задуму, учасників оперного естезису.

Ключові слова: оперний *aesthesis*, категорія оперного героя, оперна поетика, оперний сюжет, естетичний характер оперного героя, оперна персоналогія, оперне мовлення, трагічне, героїчне, інтерпретативна оперна практика.

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

The principles of operatic aesthesis and the idea of the opera hero

The purpose of the study is to establish the main historical and theoretical prerequisites for the detection of opera aesthesis. This goal involves a comparison of two planes of operatic poetics – factual-historical, which is conditioned by its own genre-compositional conditions and the needs of operatic creativity; by conceptual musicologists, testifying to established assessments of the operatic experience, also allow us to distinguish the phenomena of operatic understanding – and operatic interpretation: the immanent semantic content of the opera – and the ways, forms of its reproduction, involvement and reconstruction. **The methodology** of the work includes the principles of historiographical, textological, genre-stylistic and semantic study of musical material. An aesthetic approach that reveals essential psychological aspects is generalizing and integrative. **The scientific novelty** of this article is provided by the development of an in-depth, at the same time, contextual aesthetic approach to opera creativity, which is distinguished by special value purposes and synthetic artistic possibilities. The introduced concept of aesthesis (*aesthesis*) allows us to look at the aesthetic content of the opera genre as a single and integral one, which involves the combination of all the main aesthetic and qualitative typical modes, but with reliance, as a basic one, on the tragic relation and the tragic image model. **Conclusions.** Opera poetics allows us to discover new principles of aesthetic awareness and interpretation, to expand the range of aesthetic categories related to both musical creativity and the psychology of consciousness. A specific feature of operatic aesthesiology is moving towards the idea of a perfect person, who is able to act as the hero of a life and artistic event due to his own moral and creative merits, and this idea is interconnected with a set of interpretative tools, concentrated in the form and content of an opera work. Hence the multiplicity of the embodiment of the idea of the operatic hero – in the text and outside the text of the operatic work, since it is identified with the aesthetic mission of both the leading characters of the operatic action and the main authors and performers of the operatic idea, participants of the operatic aesthesis.

Key words: operatic aesthesis, category of opera hero, operatic poetics, opera plot, aesthetic character of opera hero, opera personology, opera speech, tragic, heroic, interpretive opera practice.

Актуальність теми та проблемного напрямку даної статті зумовлюється трьома основними причинами. Перша та основоположна для музикознавчого дослі-

дження полягає у необхідності створення теорії оперної поетики відповідно до історичного шляху та сучасного стану оперної творчості, причому в єдності усіх її головних складових як інтерпретативного феномена: композиторської, виконавської та соціально-комунікативної.

Іншою групою методичних пролегоменів до вивчення естетичного тезаурусе оперного жанру постають специфічні персонологічні чинники та аспекти оперної галузі, від формалізованих показників до змістової специфіки, що дозволяє оперознавству наблизитися – з боку мистецтва – до сфери людинознавчих дисциплін, причому як теоретичних, так і творчо-практичних (адже оперне діяння завжди існує у «живому» творчому процесі та засобами певних художньо-практичних дій).

Третя причина естетичних наголосів в дослідженні інтерпретативної своєрідності оперного мистецтва полягає у потребі розвивати типологічний підхід до художніх образів та тем, знаходячи особливе місце для оперного героя у галереї художніх прообразів людини, також встановлюючи переважаючі типи персонажів-героїв всередині оперної поетики, у відповідності до тих естетичних модальностей (напрямів ціннісно-сміслового розвитку), які є визначальними для оперного творчого досвіду.

В українській музикознавчій літературі останніх десятиліть, у тому числі у працях китайських авторів, були розвинені суттєві предметно-методичні підходи до вивчення ідеї та образу, мовно-мовленнєвої підоснови явища оперного героя. Спираючись на роботи Ван Лунчуаня (2019 [1]), Лю Шитін (2021 [2]), У Цзініня (2008 [5]), У Хуймінь (2017 [4]), Чень Сяо (2021 [6]), Чжан Ївень (2021 [7]), Чжу Лу (2012 [8]), деяких інших, можна узагальнити провідні критерії оцінки персонологічної організації оперного жанро-композиційного матеріалу, а вивчення самої цієї організації дозволяє судити про специфічні шляхи та принципи оперного «естезису», також визначати, чим, власне є цей естезис у процесі оперної інтерпретації.

Актуальність даного дослідження зумовлюється також тим, що категорії естетичного стосовно музичної творчості, у тому числі оперної, сьогодні набувають нового важливого значення, паралельно зі зростанням ролі культурно-мистецької аксіології, тобто разом з підсиленням уваги до психологічного впливу певних форм художньої-комунікації, які здатні активізувати цілісне особистісне сприйняття, тобто розвивати синестетичні здатності людської свідомості, у тому числі колективної, як суспільного феномена.

Варто враховувати і ту обставину, що музикознавчі визначення музичної семантики, як узагальнюючого та надбудованого над конкретикою музичного тексту образно-сислового змісту, неминуче приймають естетичну забарвленість, навіть можуть рахуватися як власні естетичні імена музики, що виникають всередині музично-композиційного звучного «поток», але кристалізуються вже за його межами, у соціально-психологічній «післямові» свідомості. Можна вважати цілком встановленим також, що естетика музики (і як творчо-практична сторона, і як теорія мистецтва) функціонує на засадах психології мистецтва, методологічно зливається з останньою (див. про це:[2]).

Відтак **мета** даної статті — встановити головні історичні та теоретичні передумови виявлення оперного *aesthesis*'у. Дана мета передбачає порівняння двох площин оперної поетики — фактично-історичної, що зумовлюється власними жанрово-композиційними умовами та потребами оперної творчості; концепційними музикознавчими, що засвідчують усталені оцінки оперного досвіду, також дозволяють виокремлювати явища оперного розуміння — та оперної інтерпретації: іманентного смислового контенту опери — та способів, форм його відтворення, задіяння та перебудови.

Основний зміст статті. Шлях до естетичних осередків оперного жанрового змісту варто розпочинати з деяких,

вже виявлених, історичних та текстологічних фактів. Так, досвід дослідження Ван Лунчуаня підказує актуальність створення спеціальної оперної сюжетології, яка здатна суттєво доповнити існуючі уявлення про типові моделі «світових сюжетів» у мистецтві. Звертаючись до явища оперного сюжету та його актантно-персоналогічних підстав, автор розвиває, як пріоритетні, естетико-психологічний та семіологічний напрями дослідження оперного тексту (текстологічних складових різних оперних творів) [1].

Виявляється що саме перехід від літературознавчої теорії сюжету, від філологічно-театрознавчої сюжетології, до музично-творчої та музикознавчої потребує суттєвого підсилення естетичних оцінок та номінації, також сприяє виявленню синтетичного та синестетичного змісту/доцільності естетичного діяння. Ван Лунчуаню вдається довести, що сюжетний зміст опери є водночас драматично-подієвим, словесно-нарративним та музично-експресивним; також він є, поверх усіх цих компонентів, узагальнено-трагічним, і це магістральний напрям у естетико-психологічному змісті оперного твору.

З цим спостереженням добре резонує концепція дослідження У Цзініня, який, вивчаючи семантичні моделі жанрової поезики опери, наполягає на генетичних зв'язках оперної творчості та античної трагедії, таким чином відкриває ритуально-релігійні витoki оперної семантики та її тяжіння до сакральних вимірів духовності, також до розуміння людини як істоти, котра водночас наділена божественними зв'язками та фатальною приреченістю [5]. З розвідки цього автора виходить, що трагедійні смисли глибоко входять до смислового тезаурусу опери, визначають його сюжетні втілення та тлумачення образів провідних персонажів; саме трагедійна (трагічна) символіка відрізняє типологічні риси оперного тексту, а трагедійне, як зустріч з неподоланим протиріччям між життям та смертю, залишається всезагальним метасюжетом опери – її центральною естетич-

ною парадигмою, на яку нашаровуються усі інші, включаючи ліричну (лірико-драматичну), епічну (оновлену міфологічну) та комічну (пародійно-комедійну).

Щодо музичного оперного мовлення у його поєднанні з відповідними, специфічними словесно-поетичними текстами, то для нього базовим жанровим началом постає мелодраматичне, яке підживлюється не лише трагедійно-драматичним досвідом, а й безпосередньо соціально-комунікативними успіхами театрального жанру мелодрами.

Про важливість впливу даного жанру, саме у музично-мовному відношенні, на оперну поетику свідчить дисертація Чжу Лу, у якій досить прямо ставиться питання про особливий естетичний характер оперного героя, внаслідок чого відкривається єдність трагічного, героїчного та ліричного естетичних характеристик в оперній музиці – у всій системі оперної дії, висвітлюється особливий естетичний статус героїчної семантики – теми героя та пов'язаних з нею мотивних комплексів – в музиці [8]. Чжу Лу зазначає, що «герой у мистецтві завжди умовний, і його активність можлива тільки як художня. Але саме по цьому зростає й ущільнюється семантика музичного прийому в опері, за допомогою якої автор (композитор) виражає героїчне призначення створюваного ним образу. Герой опери, рівною мірою може бути й епіком, і ліриком, але це видає його роздвоєність – одночасну причетність до світу Аполлона й до світу Діоніса. Це герой, який не боїться зізнатися у своїй слабкості, оголюючи душу; і таке, що йде від схвильованості Монтеверді та парадоксальної іронічності Персела, розуміння таємної сутності людини визначає призначення класичної музики, яка формується разом з оперною формою» [8, с. 167].

Як у концепції Ван Лунчуаня, так і у працях У Цзініня та Чжу Лу наголошується на основоположних для оперного естетизму принципах, таких, як єдність історич-

но-ситуативної та психологічно-особистісної оцінок, що виступають рівною мірою важливими та позитивними, оскільки образ людини завжди відтворюється як історично значущий, піднесений та величний, здатний викликати потужний емпатійний відклик, тобто породжувати естетичні почуття, сприяти естетичному переживанню усього оперного сюжету. Недарма головною мовою оперного героя завжди залишається музична, що найбільш безпосередньо транслює психічно-емоційну енергію, як естетичну, тобто естетично підвищену та «очищену», гармонізовану та переображену у прекрасний феномен, навіть незалежно від сюжетного статусу персонажу.

Окрім цього, виразною прикметою оперної поетики, як естетично обґрунтованої, є стремління до сюжетно-образної повторності, також до повторних паралелей з літературними та театральними драматичними сюжетами, деяка образна «мультиплікація». В оперній поезії яскраво виявляється загальна мистецька тенденція до «вічних тем» та образів.

З спостереженням Ван Лунчуаня, «концептуалізація художнього образу в оперній музиці надає йому можливості поставати «вічним»; з іншого боку, «вічні теми» стають основою формування оперних музично-образних концептів. Дві основні тематичні площини оперної творчості (історична та особистісна) поєднуються між собою темою любові, котра для оперного змісту з його переважно ліричною музичною концептуалізацією постає «вічною» та такою, що залучає персоналізовані над-історичні «вічні образи» різного соціального та психологічного масштабу. Для оперної сюжетики образ любові стає основним остільки, оскільки зумовлює підняття до вищого катартичного рівню художнього діяння оперних персоніфікованих характеристик та самої ідеї оперності — як способу не лише висловлення, а й художнього буття» [1, с. 4].

Дана ідея перегукується з основними предметними настановами праці Чжан Ївень, яка пропонує вивчати жанровий генезис та стильовий розвиток опери як художню ретрансляцію гендерних ідей, зокрема тому, що основний музично-мовленнєвий матеріал опери, також як дійові особи оперного твору та відповідний до сюжету словесний текст, розподілений між двома полюсами – жіночим та чоловічим [7]. Саме даний «гендерний» розподіл, що переростає у психологічний та темброво-звучний, визначає драматургію оперного жанру, як типову та наскрізну, тобто як саме жанрову настанову, умову, фінальну концепцію. Світ опери постає як подвійність жіночого та чоловічого начал, з певною гармонією, але й з протистоянням цих начал у загальному розвитку сюжету та образної дії.

Також Чжан Ївень пропонує вважати провідною естетичною ідеєю опери позитивне осмислення історично-особистісного досвіду людського існування», що, зокрема, може виражатися шляхом концептуалізації любовного відношення та його персоніфікації у жіночому образі. Це дозволяє авторці стверджувати, що «прекрасне концептуалізується саме у музичному звучанні, зокрема у звучанні високих світлих жіночих голосів; це своєрідне естетичне виправдання у співі, моління про ідеальну любов, що уособлюється жіночою постаттю та усвідомлюється як символ «вічно-жіночого» [7, с. 176]. Розвиток теми «вічно-жіночого» дозволяє персонологічний напрям дослідження поглиблювати до музично-персоніфікованого, а в засобах інтонування вбачати важливий засіб естетизації особистісного переживання. Тому до сфери оперного героя, з усім різноманіттям її естетичних складових та мовної експресії, доєднуються постаті виконавців, насамперед артистів-вокалістів, які виконують провідні партії та здійснюють безпосередньо вимоги музично-тембрової драматургії.

Можна навіть сказати, що притаманна оперному жанру зосередженість на антропософійній темі розпо-

всюджується на всі його композиційні показники, також диференціюється та специфікується в сюжетно-образному й мовленнєво-інтонаційному відношеннях. Тому способи переживання – з укрупненим малюнком у перебігу емоції – висувається до центру оперної композиції, так само як і людський голос, голос окремої людської істоти, яка прагне озвучити притаманні їй особистісні смислові позиції.

Не дивлячись на суттєву стильову еволюцію опери, ці її естетичні координати залишаються необхідно-дієвими і для сучасних композиторів, виконавців та слухачів, тобто залишаються її постій працюючим естетично-психологічним підґрунтям.

Дана конститутивні риси оперної поетики як втілення специфічного естетичного розумінні історичного образу людини та ідеї людини у цілому певною мірою розкриваються у дослідження У Хуймін, присвячене вивченню еволюції жанрової форми опери у напрямі художньої автономії, що охоплює усі її художньо-комунікативні компоненти, кульмінаційними та завершальними, у тому числі, в естетичному відношенні, постає творча позиція оперного співака, його рольова поведінка на сцені [4]. Тому дослідниця приходить до висновку, що вокальне виконавське інтонування можна сприймати як синонімом оперного мовлення, яке узагальнює усі жанрово-семантичні умови опери. Музичне інтонування в його особистісно-персонажній формі стає дієвим, сценічно оформленим, інтегративним інтерпретативним інструментом, пов'язаним з усі соматичним та психологічним «обладнанням» артиста-вокаліста.

Вокальне виконання є розподіленим за партіями, за композиційною жанровою вертикаллю оперного тексту, також за основними сюжетними сценічними розділами, за часовою горизонталлю оперного тексту. Воно може розглядатися як цілісний автономний семантичний хронотоп, головною функцією якого є естетично-комунікативна.

Виконавське інтонування – репрезентація оперного образу виводять постать виконавця певної ролі, як творця образу героя, на перший план оперного тексту, вистави, діяння, сприяє перетворенню його на головного носія естетичної ідеї – і жанру у цілому, і даного оперного твору, і даної оперної вистави. Можливості повторності цього образу-ідеї, як закріпленої за певним виконавцем-артистом, сприяє включенню до естетичного оперного концепту, як прекрасного, образу і самого виконавця, деяку символізацію його творчої особистості.

Недарма Лю Шитін спеціально зауважує, що рівень вокального виконавства визначає художньо-естетичну значущість оперної школи, також успіх та вплив оперного твору – його ціннісну траєкторію у культурній свідомості [2]. Взагалі сучасна інтерпретативна оперна практика розглядається насамперед як вокально-виконавська, вслід за цим – як режисерсько-постановочна, тобто виводячи на перший план особистісні чинники. Коло «героїв опери», як тих персоналії, від яких залежить доля оперної творчості, розширюється, але неодмінною залишається вимога естетичної визначеності та яскравості творчої особистості, як її умовного входження до смислового поля головного оперного сюжету – метасюжету протистояння людини та долі, як протистояння людського особистості та навколишнього світу, що відразу викликає її боротьбу, і прагнення до гармонії тобто породжує типові для трагічного феномена протиріччя.

З цього приводу співзвучними є слова Чень Сяо, що «...трагічне є метасюжетом і постійною семантичною моделлю мистецтва, тому незаперечним і домінуючим є його вплив на формування опери. Слова «трагічна опера» варто сприймати як синонімічні до загального естетичного визначення жанру, а власне трагедійна, як міфологічного напрямку, так і на історичних подієвих засадах, опера сприймається як осередок цілісної

оперної поетики – як класична змістова модель жанру» [6, с. 174].

Досвід сучасних досліджень засвідчує, що категорія оперного героя набуває значно більш широкого обсягу, виходить за межі тексту оперного твору й навіть за межі власне жанрової форми, входить до семантичного поля музичної культури з її множинними діяльними проявами. Завдяки підключенню до ідеї/образу оперного героя інтерпретативних зусиль співака – режисера – диригента – реципієнта виникає особлива обумовленість оперного естезису найближчим часовим комунікативним контекстом, тобто найближчою сучасністю.

Поняття сучасності має особливе значення для оперної естетики, оскільки саме з цього боку – з боку сучасного естетичного розуміння та інтерпретації – усучаснюється та оновлюється й оперна поетика, у цілому, при сталості її жанрово-композиційних інгредієнтів.

Оперний естезис передбачає живе психологічне реагування, якісний потенціал якого залежить від безпосередньо наданих умов існування та творчого самоздійснення людської особистості. Зрозуміло, що різні естетичні домінанти, що генетично увійшли до змісту оперної поетики, здатні по різному відгукуватись в історичній культурній свідомості, приймати інші естетичні наголоси – відтінки у процесі інтерпретації. Таким чином створюються умови до естетичного синтезу, або до існування естезису саме як цілісного прецедентного імагінативного утворення, що повертається – розгортається різними гранями, в залежності від поточної ситуації сприйняття та переживання.

У дисертації Лю Шитін важливі положення спрямовані до категорії «сучасність виконання», коли ця «сучасність» визначається як спроможність оперного співака «прокладати символічні шляхи з вигаданого, але психологічно дієвого, художнього оперного простору – до дійсного облаштування життя, для того, щоб актуа-

лізувати властивий людині інтерес до екзистенціонального зростання, як особистісного, так і родового, як житейського, так і мистецького» [2, с. 175].

Авторка підкреслює важливість прийняття виконавцем «персональної долі», що провокує до створення складних синтетичних психологічних станів, які впливають на постановку співацьких технологічних інтерпретативних завдань, коли самостійним виразовим елементом виступає вокальний тембр, як засіб трансляції «персонального самопочуття».

Серед естетичних явищ да породжуваних ними понять, які були відзначені та дискурсивно визначені у вищевказаних працях, слід виокремити парну категорію класичного – сучасного в оцінці оперного змісту, у тому числі естетичного, тобто запровадження естетичної антитези, яка виявляє жанрово-композиційний та інтерпретативно-стильовий плани; також естетичної ціннісної ваги набуває протиставлення «оперного світу «та «життєвого світу» культури; генеральної жанрової інтонації – дієвої вокальної (музичної) інтонації; темпо-ритму епохи, історичного часу – інтерпретативно-особистісного часу, концептуально-психологічного часу; інтонаційного ладу оперної мови – естетичного ладу (порядку) оперного діяння; естетичної персоналізації – музично-мовної персоніфікації; естетичного концепту – художньо-мовної концептуалізації.

На основі даних понять, враховуючи їх специфічну опозиціональність, може вибудовуватись цілісний оперний естезис як сукупність естетичних уявлень, здійснювана композиційно-логічним та ідеаційно-семантичним шляхом.

У цілому, **наукова новизна** даної статті забезпечується розвитком поглибленого, водночас контекстуального естетичного підходу до оперної творчості, що відрізняється особливими ціннісними призначеннями та синтетичними художніми можливостями. Запроваджене

поняття естетизму (aesthesis'y) дозволяє поглянути на естетичний контент оперного жанру як єдиний й цілісний, такий, що передбачає поєднання усіх основних естетичних якісних типових модусів, але зі спіранням, як на базовий, на трагічне відношення та трагедійну образну модель.

Висновки. Оперна поетика дозволяє відкривати нові принципи естетичного усвідомлення та інтерпретації, розширювати коло естетичних категорій, пов'язаних як з музичною творчістю, так і з психологією свідомості. Специфічною рисою оперного естетизму є прямування до ідеї довершеної людини, яка здатна поставати героєм життєвої та художньої події в силу власних моральних та творчих достоїнств, причому дані ідея взаємопов'язана з сукупністю інтерпретативних засобів, зосереджених у формі та змісті оперного твору. Звідси множинність втілення ідеї оперного героя – в тексті та позатекстом оперного твору, оскільки він ототожнюється з естетичною місією як провідних персонажів оперної дії, так і головних авторів і виконавців оперного задуму, учасників оперного естетизму.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ван Лунчуань. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства. Дис. ...кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2019. 193 с.
2. Лю Шитін. Стильові парадигми сучасної оперної творчості: вокально-виконавський підхід. Дис. ...доктора філософії за фахом 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 200 с.
3. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
4. У Хуйминь. Оперное интонирование как семантический феномен: вокально-исполнительский аспект. Дис. ...кандидата искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2017. 185 с.
5. У Цзинин. Семантическая модель трагедии как основа жанровой поэтики оперы. Дис. ...кандидата искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2008. 200 с.

6. Чень Сяо. Образна поетика європейської опери як класичний феномен: музично-інтерпретативний аспект». Дис. ...доктора філософії за фахом 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 204 с.

7. Чжан Ївень. Тема «вічної жіночності» в європейській оперній творчості: до проблеми гендерного підходу в мистецтвознавстві. Дис. ...кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2021. 195 с.

8. Чжу Лу. Лирический герой как музыкально-смысловая парадигма русской оперы XIX века. Дис. ...кандидата искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2012. 186 с.

REFERENCES

1. Wang, Longchuan. (2019). Opera plot theory as a subject of modern musicology. Diss. ...candidate of art studies major 17.00.03 "Musical art". Odesa [in Ukrainian].

2. Liu, Shiting. (2021). Stylistic paradigms of modern opera creativity: a vocal-performance approach. Diss. ...doctor of philosophy in specialty 025 "Musical art". Odesa [in Ukrainian].

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

4. U, Huimin. (2017). Opera intonation as a semantic phenomenon: vocal-performance aspect. Diss. ...candidate of art studies; special: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

5. U, Jining. (2008). The semantic model of tragedy as the basis of genre poetics of opera. Diss. ... candidate of art studies; special: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

6. Chen, Xiao. (2021). Figurative poetics of European opera as a classical phenomenon: musical-interpretive aspect". Diss. ...doctor of philosophy in specialty 025 "Musical art". Odesa [in Ukrainian].

7. Zhang, Yiwen. (2021). The theme of "eternal femininity" in European opera creativity: to the problem of gender approach in art history. Diss. ...candidate of art history, specialty 17.00.03 – musical art. Odesa [in Ukrainian].

8. Zhu, Lu. (2012). The lyrical hero as a musical and semantic paradigm of Russian opera of the 19th century. Diss. ... candidate of art studies; special: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

УДК 781.05/781.083+781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-12>*Лі Цзиюй*

ORCID: 0009-0006-6920-4310

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
liz429858446@gmail.com

ТЕМБРОВО-АРТИКУЛЯЦІЙНА СПЕЦИФІКА ФОРТЕПІАННОГО ЗВУЧАННЯ ЯК СЕМАНТИЧНИЙ ЧИННИК ТА КРИТЕРІЙ СТИЛЬОВОЇ ПРИНАЛЕЖНОСТІ ФОРТЕПІАННОГО ТВОРУ

Мета дослідження – довести призначення темброво-артикуляційних виразових засобів фортепіанної музики як показників стильової приналежності. Дана мета передбачає виявлення деяких типологічних показників фортепіанної стилістики, як такої, що завжди базується на тембрових властивостях інструменту та актуалізується артикуляційним шляхом; також необхідно складово у вивченні фортепіанного мовлення видається музична темпоральність, яка, у виконавському представленні, унаочнюється у хроноартикуляційному процесі. **Методологія** дослідження визначається дискурсивним та категоріальним аналітичним підходом, виокремлює текстологічний виконавський метод як провідний та пов'язаний з жанрово-семантичним. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється, по-перше, виокремленням та окремим вивченням, музикознавчою категоризацією темброво-артикуляційних засобів фортепіанного звучання, виявленням їх семантичного та стильового призначення, також можливостей їх авторського композиторського використання. По-друге, вперше вводяться до музикознавчого обігу аналітичні дані про фортепіанний стиль та сонатну творчість сучасного американського композитора Л. Орнштейна, розкривається оригінальність виконавської драматургії його Восьмої сонати. **Висновки.** Поняття про тембр та артикуляцію потребує звернення до явища фортепіанного тематизму, як узагальненого текстового утворення, що охоплює горизонтальні, вертикальні та поглиблено-об'ємні напрями розвитку композиції, тобто постає багатобічним, але у всіх вимірах пов'язаним з рухом – у часі та у просторі, також у смислового полі. Різноманітні інтонаційні якості, що виникають всередині тематизму, формуються засобами артикуляції, яка постає, таким чином, як своєю роду інструмент використання тембрових можливостей – ресурсів – фортепіано. Підтвердженням даних якостей фортепіанної фоно- та семіосфери, як здатності породжувати власну фортепіанну семантику,

знаходимо у творчості Л. Орнштейна, зокрема у циклі його Восьмої фортепіанної сонати.

Ключові слова: темброво-артикуляційні засоби, фортепіанне звучання, фортепіанна семантика, авторський стиль, виконавська форма, сонатна творчість, сонатна композиція, фоносфера, семіосфера, творчість Лео Орнштейна.

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

Timbro-articulation specificity of piano sound as a semantic factor and criterion of the style of a piano work

The purpose of the study is to prove the function of timbre and articulation expressive means of piano music as indicators of stylistic affiliation. This goal involves the identification of some typological indicators of piano stylistics, as such, which is always based on the timbre properties of the instrument and is actualized through articulation; also a necessary component in the study of piano speech appears to be musical temporality, which, in performance, is visualized in the chrono-articulation process. **The research methodology** is determined by a discursive and categorical analytical approach, singles out the textological performing method as the leading one and related to the genre-semantic one. **The scientific novelty** of this article is due, first of all, to the isolation and separate study, musicological categorization of timbre-articulation means of piano sound, the identification of their semantic and stylistic purpose, as well as the possibilities of their authorial compositional use. Secondly, for the first time, analytical data on the piano style and sonata work of the modern American composer L. Ornshtein are introduced into musicological circulation, and the originality of the performance dramaturgy of his Eighth Sonata is revealed. **Conclusions.** The concept of timbre and articulation requires an appeal to the phenomenon of piano thematism, as a generalized textual formation that covers horizontal, vertical and deep-volume directions of the development of the composition, that is, it appears multifaceted, but in all dimensions related to movement - in time and in space, also in the semantic field. Various intonation qualities that arise within the theme are formed by means of articulation, which appears, in this way, as a kind of tool for using the timbre possibilities - resources - of the piano. Confirmation of these qualities of the piano phono- and semiosphere, as the ability to generate one's own piano semantics, can be found in the work of L. Ornshtein, in particular in the cycle of his Eighth Piano Sonata.

Key words: timbre and articulation means, piano sound, piano semantics, author's style, performance form, sonata work, sonata composition, phonosphere, semiosphere, Leo Ornstein's work.

Актуальність теми дослідження. Фортепіанне виконавство є специфічною галуззю музичної творчості, що містить багато різноманітних жанрово-композиційних

форм та відкриті стильові можливості, може вважатися цілком самостійною сферою музичної мови як фоносфери культури та способу художньої комунікації. Вхідження фортепіанного звучання до різних жанрових контекстів, широта стильових функцій фортепіанного звучання підсилює художню затребуваність піаністичної творчості, а також дозволяє знаходити у сфері фортепіанних звукообразів власні системні технологічні та семантичні принципи. Будь-які характеристики тембрової палітри фортепіанної музики передбачають наголос саме на виконавській формі, відкриття специфіки фортепіанного звуковидобування, що робить явище артикуляції основоположним для вивчення фортепіанної мови з її семантичним потенціалом та образними прямуманнями. Тому питання про темброво-артикуляційну специфіку фортепіанного звучання є найбільш актуальними у дослідженні стильової історії – стильової еволюції фортепіанної творчості.

Різні способи фортепіанного інтонування виникають на засадах різних артикуляційних засобів, не всі з яких передбачені виконавськими позначками (штрихами та ремарками), але входять до змісту певних стилістичних зворотів – тематичних утворень, тобто укорінені у власній художній пам'яті виконавської форми фортепіанної музики, що володіє власним інтерпретативним потенціалом [2; 4].

Уявлення про фортепіанну поетику як досить автономний та цілісний феномен, що передбачає особливі стильові переваги – вподобання, розвиваються у низці сучасних музикознавчих досліджень, зосереджених на питаннях фортепіанного мислення та мовлення, тобто таких, що дозволяють розкривати творчо-виконавську природу фортепіанного мистецтва (див.: [1; 3; 7; 11; 12]). Але специфіка темброво-артикуляційних явищ, що характеризують процес фортепіанної гри, все ще залишається нерозкритою, зокрема у тих випадках, коли

підсилення їх семантичних функцій перетворює їх на визначальні «стильові знаки».

Мета даної статті — довести призначення темброво-артикуляційних виразових засобів фортепіанної музики як показників стильової приналежності. Дана мета передбачає виявлення деяких типологічних показників фортепіанної стилістики, як такої, що завжди базується на тембрових властивостях інструменту та актуалізується артикуляційним шляхом; також необхідною складовою у вивченні фортепіанного мовлення видається музична темпоральність, яка, у виконавському представленні, унаочнюється у хроноартикуляційному процесі.

Основний зміст статті. Фортепіанна гра — породжене нею фортепіанне звучання — має власну виконавсько-лексичну базу, до якої входять різноманітні прийоми та стилістичні комплекси, головні полюси яких визначаються як умовно-співаний кантиленний та суто інструментальний моторний, котрі знаменують, з одного боку, «дихальну» людяну природу фортепіанного тематизму, з іншого — об'єктивний й буквально-дієвий характер музичних рухів, що прагнуть відтворити загальну фізичну динаміку життя.

Фортепіанна фактура, як наслідок реалізації темброво-артикуляційних здатностей музичного звучання, також як текстова передумова їх виявлення, фіксує різними способами письмової фіксації такі особливості музичного мовлення, що здійснюються саме виконавським шляхом; зокрема — це такі якості фортепіанної гри, як *темпоритм, котрий породжує швидкість* (спосіб руху); щільність або розрідженість вертикалі, *контрасти континуумності та дискретності, що сприяють подієвій насиченості цілісного композиційного руху*; протиставлення *подібного та інноваційно-оригінального у тематизмі та виконавській формі*, коли суттєвим чинником стає автономія спеціальних — авторських — виконавських прийомів, покликаних транслювати *сміслову динаміку особистісної свідомості*.

Стосовно семантичних функцій темброво-артикуляційних прийомів, котрі розгортаються у річищі тематично-композиційної динаміки, варто виокремити декілька основних характеристик.

По-перше, вони (прийоми) підсилюють енергію моторної сфери, надаючи додаткової експресії та образних наголосів «загальним формам руху», зокрема шляхом зіставлення різних регістрів або розширення діапазону тематичних переміщень; також підсилене артикулювання притаманне акордовим побудовам, які супроводжують лінійний фактурний рух, залучаючи прийоми так званої «крупної техніки» фортепіанної гри.

По-друге, хроноартикуляційна природа музики та її процесуальні властивості повніше всього розкриваються в її моторно-ігровій сфері; тому фортепіанне виконавство видається ідеальною моделлю музичної концептуалізації часу на засадах «загальних форм руху», а породжений ним репертуар (його репертуарні засади) дозволяє виявляти текстові підстави для вивільнення та творчого розвитку особливої виконавської стилістики, що є не лише додатковим планом або частковим замісником композиційного авторського матеріалу, але утворює власне коло стилістичних фігур та семантичних домінант.

По-третє, входячи до ігрової площини музичної творчості, виконавські прийоми піднімаються до рівня знакових універсалій, набувають здатності виражати провідні *семантичні якості музично-творчого процесу*, ставати необхідною складовою образного тезаурусу музичного стильового мислення.

На основі деяких сучасних музикознавчих розвідок можна окреслити коло даних семантичних якостей, як зумовлених природою фортепіанного звуковидобування. Так, у праці Ма Сінсін виокремлюються специфічні функції моторних стилістичних угруповань, що підсилюють динамічні ефекти фортепіанної гри, такі як польотна побіжність, невимушена легкість, рухлива

просторовість, довершена технічність, ефект відсторонення та погляду «зверху» на художню подію (див.: [2, с. 114]). Звертаючись до мелодійного типу тематизму, дослідниця помічає інші, не менш суттєві, але протилежні за способами звуковидобування та розміщення у часі якості інтонування, як-то: вокально-мовленнєву виразність, тонову експресію, емоційну конкретизацію та емпатійність, звукову та змістову деталізацію, створення ефекти мови «від автора» та особливої ширості (див.: [2, с. 133-134]).

Між цими двома визначальними артикуляційними типами, що позначають два головних способи орієнтації у часі — стремління уперед, завоювання темпорального простору та милування-переживання перебуванням у теперішньому, пізнання глибини окремої миті — можна зазначити ще два допоміжно-розширювальних: фоново-орнаментальний та мнемонічно-упредметнюючий. Перший пов'язаний з фігуративно-мелізматичними способами голосоведення — заповнення фактури та з поєднанням «легкого» руху пальців з не-швидким темпом, який дозволяє помітити інтонаційні рельєфи окремих мотивних зворотів. Інший пов'язаний з використанням відомих впізнаваних жанрово-стилістичних прототипів, що слугують «вторинними метафорами» та можуть використовуватися як «загальні слова» або «сталі епітети» щодо семантичного наповнення звучання.

Окремих семантичних функцій у процесі звучання можуть набувати узагальнюючі способи організації музично-звукової матерії, котрі дозволяють сприймати цілісне звукове враження як «музично-тематичне повідомлення», адже фортепіанний твір чинить враження, діє усіма своїми композиційними межами. До сфери темброво-динамічних артикуляційних засобів додаються типи викладу фактури — як типи фактурного руху або фактурної динаміки: гомофонно-гармонічний; поліфонічний; консонансно-діатонічний; дисонантно-хроматичний;

монодійно-лінійний, умовно унісонний; акордовий; деякі змішані види, зокрема прийнятий в сучасній музиці сонорний тип викладу, що абсолютизує континуумність фактури й звучання. На думку Ма Сінсін, усі ті способи викладу, що зумовлюють характер та динамічні ефекти фортепіанного звучання, варто оцінювати, як це пропонував робити відомий український музикознавець І. Котляревський, як фігури музичної логіки, отже і як семантичні постулати (див.: [2, с. 174-175])

З цитованого дослідження можна вивести ще декілька перспективних для подальшого вивчення фортепіанної семантики та її темброво-артикуляційних підстав висновків. Зокрема, авторка встановлює — як полярні темброво-фактурні здатності фортепіанного звучання — ефекти симфонізації та камернізації, вважаючи їх не лише наслідком «фактурно-регістрового динамічного трактування фортепіанного звучання», але й результатом взаємодії фортепіанних жанрів з оркестровими та вокальними, тобто міжжанрової інтертекстуальності. Вона опосередковано вказує на особливі властивості фортепіанного тематизму, пов'язані з його специфічною транзитивністю, як здатністю передавати, транслювати мовно-стилістичні утворення з однієї жанрової сфери до іншої, чому немало сприяє участь фортепіано у різних жанрових синтезах, ансамблевих сполученнях, взагалі універсальність фортепіано як інструменту, що бере участь — як «інструмент-концертмейстер» — майже у всіх інших вокальних та інструментальних галузях музичної творчості. При цьому підсилюються іманентні властивості самої фортепіанної мови, зокрема розвиваються узагальнено ораторіальні, індивідуалізовані мелодійно-мовленнєві та організаційно-впорядковуючі (існування у часі) темпо-моторно-швидкісні якості фортепіанного звучання.

Дані складові фортепіанної семантики найбільш послідовно та повно втілюються у жанровій формі фортепіанної сонати, від класицистської доби до сучасності,

оскільки дана форма налаштована на енциклопедичне поєднання усіх темброво-артикуляційних способів та композиційних обсягів фортепіанного звучання.

У дослідження Хуан Цзечуаня наголошується, що «ідея сонати» є історично-наскрізною та притаманною усім сферам інструментальної гри, але в фортепіанній галузі вона набуває особливої виконавської значущості, оскільки демонструє усі головні сольні можливості виконавця та інструменту, тобто в органологічному сенсі постає найбільш «монологічною». Водночас саме ця жанрова форма відкриває усі можливі шляхи та засоби діалогічної взаємодії фортепіанної образності та матеріалу інших музично-мистецьких форм.

Соната легко успадковує мелодійну виразність оперно-аріозних або романсових форм, розмах та силову динаміку симфонічного тексту, енергію тривалого континуального розвитку, що йде ввід струнно-смічкових опусів та щільність органної фактури. Вона виявляє здатність наслідувати усім різновидам музичного тематизму, що підсилюється її вихідною циклічною організацією, її перетворенням на своєрідну фортепіанну романну епопею. Недарма провідні митці у цій галузі, від Л. Бетховена до Л. Орнштейна, прагнули писати низки сонатних творів, намагаючись відкрити й розвинути усі квазі-сюжетні події семантичні можливості як жанру, так і фортепіанної гри – звучання.

Як справедливо зазначає Хуан Цзечуань [6], особлива зацікавленість піаністів у виконанні сонатних творів зумовлюється як семантичною множинністю та відкритістю до інтерпретації. Не дивлячись на історичне стильове походження сонатного твору, він дозволяє створювати власну концепцію, використовувати темброві якості інструменту у різних артикуляційних напрямках, що стає дієвим інструментом смислового означення та переозначення звучного матеріалу. Сонатна драматургія сприяє виявленню особливих рис особистісної свідомості виконавця, водночас

вона має достатньо визначену й стала структурну основу, тобто потужну «волю жанру», що привчає виконавця до певної музично-звукової дисципліни.

Відгалужена від сонати *парадигма сонатності* передбачає саме певний тип виконавського мислення – відображення логіки жанрової форми – як залежний від способів тематичного викладу музичної ідеї та засобів освоєння часу: перетворення фізичного, соціального та особистісного, часу на художньо-музичний концептуальний.

Дане розуміння сонатності зумовлює інтерпретацію сонатного жанру в творчості Лео Орнштейна (Орнстайна), композитора українсько-американського походження (1893, Кременчуг, Полтавська губернія – 2002, Грін-Бей, штат Вісконсин), який є автором творів майже у всіх можливих жанрах, але віддавав перевагу саме фортепіанній творчості. Будучи видатним піаністом, Л. Орнштейн звертався до сонатної форми впродовж всього життя, створив 8 сонат, кожна з яких має оригінальне композиційне та стилістичне вирішення, часто супроводжуване програмними підзаголовками та коментарями [8].

Біографія та доля Л. Орнштейн не є загальновідомими, тобто варто навести декілька характерних для них фактів. Він народився у єврейській родині, яка була тісно пов'язаною з музичною діяльністю (батько був кантором у синагозі, дядько грав на скрипці, Орнстайн почав вчитися у школі при Імператорському музичному товаристві у Києві під заступництвом В. В. Пухальського, потім вступив до петербурзької консерваторії, до класів О. Глазунова (композиція) та А. Єсіпова (фортепіано), вступив до Інституту музичного мистецтва – пізніше названого Джульєррдською школою музики, виступав з сольними концертами, виконуючи музику Баха, Шопена і Шумана, також почав займатися композицією, причому використовуючи новітні різновиди техніки, музичного письма.

Творчий шлях Л. Орнштейна, і як піаніста, і як композитора, був вражаюче тривалим (як і життєвий – 109 років!); він залишає сцену та переключається на викладання у 20-х роках, але продовжує створювати музику до найбільш похилого віку: Восьму фортепіанну сонату він оприлюднив у 97 років. Тому цей твір можна вважати своєрідним епілогом, підведенням підсумків фортепіанної композиторсько-виконавської майстерності Орнштейна.

Фортепіанна творчість постає головною магістраллю музичної діяльності Л. Орнштейна, і саме вона демонструє як його ранішнє захоплення авангардними засобами композиції, так і більш пізнє «повернення» до усталених, історично-традиційних засобів музичної мови та фортепіанної виразовості. Врешті-решт, саме у фортепіанній сонаті відбувся синтез двох типів мовлення – модерністичного та постромантичного, що найбільш відповідали головним стильовим домінантам фортепіанного письма Л. Орнштейна.

Сьогодні прийнято розділяти творчий шлях композитора та піаніста на три етапи [8], з яких перший вважається найбільш експериментальним, переважно представлений фортепіанними творами з атональною (політональною) гармонічною основою; центральний, що позначений зверненням до великих жанрових форм, опануванням оперною та симфонічною композиціями та підсиленням уваги до впливом східноєвропейської композиторської школи, з її естетикою та музично-тематичними надбаннями; пізній період знову віддає пальму першості фортепіанному звучанню, але також і деяким іншим камерним формам, свідчить про органічний синтез в авторській композиторській мові не лише європейських музично-творчих тенденцій, а й впливів американської музики різного жанрового походження, також тих, що йдуть від мюзиклів та джазових форм.

Варто наголосити, що більшість інструментальних творів Орнштейна мають явну або приховану, перед-

бачувану програму, також авторські коментарі щодо задуму та використаних технічних текстових засобів.

У 1990 році Л. Орнштейн створив свій останній фортепіанний твір, потужну 8-му сонату, в яку він влив не лише свою звичайну величезну енергію, але й майже всі стилі свого репертуару. Як вказується на присвяченому Орнштейну та створеному його родиною, зокрема сином, веб-сайті (http://www.poonhill.com/leo_ornstein.html [8]), охарактеризувати його музику майже неможливо, оскільки вона охоплює гранично широкий спектр стилів. Він заперечував думку про те, що ідеї слід укласти в одну форму, і натомість вважав, що кожна нова ідея вимагає власного композиційно-звукового середовища. Тому надто спрощено вказувати, що після раннього спалаху захоплення авангардно-модерністичними пошуками він відступив до більш традиційного, навіть консервативного, нео- або постромантичного стилю. Хоча деякі з його пізніх творів відповідають даній оцінці, але впродовж довгого творчого шляху опанував практично усіма стильовими напрямками, включаючи імпресіоністичний та експресіоністський, не просто працюючи одночасно над творами різного стильового призначення та мовного характеру, а намагаючись скумішати в одній композиції декілька стильових домінант, організуючи їх єдність специфічними засобами авторського музичного, зокрема фортепіанного, мовлення. Саме таким інтегративним композиційно-мовним, темброво-артикуляційним та семантичним феноменом виступає Восьма фортепіанна соната.

До загального опису цього твору дуже підходять характеристики, надані в родинному Overview [8], у якому слушно відзначається, що загальною показовою рисою авторського стилю Орнштейна є «величезна енергія» музичного звучання, причому композитор не відмовляється від відкритої романтичної експресії, пафосної образності, також здатен створювати «моменти вели-

кого спокою та краси, але часто це лише перерви між бурхливо енергійними пасажами». В усякому разі, Орнштейн явно схильний до яскравих контрастів та динамічних перепадів, часто користується алюзивними прийомами, хоча не стільки на рівні завершеної мотивної побудови, скільки на рівні способу фактурного викладу та типу інтонування; специфічною авторською ідіомою є кластерне звуковидобування, яке не обтяжує звучання, але надає йому додатковою тембровою експресії.

Навіть при враженні фактурного перевантаження, музична тканина завжди є дуже піаністичною, зручною для виконання, так би мовити «легкою», дозволяє головну увагу зосереджувати на семантичній функції прийому звуковидобування.

У нотному тексті Восьмої сонати, в якості передумови, композитор зазначив, що його особливо цікавила ритмічна сторона фортепіанного звучання, що викликає деякі аналогії з рухами танцюристів, взагалі з динамікою хореографічного-плясового жесту. Водночас музика транслює не лише тілесно-фізичну, а й «нервову», тобто психічно-емоційну енергію.

В першій частині особлива роль відведена басовій партії, адже «наполегливий бас» може виступати акторським коментарем до напружених швидких звучань у скрипковому ключі. Музичний матеріал знаходить власні рельєфи, згущення та розрідження всередині тематичного розвитку, і це стає іманентним драматургічним джерелом у становлення композиції, що поєднує поемні ознаки з деякими типовими тематичними рисами сонатного АLEGRO.

Сонатний цикл вирішений цілком оригінально, зокрема на засадах специфічної авторської програми, що містить автобіографічні риси – протистояння теперішньому вирію життя у найбільш драматично-активній першій частині («Life's Turmoil and a Few Bits of Satire»); спогади з дитинства, зосереджені у окремо структурованій другій частині

(«A Trip to the Attic - a Tear or Two for a Childhood Forever Gone», містить три окремі розділи); намагання узгодити волю та дисципліну – у третій, фінальній, частині («Disciplines and Improvisations»), що спонтанною побудовою перегукується з першою частиною циклу, також залучає й розвиває деякі притаманні початковій частині фактурні та тематичні прийоми, утворення.

У даній статті зосередимось на першій, найбільш змістовній та самостійній за семантикою, частині Сонати, оскільки вона містить провідні для всього циклу тематичні комплекси, кожний з яких виявляє власну темброво-артикуляційну фарбу, тобто власний принцип звуковидобування, також виконує певну семантичну й драматургічну місію. Дані комплекси постають у чотирьох композиційних вимірах, що дорівнюють традиційним логічним сонатним функціям головної, побічної, зв'язуючої та заключної партій.

В інтонаційному контурі головної та побічної партій відчутно втілюється вокально-розмовна експресія, яка набуває ораторіального розмаху, оскільки пов'язана з широким фактурним викладом, який переважає впродовж усієї першої частини. Матеріал головної партії є досить строкатим за мотивним складом, але витриманим у єдиному стрімкому напруженому метроритмі, що буквально втілює енергію масового руху, чому дуже сприяють інтервальні секстові, пізніше – особливо вже в зоні побічної – октавно-акордові подвоєння тематичної горизонталі. Дані подвоєння підсилюють враження потужного звукового потоку та дозволяють розширювати музичне звучання в обидва боки – у напрямі і до нижнього, і до верхнього регістрів.

Зв'язуюча партія відзначена підсилення моторно-токатних способів звуковидобування, які також є показовими для зони заключних мотивних утворень. Більш лірично визначена та періодично відновлювана зона побічних тематичних утворень, зокрема відзначена

ремаркою Calmato, розвивається убік підсилення орнаментально-фігуративного малюнку інтонаційного контуру та висвітлення, підвищення-прояснення тембру.

Тематична щільність та образно-звукова експресія даної частини Восьмої сонати найбільше забезпечується гучнісною та швидкісною динамікою, що, разом з відчутно силовими способами звуковидобування, сприяє створенню «семантики протистояння», боротьби з долею. Лейтмотивною функцією володіє остинатний мотив – ключове «авторське слово», що виражає особистісну волю, уособлюється на початку побічної партії та увінчує врешті-решт усю композицію першої частини Сонати – у нижньому регістрі. В видозмінених фактурних контекстах остинатний унісонний звук повторюється у різних моментах композиції; на боці «семантики рішучості» також знаходиться особливе акцентне звковидобування, що часто співпадає з підсиленням гучнісної динаміки. Відмінності у типах рухів – як силового-затверджуючого та звільняючого польотного – забезпечується змінами маркатно напруженого та полегшено-швидкісного звуковидобування.

У цілому, прийоми виконавської гри набувають тематичного значення, стають своєрідними семантемами у загальному концепційному здійсненні сонатної композиції.

Підсумовуючи, зазначимо, що **наукова новизна** даної статті зумовлюється, по-перше, виокремленням та окремим вивченням, музикознавчою категоризацією темброво-артикуляційних засобів фортепіанного звучання, виявленням їх семантичного та стильового призначення, також можливостей їх авторського композиторського використання. По-друге, вперше вводяться до музикознавчого обігу аналітичні дані про фортепіанний стиль та сонатну творчість сучасного американського композитора Л. Орнштейна, розкривається оригінальність виконавської драматургії його Восьмої сонати.

Висновки. Поняття про тембр та артикуляцію потребує звернення до явища фортепіанного тематизму, як узагальненого текстового утворення, що охоплює горизонтальні, вертикальні та поглиблено-об'ємні напрями розвитку композиції, тобто постає багатобічним, але у всіх вимірах пов'язаним з рухом – у часі та у просторі, також у смисловому полі. Динамічна побудова фортепіанного твору передбачає певні зміни у тембрових проявах, не дивлячись на єдність інструментальної фарби впродовж всього твору. Динамічні темброві контрасти виникають завдяки фактурним рухам та реєстровим положенням тематизму, також у силу додаткових гармонічних ефектів, що мають здатність уподібнювати фортепіанне звучання до симфонічного або локалізованого тощо. Різноманітні інтонаційні якості, що виникають всередині тематизму, формуються засобами артикуляції, яка постає, таким чином, як свого роду інструмент використання тембрових можливостей – ресурсів – фортепіано. Підтвердженням даних якостей фортепіанної фоно- та семіосфери, як здатності породжувати власну фортепіанну семантику, знаходимо у творчості Л. Орнштейна, зокрема у циклі його Восьмої фортепіанної сонати.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодина Е. Творческая природа музыкального исполнительства: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02; Киевская государственная консерватория имени П.И.Чайковского. К., 1975. 24 с.
2. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ...канд. мистецтв.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 187 с.
3. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: науковий журнал. 2008. № 1. К.: НМАУ, 2008. С.106–112.
4. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ...канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.

5. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.

6. Хуан Цзечуань. Соната как жанровая форма и сонатность как принцип музыкальной композиции в свете диалогического музыковедческого метода (на материале фортепианной музыки). Дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2015. 187 с.

7. Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества. Дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2017. 191 с.

8. About Leo Ornstein. URL: http://www.poonhill.com/leo_ornstein.html

REFERENCES

1. Bodina, E. (1975). The creative nature of musical performance: author. dis. ...cand. art criticism: 17.00.02; Kyiv State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv [in Russian].

2. Ma, Xinsin. (2018). Textological principles of performing interpretation in piano work (from stylistic content to semantic typology). Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Ukrainian].

3. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation // Clock of the National Musical Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: scientific journal. 2008. No. 1. K.: NMAU. P. 106–112 [in Ukrainian].

4. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano-performance interpretation: dissertation. ... candidate art history; special 17.00.03 – Musical art. Odesa [In Ukrainian].

5. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: Monograph. Odessa: Astroprint [in Russian].

6. Huang, Zechuan. (2015). Sonata as a genre form and sonata as a principle of musical composition in the light of the dialogic musicological method (based on the material of piano music). dis. ...cand. art; special: 17.00.03 – musical mysticism. Odessa [in Russian].

7. Yang, Wenyang. (2017). The category of pianism in the context of the performing typology of piano creativity. Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

8. About Leo Ornstein. URL: http://www.poonhill.com/leo_ornstein.html

УДК 782.1/781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-13>

Сунь Сіжань

ORCID: 0000-0002-1666-2688

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
Hongliang9999@qq.com

КАТЕГОРІЯ МУЗИЧНОЇ МОВИ У СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

Мета даної статті – виявити провідні підходи до явища музичної мови, що здатні надавати достатні критерії оцінки логічно-поняттєвих складових музично-творчої системи в різних її жанрових проявах, зокрема у галузі оперної творчості. **Методологія роботи** зумовлюється розвитком імагологічного підходу до явища музичної мови, до якого включені семіологічні та естетико-психологічні характеристики. Теоретичний аналіз передбачає розвиток категорій жанру, стилю, композиції; певна увага приділяється дискурсивному методу у музикознавстві та музичній творчості. **Наукова новизна** даної статті визначається теоретичною актуалізацією мовознавчих аспектів сучасного музикознавства. Оновлюється системний дискурсивний принцип вивчення музичної мови у єдності з музичним мовленням, у контексті загальної логіки музичної композиції, у зв'язку зі специфічними музичними поняттями; провідною одиницею музичної мови – мовлення виступає образ, як те, що і мислиться, й звучить, має і певні знакові, і значимі якості. У **висновках** статті зазначається, що образна природа музичної мови, як те, що найбільше визначає її семіологічну специфіку та художню своєрідність, найповніше розкривається в оперній творчості, оскільки жанрова сфера опера надає допоміжних комплексних засобів для виявлення й підсилення музично-мовної семантики. Взагалі словесні чинники, зокрема з боку музикознавчих номінацій, сприяють уточненню й розвитку музичного мовлення, також виробленню нових конститутивних рис музичної мови як автономної логіко-операціональної системи, з власними узагальненими «програмами» опрацювання звукової дійсності. В оперному творі дане опрацювання набуває наочності та сюжетно-дієвої (подієвої) оформленості, також найближчим чином підводить до образу – ідеї Людини, як головного предмету, і референту і сігніфікату, будь-якого музичного висловлення.

Ключові слова: музична мова, музичне мовлення, музичні поняття, логіко-поняттєва система музики, жанр, оперна творчість, образ, імагологічний підхід, музично-мовна семантика, ідея Людини.

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

Category of musical language in modern musicology

The purpose of this article is to reveal the leading approaches to the phenomenon of musical language that are able to provide sufficient criteria for evaluating the logical and conceptual components of the musical-creative system in its various genre manifestations, in particular in the field of opera creativity. The methodology of the work is determined by the development of the imagological approach to the phenomenon of musical language, which includes semiological and aesthetic-psychological characteristics. Theoretical analysis involves the development of categories of genre, style, composition; some attention is paid to the discursive method in musicology and musical creativity. The scientific novelty of this article is determined by the theoretical actualization of the linguistic aspects of modern musicology. The systematic discursive principle of studying musical language in unity with musical speech, in the context of the general logic of musical composition, in connection with specific musical concepts, is updated; the leading unit of the musical language-speech is the image, as something that is both thought and sounded, has certain symbolic and significant qualities. In the conclusions of the article, it is noted that the figurative nature of the musical language, as the thing that most determines its semiological specificity and artistic originality, is most fully revealed in opera work, since the genre sphere of opera provides auxiliary complex means for identifying and strengthening musical and linguistic semantics. In general, verbal factors, in particular from the side of musicological nominations, contribute to the refinement and development of musical speech, as well as the development of new constitutive features of musical language as an autonomous logical-operational system, with its own generalized «programs» for studying sound reality. In an opera work, this development acquires visuality and a plot-action (event) design, and also leads in the closest way to an image - the idea of a Man as the main subject, and referent and signifier, of any musical expression.

Key words: musical language, musical speech, musical concepts, logical-conceptual system of music, genre, opera creativity, image, imagological approach, musical-linguistic semantics, the idea of Man.

Актуальність теми та проблемного змісту даної статті зумовлюється зростаючою необхідністю встановлення та вивчення «музично-художньої категоріальної системи» (термін І. А. Котляревського [6]), яка існує як рух засобів музичної виразовості до «формування їх змістовної сторони», що надає їм можливості виступати формами музичного мислення. Теоретико-аналітичне доведення природи музичного мислення як специфічної художньо-понятійної системи І.А. Котляревський

вважав «однією з найважливіших методологічних проблем» сучасного музикознавства [6, с. 33–34, 28]. Важливою складовою даної проблеми він вважав розширення категорії поняття, тобто розуміння поняттєвості (понятійності) як досить складного множинного явища, що не зводиться лише до словесної форми, хоча й передбачає майже універсальну когнітивну звичку апелювати до даної форми. Поруч з логікою словесно-поняттєвих форм видатний український музикознавець пропонував встановлювати логічні закономірності й правила музичного мовлення, як відображення процесу та цілей музичного мислення, врешті-решт — вираження конститутивних рис музичної свідомості.

Дана методологічна настанова І.А. Котляревського донині залишається у перспективі, тому що феномен музичної мови дотепер залишається втаємниченим, прихованим в глибині музичної свідомості та музичного мовлення. Відтак він дуже ускладнюється питаннями про властивості музичної свідомості як подвійного художньо-текстологічного та образно-когнітивного процесу, що здатний з двох цих названих боків породжувати логічну систему музики.

Мета даної статті — виявити провідні підходи до явища музичної мови, що здатні надавати достатні критерії оцінки логічно-поняттєвих складових музично-творчої системи в різних її жанрових проявах, зокрема у галузі оперної творчості. При цьому, як це й передбачає музикознавчий дискурс, неминучою є орієнтація на словесні визначення — паралельні змістові утворення, що супроводжують музичне мистецтво впродовж усієї його історії, навіть у тих жанрових різновидах, що презентують досвід «абсолютної» або «чистої» музики, тобто музики, повністю позбавленої словесно-семантичних чинників.

Основний зміст статті. Будь-які спроби охарактеризувати явище музичної мови впираються у необхідність визначення специфічного матеріалу музичного мис-

тецтва, тобто тої *звукової матерії*, яка набуває якості художньої внаслідок особливої композиційної організації. Поняття *композиції* – стосовно професійної музично творчої традиції, як композиторської, так і виконавсько-слухацької, стає засадничим у підході до своєрідності музичного мовлення. При цьому також варто розрізнити ці два поняття – як теоретичні та практичні водночас : мову та мовлення, майже так само, як вони різняться у словесній сфері.

Мова у словесному спілкуванні виступає як попередня сукупність фонетичних, синтаксичних та граматичних правил, також комунікативних практик з відповідними умовами та потребами словесного оформлення, що набуває усталеного, загальноприйнятого та соціально визнаного семантичного (знаково-значенневого) застосування. Мовлення – є індивідуально-процесуальним, безпосередньо темпоральним, поточним використанням мовних принципів та правил, способом мовного упредметнення смислу – змісту висловлення, тобто мисленневого вмісту свідомості. Звісно, не можна впевнено вказувати на первинність або вторинність даних явищ; мова й мовлення народжуються разом, хоча певне передування усних форм словесності письмовим примушує визнавати практичну першість мовленнєвих форм. Також варто послатися на важливу думку Г. Гадамера [4] про те, що не людина промовляє, а мова «проговорюється» у людині, тобто мова існує лише у промові, у живому усно-словесному, вербальному виявленні, навіть коли це виявлення отримує сталу письмову фіксацію. Отже значно більш активна комунікативно-змістова функція мовлення робить його головним планом народження словесно фіксованого смислу, головним смислопороджуючим чинником, тоді як мовні засоби слугують формалізації та узагальненню вербальної творчості людини.

У вербально-літературному середовищі, тобто у сфері словесності, художні можливості слова виявляються на

основі до-літературного, звичаєво-мовленнєвого матеріалу, оскільки людина користується словесними формами впродовж усього життя й у різноманітних звичаєвих ситуаціях. Літературні форми укрупнюють та переводять в новий естетичний план і ці ситуації, і зумовлені ними висловлення, глибоко переробляючи семантичні функції слів, відкриваючи новий семантичний потенціал словесних форм в їх художньому застосуванні (див. про це: [1-2]). При цьому далеко не весь смисловий зміст буття виявляється доступним цим словесним формам, навіть в їх новому художньому призначенні. За спостереженнями Г. Гадамера, існують орієнтації слів на «несказане» і «приховане», що сприяє зростанню іншомовності – метафоричності, іноді навіть символічності словесного мовлення, водночас ускладнює семантичні завдання словесно-мовних принципів, збільшує коло мовних правил і т. д.

Наведемо декілька важливих думок німецького філософа: «мова не є тотожною тому, що на ній сказане, не збігається з тим, що знайшло в ній слово... Мовно-мовленнєва форма не просто не є точною й не просто потребує вдосконалення – вона, якою би вдалою не була, ніколи не встигає за тим, що пробуджується нею до життя. Тому що глибоко всередині мови є присутнім схований смисл, що здатен виявитися лише як глибинна основа смислу, котрий відразу щезає, як тільки йому надається визначена форма...» [4, с. 65]. Гадамер знаходить критерій функціональної здійсненності мови в її спрямованості до смислу, як до повноти розуміння, але йдеться, власне, не стільки про мову, скільки саме про мовлення, про висловлення у процесі спілкування, тому смислові функції слова розгортаються як процесуально-мовленнєві, навіть у письмовій літературній формі. Адже будь-який літературний текст включає до себе певні мовленнєві площини, розпочинаючи зі звернення від автора, що може набувати характеру відстороненого опису, об'єктивного наративу, водночас завжди

виступає «авторським словом», тобто авторським узагальнюючим мовленням, передбачаючи і деяку незавершеність, відкритість до сприйняття нових смислових значень тобто до нових способів «промовлення» (див. про це, зокрема в музиці: [8]).

Так само, як і в словесній сфері, музичні мова та мовлення формуються разом, у процесі озвучання важливих словесних текстів або прикладних ситуацій, тобто стаючи додатком до певного життєвого досвіду, але не самостійним, а разом зі словом та рухом, певними обрядово-ритуальними діями. Звідси, з первинного синкрезису комунікативних (потім і художньо-комунікативних) форм виникає смислова предметність звучання – музичного інтонування, водночас з його спроможністю проникати в глибину переживаної ситуації, додавати до смислу сказаного й побаченого, здійсненого, почуттєвого смислу. З сукупного культурно-історичного жанрового досвіду виходить, що музична мова – музично-мовні засоби або музичні елементи як художньо-виразові – народжуються у неспецифічній для музики сфері, але стають прецедентами того, більш пізнього, музичного мовлення, що вже має усі прикмети мистецької форми.

Таке народження мови – *до мовлення*, або значення – *до специфічної знакової форми* обумовлює дві специфічні риси музичної мови, як вже автономно-художньої: суворість логічних прийомів та чітку обмеженість знакових ресурсів; відкритість образного змісту – розмитість контурів семантичного кола, до якого здатен входити той або інший музично-виразовий прийом, варіативність, змінність значень, зокрема, як таких, що можуть долучатися до різних композиційних контекстів, отримуючи остаточну предметно-смислову позицію лише у композиційному здійсненні та завершенні.

Якщо труднощі розуміння за допомогою слова пояснюються тим, що розуміння потребує «мови невимов-

ного», що є недоступною для вербалізації, але є відкритою для музичного виявлення, то труднощі інтерпретації за допомоги музичного звучання, специфічної «музичальності», зумовлюються тим, що музичний звукообраз позбавлений конкретної предметно-речової визначеності, водночас апелює – відсилає до різних передумов та індивідуальних характеристик переживання.

Як виявляється у сучасних музикознавчих працях, музичне мислення є похідним від «емоційного мислення» (термін Л. Виготського [3]) і адресоване до роботи свідомості в цілому. Воно представляє ту смислову специфічну активність звукообразних значень, яка веде до формування «музичних понять» – як понять, виражених, висловлених, промовлених музичним шляхом. При цьому виникає певна інтелектуальна корекція народжуваних музичним звучанням уявлень, оскільки вони існують у цілісній структурі свідомості, викликають загальний когнітивний резонанс, причому підкріплюються й певними психофізіологічними реакціями. До цього процесу «вторинного синтезу» уявлень та понять у сфері цілісного переживання варто застосувати слова Л. Виготського: «те, що я мислю речі, що перебувають поза мною, у них нічого не міняє, а то, що я мислю афекти, що я ставлю їх в інші відносини щодо мого інтелекту та інших інстанцій, міняє багато чого в моєму психічному житті. Простіше кажучи, наші афекти діють у складній системі з нашими поняттями...» [3, с. 126].

У силу зв'язку з «емоційним мисленням», понятійні структури музики виявляються «спілкуванням значеннями» за схемою наступного комунікативного «малюнку»: людина – людина, людина – річ – людина, але не «людина – річ», тобто обов'язково потребують безпосередньої участі людини, залучення людської свідомості. Семантичні функції музичних понять, як втілені в них смислові інтенції, також досвід переживання, розкриваються як узагальнені показники людської присутності у бутті та у міжособистісному спілкуванні.

Таким чином можна визначати й шлях музичної семантики — породжених «емоційним мисленням» музичних значень — як перехід від реальних життєвих умов музичної творчості (виконавських жанрових форм) до умовності композиційних рішень, і далі — до нової автономії стильових уявлень щодо музичної мови, здатних породжувати нові конгломерати стилістичних значень, як всередині даної композиції, так і у відкритому інтертекстуальному полі музики [7].

У музичному тексті можна знаходити співвіднесеність рівнів узагальнення музичних значень, тобто співвіднесеність рівнів понять, причому дані рівні представляють стильовий і стилістичний наслідки розділення комунікативних жанрових форм музики (форм спілкування музикою).

Сказане дозволяє знаходити також у явищі музичної свідомості (усвідомлення) певні множини значень — і сталі, і рухливі конгломерати музично-стилістичних мовленнєвих утворень, що вступають як усередині себе, так і по відношенню один до одного у досить складні відносини еквівалентності й транзитивності, організують трансляцію смислових елементів та специфічно-поняттєвий характер такої передачі.

Звичайно, ми не будемо заперечувати ту обставину, що слово залишається центральним моментом культурної комунікації: по-справжньому в життя культури, у культуру як пам'ять, входять саме ті смисли, які оговорюються, «проговорюються» у слові, одержують словесну форму. Музикознавче слово також стає неодмінним супутником музичного смислу — вірніше, семантичних означаючих смислу в музиці, чия присутність викликана людським нестатком осмислювати — творити й розуміти смисли, тому що сам по собі «...смысл у музиці, якщо він і є, то він не має потреби в нас» [5, с. 135]. Однак відразу потрібно відзначити, що до сьогоднішнього дня відомі визначення смислу (музичного смислу)

і семантики (художньої, специфічно музичної) носять попередній характер. Сьогодні вони уточнюються завдяки поглибленій аналітичній роботі, зумовленій поєднанням семіологічного, текстологічного, естетичного та епістемологічного підходів. Певної мета-методологічної єдності даним підходам надає *аксіологія музики або аксіологічне музичне мовознавство*.

Це означає, що смислові позиції, споріднені з поняттєвим механізмом музичного мовлення, проступають й сприймаються як оцінки – позитивні ціннісні відгук, вказівки на власний ціннісно-естетичний простір музики. Музичне мовлення є обміном ціннісними означеннями між встановленими текстовими утвореннями та їх новими композиційними презентаціями. Даний процес можна називати також ноетичним, оскільки у циркуляції смислових значень – у становленні й видозміні знакових форм, що обумовлює можливість інших значень стосовно попереднього смислового начала – відбувається розширення не лише музичної, а й «життєвої семантики», відкриття нових джерел смислотворення у бутті [7].

Слід уточнити, що тому що здійснювані мовленнєвим шляхом відносини значень та смислу (смислотворення) відбуваються за допомогою знакових мовних форм; тому перебудова, зміна знакових структур, принципів побудови художньої (музичної) форми, уявлення про логічні засади музичної мови впливають на «творчість смислу», надають прецедентних настанов, завдань, нагадують про деякі необхідні способи смисло-промовлення.

Таким чином, музичні поняття варто розглядати як певні сталі мовні величини, що організують прецедентне поле смислотворення; але їх слід також сприймати у русі та в процесі передачі від однієї площини композиції до іншої, від одного стильового виміру – до іншого, а це означає виявлення їх динамічної мовленнєвої сторони.

Музично-мовні та музично-мовленнєві поняття розрізняються також за способами їх текстового втілення,

оскільки перші найчастіше сприймаються як компоненти нотного тексту, складові партитури, буквально прописані композитором компоненти твору. Інші, мовленнєві поняття, реалізуються шляхом озвучання, тобто виконавського здійснення, тому переходять в інший вимір діяння та сприйняття, завжди залежать від соціокомунікативних хронотопів. Починаючи з XVII століття навіть найбільш визначені та сталі мовні складові — логічні поняття та уявлення про музичну форму — набули нових, до протилежності, способів використання та тлумачення, тобто перетворились на нові, інші, мовленнєві утворення, як, у свою чергу впливають на розуміння та використанні мовних засад та логічних структур музики. Разом з цим, у музиці як загальному текстовому просторі, зберігаються та функціонують у різних мінливих сполуках попередні семантими, лексичні звороти, елементи мовлення, що зорієнтовані до певних мовних констант. Вони виокремлюються та відчужуються від індивідуальних композиторських поетик, стильових комплексів національних шкіл та напрямів, репрезентують стиль доби так само, як і стиль — ідею автора, твору... Усі перераховані явища постають «загальним надбанням» музики, її анонімною *понятійною галуззю, загальним словниковим запасом*.

Виявлення семантичних чинників та складових музичної мови стає результатом семантичної репрезентації музики, яка досягається абстрагуванням музичних значень від звучання, створенням таким шляхом нової художньої дійсності для знаково-значущих функцій музики. Семантична репрезентація пов'язана з перекладом музичних значень у нову систему виміру, у тому числі, зі словесно-понятійним поясненням і проясненням музично-звукових понять.

Музикознавчий аналіз музики націлений саме на охоплення можливих взаємодій даної структурної формули (прийму викладу) з іншими семантичними функціями

й даного (відомого) семантичного значення з іншими побудовами. Властиво, мова повинна йти про композиційну, а внаслідок цього й жанрово-стильову перебудову музики.

Також можна дійти висновку, що явище музичної мови більше пов'язане с поетикою музики, насамперед презентує її правила та складові, те, з чого «зроблена» музична форма та які знакові інгредієнти вона передбачає. Музичне мовлення здійснює семантичний потенціал музичного звучання, вірніше доводить семантичні здатності звучання як художнього мовлення. Саме тому в синтетичних словесно-музичних формах (жанрових сферах) саме музично-мовленнєва складова стає вирішальною щодо цілісного смислового значення – «семантичної фарби – художньої події».

В музичній композиції реалізується перехід мовних та мовленнєвих факторів звуко-сислової організації музичного твору. Вона піднімає призначення поняття в музиці до *образного рівня*, тобто керує образними величинами як опосередковуючими інтегративними поняттями, що мають і знакову хронотопічно-звукову, і ціннісну значеннєву сторони.

Варто підкреслити, що *форма музики або музика як мистецька форма* не обмежується звучанням та способами організації звукового матеріалу; вона потребує усвідомлення й відокремлення як технологічного апарата музики, так і її естетичного змісту, тобто її ідеального семантичного облаштування. Категорія образу дозволяє поєднувати ці дві неодмінні складові музичного діяння та виробляти семантичні номінації, які, у цілому, характеризують мовно-сисловий «апарат» музики. Останній завжди визначається з боку її природи музичної форми – музичного смислового контенту, котрий припускає поєднання з позамузичними за походженням чинниками. Потрапляючи до річища музичної (синтетичної з перевагою музичного начала) композиції дані

чинники, набувають нових властивостей «музикальності» — нового психологічного та мовленнєвого комунікативного призначення.

Особливо яскраво цей процес музичного підпорядкування мовних засобів відбувається у жанровій поезії опери, котра здатна поєднувати стилістичні ознаки та семантичні функції вокально-хорових, інструментально-симфонічних та камерних вокально-інструментальних форм, створювати нові драматургічні умови для таких сталих текстових складових музичного мовлення, як ораторіальність (декламаційність-речитацію), моторність (різноманітні види прискороного звуковидобування, включаючи ювіляційні, колоратурні, буфонні) та мелодійність (кантиленність з пріоритетами бельканто, що вже давно стало наднаціональною ознакою оперної манери співу), за специфічною перевагою останньої внаслідок домінування в оперній композиції вокального типу висловлення, разом з підкресленою афективністю вокальної експресії.

Текстова формульність провідних образних утворень дозволяє вбачати в них цілісні музичні поняття, що водночас мають відношення і до мовної, і до мовленнєвої сфери музики, тобто і до технічно-формальної, і до смисло-змістової сторін музичної композиції. Вони є цілком реально-звуковими, водночас існують в ідеальній когнітивній пам'яті музичного мистецтва, доводять значущість автономного й незалежного іманентного Логосу музики.

Наукова новизна даної статті визначається розвитком імагологічного підходу до явища музичної мови, теоретичною актуалізацією мовознавчих аспектів сучасного музикознавства. Оновлюється системний дискурсивний принцип вивчення музичної мови у єдності з музичним мовленням, у контексті загальної логіки музичної композиції, у зв'язку зі специфічними музичними поняттями, причому останні пропонується розглядати

як матеріально-ідеаційні технологічно-сміслові сінгіфікати з аутореферентними властивостями, тобто зі здатністю виступати водночас і референтами-провідниками предметних ознак. Тому провідною одиницею музичної мови – мовлення виступає образ, як те що і мислиться, й звучить, має і певні знакові, і значимі якості.

У **висновках** статті варто зосередитися на тому, що образна природа музичної мови, як те, що найбільше визначає її семіологічну специфіку та художню своєрідність, найповніше розкривається в оперній творчості, оскільки жанрова сфера опера надає допоміжних комплексних засобів для виявлення й підсилення музично-мовної семантики. Взагалі словесні чинники, зокрема з боку музикознавчих номінацій, сприяють уточненню й розвитку музичного мовлення, також виробленню нових конститутивних рис музичної мови як автономної логіко-операціональної системи, з власними узагальненими «програмами» опрацювання звукової дійсності. В оперному творі дане опрацювання набуває наочності та сюжетно-дієвої (подієвої) оформленості, також найближчим чином підводить до образу – ідеї Людини, як головного предмету, і референту і сінгіфікату, будь-якого музичного висловлення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-тье. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
2. Бахтин М. Слово в романе // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 72–233.
3. Выготский Л. О психологических системах // Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах. Т.1. М.: Педагогика, 1982. С. 109–131.
4. Гадамер Х.-Г. Семантика и герменевтика // Х.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного: Пер. с нем. М.: Искусство, 1991. С. 60-71.
5. Гессе Г. Игра в бисер. М.: Художественная литература, 1969. 418 с.
6. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. К.: Музична Україна, 1989. С. 28–34.

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

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

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1972). Problems of Dostoevsky's poetics. Ed. 3rd. M.: Fiction [in Russian].

2. Bakhtin, M (1975). The Word in the Novel // M. Bakhtin. Questions of literature and aesthetics. Research from different years. M.: Fiction. P. 72–233 [in Russian].

3. Vygotsky, L. (1982). About psychological systems // L.S. Vygotsky. Collection op. in 6 volumes. T.1. M.: Pedagogika, 1982. P. 109–131 [in Russian].

4. Gadamer, H.-G. (1991). Semantics and hermeneutics // H.-G. Gadamer. The relevance of beauty: Trans. with him. M.: Art. P. 60-71 [in Russian].

5. Hesse, G. (1969). The Glass Bead Game. M.: Fiction [in Russian].

6. Kotlyarevsky, I. (1989). On the issue of the conceptuality of musical thinking // Musical thinking: essence, categories, aspects of research. K.: Musical Ukraine. P. 28–34 [in Russian].

7. Samoilenko, O. (2020). Psychology of mysticism: contemporary musicological projections: monograph. Odessa: Vidavnychy House "Helvetica" [in Ukrainian].

8. Eco, U. (1998) Missing structure. Introduction to semiology. St. Petersburg: TK Petropolis LLP [in Russian].

УДК 782.1/781.68 + 78.04

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-14>**Чень Сяопай**

ORCID: 0000-0001-8925-7571

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
Qinzi215@gmail.com

ТЕМА ФАТУМУ ТА ЯВИЩЕ ТРАГІЧНОГО У КОНТЕКСТІ ОПЕРНОЇ ПОЕТИКИ: АКТУАЛЬНИЙ ПІДХІД

Мета даної статті – розкрити значення ідеї Фатуму у його сполученні з ідеєю героїчного людського вчинку у становленні та розвитку головних конструктивних принципів оперного жанру. Також суттєвим видається погляд на фатальну тему як таку, що розкривається саме мелодраматичним оперним шляхом й дозволяє в музичній поезиці опери знаходити відгомони «духу трагедії». **Методологія роботи** зумовлюється єдністю історичного та естетичного методів, передбачає залучення жанрово-семантичного підходу та контекстуально-прагматичного аналізу музичного мовлення. **Наукова новизна** цієї статті визначається розвитком категорії фатальної теми, що дозволяє конкретизувати специфіку генезису та природу трагічного у мистецтві, зокрема в жанровій формі опери. За явищем фатальної теми постає ідея Фатуму, котра знаходиться в основі – у періоджерела трагічної семантики опери та зумовлює появу специфічного оперного героя. **Висновки.** Оперна поетика надає взірці фатальної тематики та зумовлених нею дійових осіб – персонажів, які дозволяють глибше зрозуміти природу та призначення трагедії та трагічного у бутті людини як соціокультурної істоти. Історія трагедійного театру, що бере початок у міфологічному середовищі давньогрецького театру, виявляє фундаментальну роль епічного мислення та епічних естетичних відносин у різних видах мистецтва, у тому числі в оперній творчості, оскільки вони найкраще зберігаються й відновлюються у синтетичних формах. Їх архетиповий характер для оперного мистецтва зумовлює його актуальність впродовж усієї еволюції художньої культури, також особливе суспільне призначення оперного мистецтва та створюваних ним образів і сюжетів. Фатальна тема є спорідненою з формуванням трагічного відношення; разом ці два феномена лежать в основі естетичної свідомості з її катартичними інтенціями, сприяють розвитку образної сфери героїчного та мотивів долі в їх різноманітному художньо-виразовому втіленні.

Ключові слова: фатальна тема, Фатум, трагічне, героїчне, ідея Героя, мотиви долі, трагедія, оперна поетика, оперний жанр, образно-тематичний зміст, музична форма, музичне звучання.

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

The theme of fatum and the phenomenon of the tragic in the context of opera poetics: a current approach

The purpose of this article is to reveal the meaning of the idea of *Fatum* in its combination with the idea of a heroic human act in the formation and development of the main constructive principles of the opera genre. It also seems essential to look at the fatal theme as such, which is revealed precisely in the melodramatic opera way and allows us to find echoes of the «spirit of tragedy» in the musical poetics of the opera. **The methodology of the work** is determined by the unity of historical and aesthetic methods, involves the involvement of genre-semantic approach and contextual-pragmatic analysis of musical speech. **The scientific novelty** of this article is determined by the development of the category of the fatal theme, which allows specifying the specifics of the genesis and nature of the tragic in art, in particular in the genre form of opera. Behind the phenomenon of the fatal theme appears the idea of *Fatum*, which is at the base - in the original sources of the tragic semantics of the opera and causes the appearance of a specific operatic hero.

Conclusions. Opera poetics provides an example of a fatal theme and the actors conditioned by it - characters that allow a deeper understanding of the nature and purpose of tragedy and the tragic in the being of a person as a socio-cultural being. The history of the tragic theater, which originates in the mythological environment of the ancient Greek theater, reveals the fundamental role of epic thinking and epic aesthetic relations in various art forms, including opera, because they are best preserved and restored in synthetic forms. Their archetypal character for opera art determines its relevance throughout the entire evolution of artistic culture, as well as the special social purpose of opera art and the images and plots it creates. A fatal theme is related to the formation of a tragic relationship; together, these two phenomena underlie aesthetic consciousness with its cathartic intentions, contribute to the development of the figurative sphere of heroic and fate motifs in their diverse artistic and expressive embodiment.

Key words: fatal theme, *Fatum*, tragic, heroic, the idea of the Hero, motives of fate, tragedy, opera poetics, opera genre, figurative and thematic content, musical form, musical sound.

Актуальність теми та провідних питань даного дослідження обумовлюється тим, що проблема трагічного завжди залишається у головному предметному колі філософії та мистецтвознавства, дозволяє дуже широко підходити до питань історії мистецтва, зокрема до явища генезису музичного театру та однієї з його провідних жанрових галузей – оперної творчості. Найперше постає завдання виявити значення трагічного як філо-

софсько-естетичної категорії, котра відбиває корінне екзистенціальне протиріччя людського буття – протиріччя життя та смерті, яке здатне перетворюватися на складний «діалог» смерті та безсмертя, тобто приводити до ідеї Вічності. Подолання фінальності людського життя, намагання продовжити існування людини за межами її земного досвіду, після смерті, завжди спонукало до особливо потужних міфологічних уявлень та художніх сюжетів, причому останні часто виростили з міфопоетичних наративів. Найбільш надихаючою залишалась у цій сфері тема боротьби людини з долею, протистояння Фатуму, який є сильнішим не лише за людину, але й за божественні істоти.

Таким чином формується ідея Героя, людини, яка виявляє здатність здійснювати особливі вчинки, реалізуючи божественні настанови, тобто піднімаючись до найвищого рівня світобудови, але часто розплачується за це власним життям – тілесним існуванням. Явище Фатуму, надлюдської і навіть понад-божественної сили, такої, що має надприродне походження – з точки зору світового людського середовища – провокує появлення Героя, понад-людини, котра також виступає зверх-природним утворенням, надзвичайним феноменом.

Образи надзвичайного як фатального, не лише у негативному, а й у позитивному їх розумінні, утворюють основу епічних форм у різних видах мистецтва, еволюціонують та переходять до різних галузей художньої творчості, але найбільше зберігаються у видовищних сценічних мистецьких різновидах, оскільки мають важливу візуальну сторону та завжди презентують певний подієвий порядок – як хід історії, не стільки людської, скільки світової божественної, такої, що впливає на долі і народів, і окремих людей. Отже фатальна тема та трагічне відношення, як засадничий тип естетичної оцінки, виявляються тісно пов'язаними у походженні та напрямках розвитку, також разом зверненими до поняття про

героїчне та Героя, до мотивів людської долі у найбільш узагальнених, збільшених епічних позиціях. Даний історичний шлях фатальної теми пролягав крізь давньогрецький феномен трагедійного дійства, синкретичного ритуально-релігійного та художнього утворення, яке ще не мало сталих ознак художнього жанру, але вже придбало усі прикмети важливої соціально-комунікативної події широкого виховного естетичного значення (див. про це: [1-2]).

Саме тому теорія античної трагедії – її поетика, уперше описана Аристотелем (у класичній праці «Поетика» [4]), може бути розглянута як необхідна передумова музикознавчої теорії оперної поетики, а в історії європейського музичного мистецтва особливе місце зайняла праця Ф. Ніцше «Народження трагедії з духу музики» [7], у якій вперше були сформовані погляди на особливу естетико-художню природу тої мистецької галузі, котра пізніше буде найменованою оперною. Не менш актуальними залишаються донині питання про специфіку музичної мови та музичної семантики [3], зокрема стосовно здатності музичного звучання створювати «фатальну образність», і це має принципове значення у вивченні оперної поетики.

Мета даної статті – розкрити значення ідеї Фатуму у його сполученні з ідеєю героїчного людського вчинку у становленні та розвитку головних конструктивних принципів оперного жанру. Також суттєвим видається погляд на фатальну тему як таку, що найбезпосередніше розкривається саме мелодраматичним оперним шляхом й дозволяє в музичній поезиці опери знаходити відгомони «духу трагедії» (як це пропонував робити О. Лосєв у працях, що були присвячені вивченню взаємозв'язку музики і трагедії, зокрема як процесу перетворення язичеського античного міфу в сюжет та образну структуру оперного твору. Специфічні сюжетні мотиви та особливі образні відкриття давньогрецької трагедії знайшли

широке висвітлення у дослідженні швейцарського вченого А. Боннара «Грецька цивілізація» [5-6], у якій історичні, естетичні та психологічні спостереження утворюють цілісну культурологічну картину.

Основний зміст статті. Антична трагедія стала джерелом опери за багатьма ознаками: образно-смісловим змістовним, структурно-композиційним, виконавським сценографічним. Але головне, що зв'язує античний театр і музичний театр Нового часу — ідея боротьби людини за владу над часом, що означає — і за владу над світом. У цій боротьбі постійним суперником людини стає фатум — ті сили долі, які перевершують сили й здатності людини. З музикознавчих позицій помітно, що у виникненні та розвитку опери найбільшу важливість придбає поєднання міфологічного сюжету та трагедійної інтерпретації. Останнє особливо цікаво для форми опери як музичного жанру й сприяє становленню різних типів оперної композиції, музично-інтонаційної виразності, а також взаємозалежне з різними стильовими тенденціями в еволюції жанрової форми опери.

У зв'язку з визначенням основних тенденцій взаємодії фатальної теми як трагічної з композиційно-стильовими умовами опери виникає необхідність визначення специфіки образного змісту грецького театру — в його образно-тематичному цілому.

Ранні взірці трагедії існують як синкретичні, ритуально-художні. Їх найбільш показові риси відображують культурно-історичну специфіку грецького театру, насамперед, за посередництвом тих тем, які згодом будуть інтерпретуватися у руслі фатальної ідеї. Синкретизм проявлявся в тому, що трагедійне дійство поєднувало різні родові та жанрово-видові ознаки мистецтва з певними релігійно-прагматичними обрядовими функціями. Давньогрецький театр виник з тривалої низки взаємозалежних феноменів, обумовлених моральним і історичним рівнем розвитку суспільної людської свідомості,

зокрема її здатністю до художнього освоєння та перетворення життєвого досвіду. Частиною цього досвіду виступають релігійні язичницькі погляди та ритуальні практики, також ті міфологічні уявлення, які визначали як загальні світоглядні установки античної спільноти, так і побутові звички, способи дії. Тобто межа між уявним релігійним світом та дійсним світом людського життя була дуже умовною, майже нівельованою, і саме це було суттєвим психологічним та художнім мотивом розвитку тематики давньогрецької трагедії.

Те, що витоки трагедійного синкрезису визначаються образом Діонісу, не є випадковим, адже давньогрецький театр розпочав свій шлях від культових «великих Діонісій». Народжений від союзу Зевса з земною жінкою, цей бог символізував єдність божественно та земного, вічного та смертного, сталого та змінного у бутті природних сил, до яких було залучене людське існування. Також з обрядовими діонісійськими діями були пов'язані хоровади та піснеспіви, тобто вони сприяли розвитку майбутніх музичних компонентів трагедійної форми. Релігійний діонісійський екстаз, поезія народних переказів і танцювально-мімічне начало могли бути об'єднаними в єдину художню форму тільки музикою. Така об'єднуюча функція музики багато в чому визначила її верховенство. Культ Діоніса у свідомості стародавніх греків втілював світ природи, що змінюється, його зародження й руйнування, потім відновлення. Музичне оформлення цього культу повинне було звертатися до звукових послідовностей, що виражали патетику метаморфоз природи, зокрема перехід від осінньо-зимового циклу до весняно-літнього. І саме подібний перехід асоціювався з загибеллю та відродженням «живої» природи, частиною якої постає людина. Давньогрецький театр сформувала широкі естетичні засади трагедії, зокрема сформував сам феномен трагічного переживання – світовідчуття. Адже за думкою О. Лосєєва, трагічне є насамперед світовідчу-

ванням». «Трагічне світовідчуття фіксує насамперед два головні плани буття: загальний, світовий, що лежить у всьому видимому й відчутному житті, й людську особистість, пов'язану своїм найбільш інтимним коріннями з цим світовим життям, однак по суті своєю такою, що представляє щось просторово-часове, щось несуче в собі *principium individuationis*. Ці два плани дані а трагічному світовідчуттанні прямо й безпосередньо, і все діється в ньому щодо цих двох планів» [8, с. 314-315].

О. Лосев доходив висновку, що «...два елементи найбільш важливі в понятті трагізму: космічний хаос і прорив його крізь просторово-часові встановлення (головним чином в особистості, тобто крізь просторово-часові встановлення свідомості)» [8, с. 317]. У зв'язку з цим він надає своє розуміння ролі трагічного героя, яке видається суттєвим для пояснення образу оперного трагічного героя, а саме: «Трагічна особистість це та, яка переживає грань зазначених... граней буття, тобто яка переживає прорив темного космічного буття в ясний і оформлений світ видимої дійсності, яка сама виявляє собою роздвоєння й сама стає втіленим протиріччям»; «не та особистість обов'язково трагічна, яка сильна. ... Особистість може бути й слабкою, але раз вона переживає цю грань, вона — особистість трагічна. Зрозуміло, швидше за все треба припустити, що трагічна особистість є особистість героїчна...; ...Але не треба забувати, що боротьба й героїчна дієздатність у трагічному світовідчуттанні є явище похідне. Головне ж тут щодо особистості — це її піднесення до космічних граней...» [8, с. 316-317].

Філософський аналіз трагічного дозволяє О. Лосеву вивести поняття про музичне світовідчуття або музичний трагізм, отже встановити своєрідний «знак рівності» між музикою й трагічним. Музичний трагізм, виходячи з характеристик «якостей буття, що вхоплюються в музиці», можна визначити як шляхи й спо-

соби оформлення в музичному звучанні «безперервного потоку буття з його чистою якісністю й до-предметністю, тобто оформлення того, що є «з просторово-часової точки зору» «найбільший хаос» [8, с. 319]. Головний висновок, до якого приходять О. Лосев у висновку свого дослідження, дає ключ до пояснення особливої ролі трагічного як етико-естетичного відношення в становленні опери, музичного мистецтва в цілому. Лосев пише: «...якщо мати на увазі будь-який конкретний прецедент трагічного світовідчуження, то з усіх мистецтв, а також з усієї людської творчості та усіх досягнень таким найбільше є музика й дух її» [8, с. 320].

Фактична та естетична історія музики доводить, що феномен музики, музичного часу та музичного переживання, виникає на платформі трагедійного театру так само, як трагедія, як певна жанрова форма, народжується з особливого музичного світовідчуження протиріччя буття. Зв'язок цих двох феноменів, музичного та трагічного, реалізується і на подієво-вербальному рівні, виробляючи особливий, третій, феномен – трагічної оперної словесної поетики, оперного слова. Це сприяє формуванню корпусу музично-театральних сюжетів, споріднених фатальною темою.

Недарма у роботі А. Боннара «Грецька цивілізація» [5–6] феномен трагічного розглядається у зв'язку з конкретними сюжетами, об'єднаними темою Фатуму як наскрізною темою давньогрецького театру. Семантична модель античної трагедії заснована на тлумаченні давньогрецьких міфів; вона представлена у творах Есхіла, Софокла, Евріпіда, і саме до їх творчості звертається А. Боннар при визначенні мети й соціально-психологічного призначення трагедії. У праці А. Боннара наголошується, що предметом трагедії стає зустріч людини з долею, що тлумачиться як зіткнення героя з перешкодою, представленою нескоримим фатумом. Рок, що проявляється спочатку з нелюдською непохитністю, у

підсумку перетворюється в Справедливість у трилогії Есхіла «Орестея».

Трилогія «Орестея» наочно демонструє можливість виходу з, видалося б, нерозв'язної ситуації, причому демонструє не тільки зняття та відсторонення від трагедійного конфлікту, але й можливості його вирішення.

Інший напрям розвитку фатальної теми демонструє дилогія Софокла «Едіп – цар», «Едіп у Колоні», котра є переломним моментом в історії давньогрецької трагедії, синтезуючи в собі минулі риси і прогнозуючи досвід трагедії майбутнього. Міф про Едіпа – найстрашніший у своїй жорстокій безглузді, що ображає й почуття справедливості в людині, і віру в неї. Усі персонажі драми (і Едіп – перший), які вважають себе незалежними, насправді сприяють непорушному ходу подій і нічого не знають про ту функцію, яку призначив їм Хтось. Кожний вчинок людини змушує його відповідати не тільки за те, що вона прагнула би зробити, але й за те, що їй довелося зробити.

Побудова трагедії у композиційному відношенні є послідовним чергуванням чотирьох епізодів, у кожному з яких Фатум наносить Едіпу новий удар, четвертий з котрих його вбиває. Перше знаряддя, яким користується Рок – віщун Тиресій: він повідомляє істину, яку Едіп шукав і тепер не може сприйняти й зрозуміти. Другий удар наносить Іокаста – намагаючись заспокоїти Едіпа, вона сприяє тому, що він уперше починає сумніватися у своїй невинності. Третій наступ Фатуму – поява Віснику з Коринфа, і четверте – очна ставка між Вісником і Кіферонським пастухом. Дія трагедії гранично стиснута, сконцентрована, все спрямоване на досягнення однієї мети – скинути героя на той рівень, нижче якого вже не можна опуститися. Паралельно з розгортанням сюжетної канви виникає певна психологічна дія, реакція, що виникає в глядача відповідно до подій, що відбуваються. Перша реакція – обурення: Едіп не вин-

ний, Бог — злочинний та насміхається над невинним (або винним за божественною провиною) Едіпом. При цьому сам Едіп не засуджує богів, а прагне зрозуміти їх веління, тому що вони непорушні для людей навіть всупереч справедливості. Звідси бере початок другий етап психологічної дії — пізнання. Всесвіт спілкується з людиною таким чином, мовби вона є всезнаючою — і у цьому таїться погроза, яка притаманна будь-якій долі, бо людина не відає тієї сукупності сил, чия рівновага обумовлює життя світу.

Таким чином, добра воля людини, будучи в полоні власної природної сліпоти, не здатна охоронити її від нещастя. Це і є те знання, яке автор відкриває глядачу у ході та фіналі трагедії. Доля Едіпа постає як прообраз усякої людської долі, оскільки Софокл перетворив сліпоту Едіпа на символ, повний багатоскладових вказівок. Засліпивши себе, Едіп унаочнює незначність людського знання, але він у темряві осягає інше світло, долучається до іншого знання, тому фізична сліпота обертається духовним прозрінням. Едіп обертає своє життя на пізнання божественного впливу на світ, обирає для себе кару й здійснює її; бере на себе функції месника й тим самим, у певному сенсі, усуває його, звільняється. З заходу, ініційованого для людського поневолення, людина здатна зробити знаряддя свого звільнення.

Остаточне звільнення, у тому числі, від тілної тілесної оболонки, відбувається в другій частині ділогії, оскільки її сюжет — смерть Едіпа, тобто перехід з людського стану у божественний. У другій трагедії Едіп наполягає на своїй невинності, звертаючись при цьому до людей: за законами людської спільноти він невинний. Його загибель доводить його незнання й всевідання богів, свідчить про прояв іншого закону, охоронцями якого є боги; закону, що рятує людину, яка щиро страждає. Апофеоз, що завершує трагедію, визначається мірою та височиною людського страждання. Зведення

Едіпа до рівня героя виступає не нагородою, а з милістю долі, так само, як безсмертя Едіпа-Героя – це не особисте безсмертя, а знак вибраності божественною силою, причетності до неї. Тому його нова безсмертна якість виступає захистом для людської громади, для суспільного життя Афін.

Прилучення Едіпа до сонму героїв, що є покровителями Афін, показує, як людині вдається здолати Фатум і встати до лав героїв за допомогою свого генія, але й свого нещастя та страждання.

Таким чином, трагедія перевіряє людину на цілісність, на здатність до самопожертви, перевіряє в ній розвиненість суспільно-ціннісних начал. Сутність трагедії – розкриття соціально цінних якостей особистості і виявлення цим шляхом спільного смислу людського життя – життя для людей, затвердження вищих цінностей сьогодення ціною загибелі й страждання.

Трагічне пізнання – крайній випадок самодіалогу людини та діалогу людини зі світом. Не випадково на визначення його природи найбільше спирається Л. Виготський [7], розкриваючи явище катарсису. У цьому значенні (як трагічне) дане явище тривожить дослідника остільки, оскільки трагічне (трагедійне) у мистецтві постає граничним і дивним випадком художнього очищення, пов'язаного з позитивним підйомом почуттів. Глядач, слухач відчуває найвищу естетичну насолоду, радість, коли бачить і переживає те, від чого він повинен був би – з погляду повсякденної логіки – тікати. А. Мальро вказував – як на «чудність» трагедійного сприйняття – на те, що після перегляду трагедії (і він мав на увазі софоклівську трагедію «Едіп» з її жахливими кінцевими сценами) ми прагнемо не виколоти собі очі, як це зробив сам Едіп, а знову піти до театру...

Особлива привабливість трагедійного діяння для людини, зокрема у процесі переживання художнього впливу, зумовлюється тим, що воно примушує відкри-

вати джерела світла та очищення, піднесення у змісті людської свідомості, у силі духу людини та її відношенні до інших людей й до життя у цілому, тобто примушує відкривати цілісний сталий смисл буття, який піднімає на нову висоту кожную людську особистість, вказує на перспективи її індивідуального життя за межами її власної долі, тобто відкриває шлях до духовного безсмертя.

В оперній творчості особливу роль відіграють так звані «передсмертні» арії, тобто арії, які герої (героїні) співають перед моментом розставання з життям, яке іноді замінюється щасливим спасінням. Даний лірико-трагедійний компонент оперної композиції є найбільш психологічно-гострим особистісним чинником фатальної теми, але водночас і провідником катарсису; на ньому замикаються, сходяться в кульмінаційній драматургічній точці, соціальний та індивідуальний плани трагедійної дії. Тому сольні вокальні складові оперної «музики трагедії», пов'язані саме з аріозно-монологічною сферою, стають найбільш безпосереднім провідником трагічного смислу ідеї Фатуму. Водночас варто враховувати особливий пом'якшуючий «виправдовуючий» вплив музичного звучання на створення трагедійного образу в оперному творі, той момент підсилення мелодраматичного начала, який дозволяє оспівувати навіть найбільш жахливі та лячні моменти людського існування [10].

Наукова новизна цієї статті визначається розвитком категорії фатальної теми, що дозволяє конкретизувати специфіку генезису та природу трагічного у мистецтві, зокрема в жанровій формі опери. За явищем фатальної теми постає ідея Фатуму, котра знаходиться в основі — у першоджерелах трагічної семантики опери та зумовлює появу специфічного оперного героя. Не менш визначальним для розвитку фатальної теми в оперній творчості виявляється естетичне призначення музичної форми — оформлення образу у музичному звучанні, що дозволяє пропонувати визначення фатальної образної

сфери в опері як музично втіленої, зокрема пов'язаної з сольним виконавським началом, з індивідуально-особистісними чинниками інтонування.

Висновки. Оперна поетика надає взірці фатальної тематики та зумовлених нею дійових осіб – персонажів, які дозволяють глибше зрозуміти природу та призначення трагедії та трагічного у бутті людини як соціокультурної істоти. Історія трагедійного театру, що бере початок у міфологічному середовищі давньогрецького театру, виявляє фундаментальну роль епічного мислення та епічних естетичних відносин у різних видах мистецтва, у тому числі в оперній творчості, оскільки вони найкраще зберігаються й відновлюються у синтетичних формах. Їх архетиповий характер для оперного мистецтва зумовлює його актуальність впродовж усієї еволюції художньої культури, також особливе суспільне призначення оперного мистецтва та створюваних ним образів і сюжетів.

Також можна стверджувати, що фатальна тема є спорідненою з формуванням трагічного відношення; разом ці два феномена лежать в основі естетичної свідомості з її катартичними інтенціями, сприяють розвитку образної сфери героїчного та мотивів долі в їх різноманітному художньо-виразовому втіленні.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Античная литература: антология. Ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1973. 654 с.
2. Античная драма: перевод с древнегреч. и латин. М.: Худ. лит, 1970. 828 с.
3. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 90–128.
4. Аристотель. Поэтика (об искусстве поэзии). М.: Госполитиздат, 1957. 183 с.
5. Боннар А. Греческая цивилизация: в 2 т. Ростов-на-Дону: Феникс, 1994. Т. I. 448 с.
6. Боннар А. Греческая цивилизация: в 2 т. Ростов-на-Дону: Феникс, 1994. Т. II. 446 с.
7. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.

8. Лосев А. Строеие художественного мироощущения // А. Лосев. Форма. Стилль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 297–320.

9. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки: пер. с нем. Г.А. Рачинского. СПб.: Азбука-классика, 2005. 208 с.

10. Самоїленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

REFERENCES

1. Ancient literature: an anthology. (1973). Ed. A. A. Tahoe-Godi. M. [in Russian].

2. Ancient drama: translation from ancient Greek. and Latin. (1970). M.: Khud. lit. [in Russian].

3. Aranovsky, M. (1974). Thinking, language, semantics // Problems of musical thinking. M. P. 90–128 [in Russian].

4. Aristotle. Poetics (about the art of poetry). (1957). M.: Gospolitizdat [in Russian].

5. Bonnar, A. (1994). Greek civilization: in 2 volumes. Rostov-on-Don: Phoenix. T. I [in Russian].

6. Bonnar, A. (1994). Greek civilization: in 2 volumes. Rostov-on-Don: Phoenix, 1994. Vol. II [in Russian].

7. Vygotsky, L. (1968). Psychology of Art. M.: Art [in Russian].

8. Losev, A. (1995). The structure of artistic attitude // A. Losev. Form. Style. Expression. M.: Mysl. P. 297–320 [in Russian].

9. Nietzsche, F. (2005). The Birth of Tragedy from the Spirit of Music: trans. with him. G.A. Rachinsky. St. Petersburg: ABC-classics [in Russian].

10. Samoilenko, O. (2020). Psychology of mysticism: contemporary musicological projections: monograph. Odessa: Vidavnichy House “Helvetica” [in Ukrainian].

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-15>**Ян Хуейянь**

ORCID: 0000-0001-5092-6141

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
18826221950@163.com

КАТЕГОРІЯ ВИКОНАВСЬКОГО МИСЛЕННЯ У СУЧАСНІЙ ФОРТЕПІАНОЛОГІЇ

Мета даної статті – розкрити зв'язки між поняттям фортепіанології та процесом (категорією) музичного мислення, специфікувати дану категорію стосовно процесу фортепіанного виконання, поглибити уявлення про фортепіанну темпоральність як властивість фортепіанного мовлення – як різновиду музичного мовлення, визначеного найбільше природою інструменту та технологією фортепіанного звуковидобування. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю виконавсько-інтерпретативного та текстологічного підходів, але провідним постає семіологічний ракурс вивчення фортепіанної творчості, з наголосом на явищі музичного мовлення та на когнітивно-особистісній складовій творчого процесу. **Наукова новизна** даної статті обумовлена новою постановкою питання про специфіку музичного мислення на основі вивчення фортепіанно-виконавського музичного мовлення, котре дозволяє відкривати суттєві сторони та чинники не лише фортепіанної творчості, а й процесу взаємодії композиторської та виконавської сфер, мовних засобів та мовленнєвої системи в музиці, у цілому. **Висновки.** Узагальнення деяких актуальних позицій сучасної музикознавчої літератури у галузі вивчення фортепіанної творчості та її виконавських основ дозволяє вважати, що в основі фортепіанології, тобто логіко-мисленнєвої системи музичного мислення, знаходиться феномен руху, який приймає різні конструктивно-сміслові положення та забезпечує динамічну природу музичного твору – звучання на всіх змістових та формальних рівнях. Пріоритетними при цьому виявляються темпоральні, фактурно-просторові, тілесно-моторні та психологічно-рефлексивні показники, які є текстологічно обертунгованими у широкому розумінні явища тексту, тобто є спільними для письмової та усної сторін музичної (фортепіанної) текстології. Вони задіяні та проявляються лише у виконавському здійсненні музичної композиції, отже можуть бути достатньою мірою розкритими та визначеними на основі процесу музичного мовлення.

Ключові слова: музично-виконавське мислення, музичне мовлення, виконавська форма, виконавське мовлення, фортепіанологія, фортепіанна темпоральність, осмислене інтонування, музичний текст, виконавська інтерпретація, феномен руху, музична динаміка.

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

Category of performing thinking in modern pianology

The purpose of this article is to reveal the connections between the concept of pianology and the process (category) of musical thinking, to specify this category in relation to the process of piano performance, to deepen the understanding of piano temporality as a property of piano speech – as a type of musical speech determined mostly by the nature of the instrument and the technology of piano sound production. The methodology of the work is determined by the unity of the performance-interpretive and textological approaches, but the leading one is the semiological perspective of the study of piano creativity, with an emphasis on the phenomenon of musical speech and on the cognitive-personal component of the creative process. The scientific novelty of this article is due to the new formulation of the question about the specificity of musical thinking based on the study of piano-performative musical communication, which allows us to discover the essential aspects and factors not only of piano creativity, but also of the process of interaction of the composing and performing spheres, language means and the speech system in music. in general. Conclusions. Summarizing some of the current positions of modern musicological literature in the field of studying piano creativity and its performance foundations allows us to believe that the basis of pianology, that is, the logical-thinking system of musical thinking, is the phenomenon of movement, which takes different constructive and meaningful positions and ensures the dynamic nature of a musical work – sounding at all content and formal levels. Temporal, textural-spatial, bodily-motor, and psychological-reflexive indicators, which are textologically grounded in a broad understanding of the phenomenon of the text, i.e., are common to the written and oral aspects of musical (piano) textology, are prioritized. They are involved and manifest only in the performance of a musical composition, so they can be sufficiently revealed and determined on the basis of the process of musical speech.

Key words: musical-performance thinking, musical speech, performance form, performance speech, pianology, piano temporality, meaningful intonation, musical text, performance interpretation, movement phenomenon, musical dynamics.

Актуальність теми статті та обраного в ній напрямку вивчення виконавської творчості в музиці обумовлена зростаючим інтересом до виконавської природи музичної творчості як основоположної та своєрідно-авторської, тобто зі зміною погляду на виконавця-музиканта, який оцінюється вже не як ретранслятор музичного задуму, а як автор власних творчих ідей та художніх смислів. Йдеться не тільки про здатність музиканта транслю-

вати думки та почуття, увесь хід мисленнєвого процесу засобами музичного твору, а й про особливі властивості фортепіанного звучання, тобто про власне фортепіанну мову, що виникає з органологічної специфіки фортепіанного виконання, виявляє спеціальні способи взаємодії виконавця з інструментом, що утворюють разом єдину звукотворчу та ідео-образну модель можливу лише у фортепіанному виконавстві. У будь-якій інструментальній музично-виконавській галузі існує творча єдність виконавця з інструментом, але у фортепіанно-виконавській сфері ця єдність перероджується на особливу самозначущу семантичну модель – автономний концепт діалогу-протистояння людини як живої природної істоти та інструменту звуковидобування, штучного винаходу, який одушевляється та оживає внаслідок присутності людини, не дивлячись на очевидну матеріально-фізичну перевагу; навіть спосіб розміщення інструменту та виконавця на сцені має принципове виразове значення, входить до змісту мовленнєво-комунікативного акту та здатне виступати характеристикою творчого акту – художнього мислення.

Запроваджена в останні роки у деяких дисертаційних роботах категорія «фортепіанологія» покликана вказувати саме на виконавське походження та мовленнєвий виконавський інструментарій фортепіанного мислення та «висловлення» (див. про це: [1]). Вона також дозволяє виокремлювати явище фортепіанно-виконавського тексту, як результат здійсненої фортепіанно-виконавської інтерпретації, тобто як звучне та динамічне, з провідним темпоральним началом та специфічними артикуляційно-тембровими показниками, котрі набувають семантичних ознак, тобто входять до системи фортепіанної семіології (див. про це: [2-3]). Окрім цього, варто наголосити, що виконавсько-інтерпретативний «фортепіанологічний» текстологічний підхід суттєво змінює спрямованість музикознавчого аналізу музичного твору,

надаючи йому смислової «справжності», тобто розкриваючи справжню художньо-смислову дію фортепіанного звучання (див. про це: [4–8]).

Мета даної статті – розкрити зв'язки між поняттям фортепіанології та процесом (категорією) музичного мислення, специфікувати дану категорію стосовно процесу фортепіанного виконання, поглибити уявлення про фортепіанну темпоральність як властивість фортепіанного мовлення – як різновиду музичного мовлення, визначеного найбільше природою інструменту та технологією фортепіанного звуковидобування. До головних завдань статті входить виокремлення деяких важливих тенденцій розвитку теорії фортепіанного тексту – як мовленнєвого темпорального феномена, що існує у звучанні та у безпосередності звукообразної естетичної дії фортепіанного твору.

Основний зміст статті. Вивчення властивостей та своєрідності фортепіанно-виконавського тексту означає встановлення специфічних меж музичного висловлення – як його комунікативних умов, так і його технологічних семіологічних (знакових) складових, що у функціональному сенсі сприймаються як логічні мовні засоби. Подібні намагання встановити «показники» фортепіанології як «теорії текстологічної організації фортепіанної творчості» відкриває дослідження Ма Сінсін, у якому пропонується ноетичний (як різновид образно-смислового семантичного) підхід до фортепіанно-виконавській творчості *звучання* [1].

Пропонуючи спиратися на певні параметри виконавської форми, виявляти залежності між мотивно-тематичною організацією матеріалу та загальними закономірностями композиції, йдучи у бік циклічних параметрів музичної форми, як таких, що впливають на розвиток й смислові значення фортепіанного мелосу, авторка цієї роботи визначила три основні мовленнєві сфери фортепіанно-виконавської творчості. Їх похо-

дження та призначення вона розкривала у відповідності до теорії музичного тексту, викладену у дослідженнях О. Самойленко, але з наданням нового фортепіанно-виконавського тлумачення стилістичним сферам ораторіальності, моторності та мелодичності, вписуючи їх до узагальненого контенту жанрово-композиційних та стильових й стилістичних умов фортепіанно-виконавської творчості *звучання* [2].

Варто також наголосити, що останнім часом українським та китайським музикознавцям вдалося підсилити увагу до мовно-стилістичних та естетико-стильових проблем фортепіанного виконавства, наголосити на важливості введення нових понять щодо фортепіанної гри та фортепіанного мислення. Завдяки актуалізації когнітивно-семантичного підходу вдається більш послідовно-системно вибудовувати уявлення про не лише про фортепіанно-виконавський процес, а й про специфіку виконавської форми, виконавських виразових засобів, виконавської драматургії тощо. Доводиться, що кожен аспект фортепіанної творчості має виконавське зумовлення та втілення, тобто відповідне мовленнєве обґрунтування, а це примушує переводити уявлення про музичнотворчий процес на рівень виконавської експлікації – самоздійснення у звучанні та спрямуванні до слухацької свідомості *звучання* (див. про це: [1, с. 21-22; 2; 7]).

У дослідженні Ма Сінсін навіть пропонується використовувати поняття «виконавського дискурсу», тобто виокремлювати специфічні виконавські піаністичні способи музичного мовлення, які базуються на технічних можливостях інструменту та притаманних йому прийомах оперування звуками – у різних темброво-регістрових положеннях.

Водночас авторка наполягає на залежності виконавських винаходів від загальних жанрових та стильових настанов фортепіанного мистецтва, тобто пропонує враховувати «двоїтий контекст» фортепіанології – вико-

навсько-комунікативний, що існує у теперішньому та спрямований до майбутнього перетворення смислової дійсності музики, композиторсько-мовний, що найбільше пов'язаний з минулим досвідом, стає гарантом прецедентних жанрових та стильових зв'язків-осмислень. Таким чином виявляються два рівні фортепіанології: загальновидовий рівень музичного діяння (мовно-«законодавчий»), котрий орієнтує на фортепіанну музику у цілому, як на сукупну композиторсько-виконавську текстову галузь, об'єктивно існуючу фортепіанну семантику, що навіть має деякі метаісторичні показники; специфічний діяльнісний, мовленнево-виконавський, що найбільше відзначений індивідуальними особистісними психологічними смисловими настановами, здатен засвідчувати у відкритому часовому процесі «провідне значення особистості у галузі художньої творчості, взагалі у смислотворчому процесі», причому таке значення, що «сягає ціннісного культурного рівня», здатне «сприяти соціокультурному спілкуванню» та «відкривати нові семантичні ресурси мистецтва, відтак – людської свідомості як спільного історичного надбання» [1, с. 31].

Процес музичного мислення упредметнюється та стає доступним для вивчення лише внаслідок виконавського здійснення – розкриття, втілення – семантики фортепіанного тексту, тобто смислового підґрунтя та образного змісту, також технологічних умов існування даного тексту. Отже саме *виконавське музичне мовлення* є основним матеріалом для вивчення дійсних та дієвих складових художньо-образних музичних когніцій; виконавське втілення музичного тексту не просто надає йому художнього здійснення, а й є єдиною можливою формою його мистецького існування.

До подібного висновку можна прийти, оглядаючи деякі висновки з аналізу фортепіанних творів – з боку їх виконавських засобів, враховуючи той неминучий парадоксальний момент, що в аналізі музичного тексту

дослідник повинен, в основному, спиратися на письмовий бік — нотне свідоцтво — музичного задуму, хоча головний художній результат музичного діяння організується та отримується суто усним шляхом.

Феномен виконавського музичного мовлення має конкретні стилістичні підстави, що йдуть від вихідних жанрових умов фортепіанної творчості з її специфічною моторно-ігровою природою, найбільше від сонатності та сюїтності, як множини логіко-семантичних прототипів, котрі передбачають певні метафоричні проєкції та комунікативні прецеденти, тобто здатні виступати носіями образно-предметних значень, супроводжуючи їх конкретними формотворчими прийомами. У дослідженні Ма Сінсін здійснюється спроба типології логіко-семантичних «фігур» — власної риторики — фортепіанної творчості класико-романтичного та імпресіоністичного періодів, тобто у межах до історичного музичного матеріалу, який сьогодні все частіше йменується «класичним» або «природним» з точки зору специфіки музично-образної системи, її фізично-акустичного та естетично-смыслового походження.

Зокрема авторка знаходить провідну семантичну тенденцію фортепіанно-виконавської форми у відтворенні динамічних властивостей життєвого руху — у широкому його розумінні, тому приділяє особливу увагу принципам циклічної повторності, що, зокрема, є важливими і для підтвердження єдності композиторської та виконавської організації процесу музичного звучання: адже при всій автономії та смисловій значущості виконавського акту, він є можливим лише на основі існуючої системи логічних принципів, створюваних у процесі композиторського мислення та за наявності музичних творів — конкретних мовних артефактів цього мислення.

Дуже важливою видається думка китайської дослідниці щодо зв'язків музичного мовлення, тобто й виконавського висловлення, з певними композиційними і стилістичними показниками властивості музичного

тексту, серед яких вказується на єдність та взаємозалежність принципів тотожності та контрасту «...на всіх рівнях музично-виразової системи, починаючи від найменших стилістичних елементів і завершуючи узагальненими стильовими тенденціями виконавської інтерпретації. Головною серед них видається підйом повторності до рівня спільного текстологічного хронотопа – циклічності, усвідомлення чого дозволяє систематизувати текстові складові на певних рівнях та між ними, запроваджувати ноологічну шкалу текстологічних оцінок» [1, с. 178].

Дослідниця зверталась до багатьох композиторських жанрово-стильових та текстових прецедентів організації циклічності, зокрема до творів Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, К. Дебюссі, М. Равеля, намагаючись довести значущість саме циклічних параметрів виконавської творчості, котрі можуть розглядатися як мовленнєві стилістичні, також як стильові інтерпретативні, а у цілому набувають самостійного інтертекстуального значення.

Маються на увазі такі специфічні риси фортепіанної гри – звуковидобування, що слугують цілісній темпоральній організації фортепіанного звучання, завжди притаманні фортепіанному виконавству, не дивлячись на його письмово-нотні підстави, тобто обминаючи його «композиторську прецедентність», або надаючи можливості піаністу самому ставати буквальними автором фортепіанного тексту.

Дані риси, як складові виконавського мовлення, набувають якості «семантичних детермінант» фортепіанного звуковидобування – фортепіанної темпоральності, тобто апелюють і до процесу музичного мислення (див. про це: [1, с. 46-47])

З приводу останнього варто зауважити, що між окремими творами, так званими опусними композиціями, і загальним текстологічним змістом фортепіанної творчості існують сталі, водночас динамічні історичні від-

ношення, які стають вихідним матеріалом для множинності виконавських інтерпретації, тобто для виконавської інтертекстуальності. Вона може приймати різні позиції та оцінні підходи, але провідним — саме для виконавської творчості — залишається стильовий, оскільки саме він орієнтований на творчу особистість, дозволяє координувати об'єктивні показники музичного тексту з оновленим «полем» музичного звучання, створюваним у процесі — у часі — музичної фортепіанної інтерпретації. Водночас не можна не брати до уваги здатність виконавців-інтерпретаторів «заходити на територію» жанру — створювати нові, іноді парадоксально відмінні, жанрово-стилістичні семантичні ознаки виконуваної музики.

Тому поняття виконавської стилістики як специфічного інструменту музичного мислення, що діє на основі темпорально-мовленнєвого процесу, потребує доповнення поняттям «інтонованого смислу» або «осмисленого інтонування», тобто такого способу створення континуальної звукової послідовності, що має значення певної думки, завершено висловлення (або завершеної частини висловлення); спосіб інтонування здатен змінювати стилістичну модальність (нахил) звучання, транслювати музичне звучання з однієї жанрово-стилістичної сфери до іншої, наприклад з моторно-токатної або фонові до кантиленної та мелодійно-провідної, також і навпаки. Виявляється, що разом з інтертекстуальністю, виконавське мовлення-інтонування здатне створювати і таку властивість музичного мислення, як образна поліфонічність або полістилістичність, але, найчастіше, не у симультанному а у діахронному часовому вимірі, тому полістилістика у її виконавському втіленні відкриває ефект політемпоральності — як одночасної (у межах даної композиції) приналежності музичної семантики до різних історичних та психологічних часів.

Серед понять-означень специфіки фортепіанології як специфічної системи фортепіанно-виконавського мислення містяться музична подієвість,

жанровість та програмність – у їх спорідненості та взаємовпливі. Таким чином, до кола теоретичних питань про принципи функціонування виконавського мовлення неминуче входять питання про жанроутворення та змістовий квазісюжетний розвиток музики. Стосовно фортепіанної творчості, показовим є культивування форми мініатюри, зокрема шляхом продовження-розширення малої форми до масштабу циклу, що веде до осмислення методу циклічної композиції як сюжетно та подієво важливого саме у галузі малих форм, і це є основоположним для музичного фортепіанного мислення у добу бароко та періоди раннього класицизму та романтизму, продовжується й своєрідно «повторюється» на початку ХХ століття, також як і на початку сучасної доби музичної історії.

Отже, явище циклізації набуває наскрізного інтегративного значення, постає формотворчим логічним когнітивним принципом, що рівною мірою притаманний різним стильовим напрямам та різноманітним жанровим сферам музичної творчості, набуває власних особливих ознак у процесі виконавської інтерпретації. Це питання заслуговує на особливу увагу, адже у виконавські творчості виникають специфічні критерії й способи циклічного поєднання – угруповання – музичних композицій, причому як за прийнятими жанрово-стильовими параметрами, так і за власною суто виконавською програмою – буквально у підпорядкування програмам концертних виступів виконавця або його комунікативним ідеям, що можуть пропонувати ідеї синтезу різних виразових художніх рядів, наприклад підсилення візуальних компонентів музично-виконавського виступу.

В умовах цифровізації – у сучасній віртуальній дійсності, забезпеченій інтернет-технологіями, складові та визначальні чинники музичного мислення суттєво змінюються, сприяючи й перетворенню образу музиканта-виконавця, як «людини промовляючої», тобто певної мовленнєвої особистості.

Факторами еволюції фортепіанного мислення та мовлення постають нові рольові функції інструменту в авторських жанрово-композиційних контекстах, коли фортепіано постає активним рівноправним учасником камерно-інструментальної або симфонічної композиції, бере участь у змішаному вокально-інструментальному виконавському складі і так далі. Іншими словами, не лише у солюючій якості, а й у різноманітних ансамблево-оркестрових сполученнях, фортепіанне мовлення відкриває свої нові, важливі семантичні функції, що були, певною мірою, закладені попереднім досвідом фортепіанної музики, зокрема циклами сюїтних та сонатних творів (від барокової доби до романтичної та ХХ століття), але найбільше були зумовлені широтою соціально-комунікативних контекстів, до яких здатен входити цей інструмент.

При цьому засадничими ознаками фортепіанного мовлення, що дозволяють специфікувати і процес мислення у сфері фортепіанної музики, постають рух у часі – темпоральна динаміка, котрі виражена крізь швидкість – польотність звучання; просторовий рух – як симультанна просторова динаміка, виражені через обсяг звучання; технічна рухливість як вільне володіння усіма засобами фортепіанного звучання на фізично-тілесному моторному рівні; естетична динаміка як образна мобільність та гнучкість, вміння транслювати різноманітні емоційні стани, регулюючи темпоритмічні та гучнісні показники, тобто входячи до сфери «психологічних рухів»; полімодальні здатності фортепіанного інтонування, як рух думки, виявлення процесу мислення виконавця – динаміка його власної свідомості, що може вміщувати, як це зазначає Ма Сінсін, «...інтровертивність (інтимізацію, не обов'язково ліричну, але з нахилом у дану естетичну галузь), психологічність, емоційну поглибленість, споглядальність, шлях до авторизації викладу..., створення ефекту «прямого мовлення», індивідуалізацію – аналітичність...; ...піднесеність, форсовану значущість, ...підвищену загальну сугестивність, авторитарність, укруп-

неність почуття, філософічність – інтелектуалізацію...» і так далі (див. про це: [1, с. 179–180]).

Тобто специфічна виконавська концептуалізація на засадах музичного мовлення виявляється розгалуженим та множинним, в принципі – відкритим семантичним явищем, що потребує спеціального вивчення та визначення, може виступати самостійним матеріалом для поняттєвого музикознавчого визначення.

Наукова новизна даної статті обумовлена новою постановкою питання про специфіку музичного мислення на основі вивчення фортепіанно-виконавського музичного мовлення, котре дозволяє відкривати суттєві сторони та чинники не лише фортепіанної творчості, а й процесу взаємодії композиторської та виконавської сфер, мовних засобів та мовленнєвої системи в музиці, у цілому. Відкривається провідна роль виконавської інтерпретації та особистості виконавця у розвитку системи музичного мовлення, від якої залежить еволюція знакових знарядь музики, тобто організація музики як мови, визнання мовних здатностей музики як художньо-ціннісної системи.

Висновки. Узагальнення деяких актуальних позицій сучасної музикознавчої літератури у галузі вивчення фортепіанної творчості та її виконавських основ дозволяє вважати, що в основі фортепіанології, тобто логіко-мисленнєвої системи музичного мислення, знаходиться феномен руху, який приймає різні конструктивно-сміслові положення та забезпечує динамічну природу музичного твору – звучання на всіх змістових та формальних рівнях. Пріоритетними при цьому виявляються темпоральні, фактурно-просторові, тілесно-моторні та психологічно-рефлексивні показники, які є текстологічно обґрунтованими у широкому розумінні явища тексту, тобто є спільними для письмової та усної сторін музичної (фортепіанної) текстології. Вони задіяні та проявляються лише у виконавському здійсненні музичної композиції, отже можуть бути достатньою мірою розкритими та визначеними на основі процесу музичного мовлення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ...канд. мистецтвознавства (доктора філософії); спец.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2018. 201 с.
2. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
3. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания: дис. ...доктора искусств: 17.00.03. Одесса, 2002. 427 с.
4. Фейнберг С. Пианизм как искусство: Изд 2-е, дополн. М.: Музыка, 1969. 599 с.
5. Фейнберг С. Бетховен, Соната оп. 106 (исполнительский комментарий) // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1968. Вып. 2. С. 22–58.
6. Хуан Цзечуань. Соната как жанровая форма и сонатность как принцип музыкальной композиции в свете диалогического музыковедческого метода (на материале фортепианной музыки): дис. ...канд. искусств: спец. 17.00.03. Одесса, 2015. 187 с.
7. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: дис. ...канд. искусств: 17.00.02 / ХГАК. Одесса, 1997. 162 с.
8. Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества: дис. ...канд. искусств.: 17.00.03. Одесса, 2017. 191 с.

REFERENCES

1. Ma, Sinsin. (2018). Textological ambushes of the Vikonian interpretation in piano creativity (from a stylistic shift to a semantic typology). dis. ...cand. mysticism (Doctor of Philosophy); special: 17.00.03 "Musical mysticism." Odessa [in Ukrainian].
2. Samoilenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanities. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint [in Russian].
3. Samoilenko, A. (2002). Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology: dis. ...Doctor of Arts: 17.00.03. Odessa [in Russian].
4. Feinberg, S. (1969). Pianism as an art: 2nd edition, additional. M.: Muzyka [in Russian].
5. Feinberg, S. (1968). Beethoven, Sonata op. 106 (performing commentary) // Issues of piano performance. M. Issue. 2. P. 22–58 [in Russian].
6. Huang, Zechuan. (2015). Sonata as a genre form and sonata as a principle of musical composition in the light of the dialogical musicological method (on the material of piano music): dis. ...cand. art history: special. 17.00.03. Odessa [in Russian].
7. Chebotarenko, O.(1997). Culturological aspects of performing form in music: dis. ...cand. art history: 17.00.02 / KhSAK. Odessa [in Russian].
8. Yang, Wenyan. (2017). Category of pianism in the context of performing typology of piano creativity: dis. ...cand. art: 17.00.03. Odessa [in Russian].

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-16>

Тетяна Григорівна Захарчук

ORCID: 0009-0009-6181-4546

заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
zakharija@ukr.net

Сергій Альбертович Таранець

ORCID: 0009-0002-2576-750X

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

МАРІЯ ВЕРЖБИЦЬКА: ЗАБУТІ ІМЕНА, НАВЕРТАННЯ ДО ДЖЕРЕЛ

Мета роботи полягає у відродженні із забуття імені, творчої особистості та спадщини корифея кафедри сольного співу – М.П. Вержбицької. **Методологія дослідження** передбачає використання методів архівної, аналітичної та компаративної роботи. **Наукова новизна** полягає у використанні, реферуванні невідомих, неопублікованих, а тому і мало-доступних матеріалів, які висвітлюють методичні настанови вокальної школи та спадщину Одеської кафедри сольного співу. **Висновки.** Автор методичних робіт, М.П. Вержбицька, займала власне, відповідаюче її спеціалізації й галузі професійних інтересів місце в системнім механізмі кафедри сольного співу. Письмова фіксація Вержбицькою дидактичних настанов кафедри виявляється необхідним підґрунтям для формування традиції Одеської вокальної школи в її цілісності, а також для достовірної уяви про цю традицію в наступних поколіннях фахівців вокалу. Період написання методичних робіт та репертуарних хрестоматій

© Захарчук Т. Г., Таранець С. А., 2023

Вержбицької — початок-середина 60-х років XX століття — потрапляють в епоху «років застою», що ознаменувались очевидними тенденціями узагальнення досвіду, написання методичних рекомендацій, poradників та посібників шляхом резюмування успішної професійної практики. Для цього в країні створювалися різного рівня науково-методичні центри, в консерваторіях і навчальних закладах досвідченим працівникам доручалося написання статей, брошур, монографій, присвячених, практиці й педагогічному досвіду видатних діячів культури. Значущість та особливість праці Вержбицької полягає в тому, що вона узагальнює та описує дидактичний підхід не однієї показової чи навіть видатної особистості, творчої фігури, а цілого об'єднання, сформованого та спрямованого авторитетом лідера кафедри сольного співу — О.М. Благовидової.

Ключові слова: методична спадщина, колегіальність, комплементарність, методика навчання, дидактична позиція, методичні настанови, вокальні вправи, розспівки.

Zakharchuk Tetyana Hryhorivna, Honored Artist of Ukraine, Candidate of Art, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Taranets Sergij Albertovych, Senior Lecturer at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Maria Verzhbyska: forgotten names, conversion to sources

Research Objective. The aim of the work is to revive from oblivion the name, the figure and creative heritage of the coryphaeus of the Department of Solo Singing — M.P. Verzhbyska. The **Research Methodology** involves the use of archival, analytical and comparative methods. The **Scientific Novelty** consists in the use and abstracting of unknown, unpublished, and therefore scarcely available materials, which illuminate the methodological guidelines of the vocal school and the heritage of the Odessa Department of Solo Singing. **Conclusions.** The author of methodical works — M.P. Verzhbyska occupied a proper place corresponding to her specialization and field of professional interests in the system mechanism of the Department of Solo Singing. The record of the department's didactic instructions written by Verzhbyska turns out to be a necessary basis for the formation of the tradition of the Odessa vocal school in its integrity, as well as for a reliable perception of this tradition in the next generations of vocal specialists. The period of writing methodological works and repertory anthologies by Verzhbyska — the beginning-mid 60s of the 20th century — fall into the era of «years of stagnation», which were marked by obvious trends of generalizing experience, writing methodological recommendations, advisors and manuals by summarizing successful professional practice. For this, scientific and methodical centers of various levels were created in the country, in conservatories and educational institutions, experienced workers were entrusted with writing articles, brochures, monographs, dedicated to the practice and pedagogical experience of outstanding cultural figures. The significance and peculiarity of Verzhbyska's work lies in the fact that it

summarizes and describes the didactic approach not of one demonstrative or even outstanding personality, creative figure, but of a whole association, formed and directed by the authority of the leader of the department of solo singing – O.M. Blagovidova

Key words: *methodical heritage, collegiality, complementarity, teaching method, didactic position, methodical guidelines, vocal exercises, warm up singing.*

Актуальність теми статті обумовлена інтересом фахівців профілю вокальної педагогіки, студентів до питань методики навчання академічному вокалу, що особливо зріс з впровадженням в практику навчання on-line, яке передбачає значно більший ступінь самостійності учня. **Мета дослідження** полягає, перш за все, у відродженні із забуття імені та творчої спадщини одного з корифеїв кафедри сольного співу – М.П. Вержбицької. Також, в трансляції ґрунтовних та конструктивних методичних напрацювань минулого століття до розуміння та діяльного сприйняття сучасним вокальним педагогом.

Наукова новизна – у використанні, реферуванні невідомих, неопублікованих, а тому і малодоступних матеріалів, які висвітлюють методичні настанови вокальної школи та спадщину Одеської кафедри сольного співу.

Виклад основного матеріалу. Наша зацікавленість у предметному зазначенні персоналії М.П. Вержбицької зумовлена, з одного боку, відсутністю будь-яких біографічних або визначаючих її функцію відомостей у всіх виданих раніше роботах (у тому числі, і ювілейних), присвячених історії кафедри сольного співу. З іншого боку, безперечною важливістю постаті М.П. Вержбицької у структурі кафедри сольного співу, влаштованої та спрямовуваної протягом 30 років О.М. Благовидовою. Саме виявлення ролі Вержбицької як необхідної ланки кафедральної системи ми вважаємо *надзавданням* нашого нарису про неї.

Звертаючись до принципів устрою кафедри сольного співу, організованої на новому рівні та нових засадах, слід зазначити, що вони передбачали (1) діалектичність побудови та функціонування творчого колективу, що поєднує в собі різноспрямовані, можливо, різноначальні та різнорідні школи чи авторські класи, які поєднуються за принципом комплементарності. І, звідси,

колегіальність у вирішенні та оцінці власне дидактичних проблем та результатів як наслідок діалектичної взаємодії різноманітних, часом контрастних, суперничаючих шкіл. (Примітимо, що в своїй статті історичного плану Е. Летягіна, навпаки, висуває в числі організаційних заслуг Благовидової затвердження нею на кафедрі «єдиного методу викладання», при тому, що «універсалізація не була насильницькою» [8, с.116]).

(2) Структурування кафедри передбачало досить чітку етапність у механізмі формування учня-співака, де, залежно від початкової підготовки або ступеня природної обдарованості, він виявлявся предметом прикладення дидактичних зусиль школи педпрактики або педагога-інструктора початкового етапу навчання, на якому формуються загальні принципи звуковидобування та постановки голосу, або педагога, який формує цілісний вигляд співака-виконавця камерного або оперного профілю або ж, педагога – художнього керівника, що готує сформованого, за поглядом вокальної школи, співака до конкурсної, сценічної творчої діяльності. Також диференційованим, виявлявся підхід до власне навчання та роботи над репертуаром оперного та камерного профілю.

І це також є однією з причин того, що керівництво освоєнням учнем камерного репертуару довірялося не лише викладачам-вокалістам, а й досвідченим концертмейстерам, які практичною довели знання репертуару та традицій його інтерпретації у комплементарних вокальних виконавських класах. Така новаторська для свого часу тенденція в навчанні камерного співака, запропонована Благовидовою, виявилася стійкою, продуктивною і, незважаючи на певну неоднозначність, про що буде сказано нижче, збереглася навіть нині.

Органічність персоналії М.П.Вержбицької й закономірна включеність її до структури кафедри, що була організована Благовидовою, полягала в тому, що вона (1) являла собою певну посередню ланку (своєрідну постать медіатора), здатну інтегрувати в ціле різноманітні та контрастні дидактичні традиції й принципи, присутніх на кафедрі персоналій та шкіл. В той же час, (2) викладача, який у своїх дидактичних установах орієнтувався

саме на початкові етапи навчання-формування співака, у зв'язку з чим керував школою педпрактики, предметно вклинюючись в уроки студентів-практикантів, контролюючи перебіг становлення голосів, що потенційно могли стати абітурієнтами, тим самим підводячи школу педпрактики кафедри сольного співу до логічно йдучого за нею етапу навчання на підкурсі. Також Вержбицька спеціалізувалася на навчанні студентів початкових курсів, багато з яких пізніше могли переходити до інших педагогів; і лише деякі проходили під її керівництвом повний курс навчання, орієнтуючись переважно не так на оперний, як на камерний профіль (філармонія, сценічний муз-драм., музкомедія). Це логічно випливало зі специфіки власної підготовки у консерваторії та виконавської практики Вержбицької. Показово, що, працюючи як асистент у класі професора І.В. Райченко і надаючи їй технічну допомогу в розспівуванні та адаптивній підготовці студентів до занять з професором, вона також мала довіру як методист-інструктор в класах інших провідних педагогів кафедри. Так, у своєму, альтернативному по відношенню до Райченко класі професор Благовидова довіряла технічні уроки студентів асистенту професора Райченко методисту Вержбицькій. Вона не заперечувала, щоб Вержбицька розспівувала, налаштовувала, відпрацьовувала технічні прийоми і з перспективними учнями, які мислилися не лише як виконавці, а й як її послідовники, наступники у педагогічній діяльності. (У вокальній практиці відповідним прикладом може бути особистість Таїсії Мороз). І нарешті, (3) Вержбицька мала рідкісний дар не тільки історичного побутописача (в неї є роботи біографічного порядку, наприклад, нарис про Миколу Огренича, його становлення та творчий шлях), але й рефлексуючого систематизатора і навіть аналітика, що спеціалізується на узагальненні методичних засад сучасних з нею та на власні очі спостережуваних вокальних шкіл, що становлять єдність кафедри, керованої Благовидовою.

Її узагальнення та висновки знайшли вихід у трьох репертуарних збірках, а також у роботі про методичний підхід до реалізації художнього задуму виконуваного музичного твору та, особливо, в виділеній нами, методичній роботі, яка систе-

матизує вправи та розспівування, яких було вживано в класах різних напрямів таких майстрів як Благовидова, Райченко, їхніх соратників-послідовників – М.В. Голятовської, З.І. Тарасової, О.Ф. Дановського, не виключаючи викладу її власних принципів-підходів. Аналізу спільного в них, як і диференціюючих моментів, виявленню базових принципів самої Вержбицької ми і присвятили основну частину нашої статті.

У методичних позиціях Вержбицької, яка, безперечно, висловлювала думку провідних професорів кафедри, своїх сучасників, ми, тим не менш, знаходимо досить свіжі, самостійні вказівки та судження, які є результатом її власних методичних розвідок. І одне з вайжливіших питань, що виникають у зв'язку з цим: чи є висловлені Вержбицькою судження наслідком її рефлексій та усвідомлених пошуків, або вони виникли несвідомо, можливо, як результат довгострокового підсвідомого пошуку істини? У будь-якому випадку, її міркування дуже цінні, оскільки визначають значущість постаті Вержбицької в цілісному механізмі сучасної її кафедри сольного співу, що функціонував, як ми вказували, на діалектичних підвалинах.

Наведемо деякі з означуваних Вержбицькою самостійних або, як зараз можна було б сказати, «авторських» позицій.

Серед завдань, позірних у дії розспівок, вокалізів, вправ та інших дидактичних методичних матеріалів, що мають допоміжний технічний характер, Вержбицька вказує на досягнення учнем *тембрової єдності голосу* (мається на увазі *єдність тембру* на всіх ділянках діапазону). Це, безумовно, дуже значуще завдання, реалізація якого багато в чому забезпечує естетичні та якісні переваги голосу вокаліста. Саме *темброва єдність* є однією з визначальних характеристик тієї властивості, що на побутовім рівні у неспеціальній вокальній термінології означається як "гарний голос". Однак загальнопоширеним і вживаним практично у всіх вокальних класах є термінологічний зворот, споріднений із поняттям *тембрової єдності*, при цьому аж ніяк не тотожний йому. Йдеться про *регістрову єдність* співацького голосу й досягнення такого.

Практикуючому методисту від вокалу зрозуміло, що співацький голос може бути вирівняним у регістрах, проте досягнення

тембрової єдності в цих вирівняних регістрових ділянках діапазону, на перехідних нотах, є наступним, не менш складним технічним завданням. Яке може бути здійснено частково, певною мірою та ступенем, або персонально нерозв'язним зовсім. Навпаки, в окремих поодиноких випадках співацький голос, поставлений «від природи», може первісно, без технічної роботи мати певною мірою *темброву єдність* протягом усього діапазону, навіть не маючи при цьому технічно вирівняної *регістрової єдності*.

Виходячи зі сказаного, судження Вержбицької про такий чинник як *темброву єдність* співочого голосу в паралелі з існуючим та обговорюваним фактором *регістрової єдності*, видається нам дуже продуктивним напрямом у вокальній методиці, що визначає самостійність дидактичного підходу Вержбицької та споріднює його з методичними позиціями низки італійських вокальних шкіл (порівн. естетику співу Малібран, Стреппоні та ін.).

Ще одним принципово важливим методичним принципом Вержбицької є виховання особливого роду *музикальності*, а саме, *інтонаційної виражальності* голосу співака початківця. Мова йде про інтонаційно чутне виконання вправ і розспівок, для чого такі рясно забезпечуються штриховими вказівками, ремарками, що означають динаміку, її переходи й градації, і навіть вербальною підтекстовкою, що спонукає до певного характеру звучання, наприклад: «*Мне так легко сегодня петь*», «*Amore*». (Подібні прийоми ми зустрічаємо і в інших методистів кафедри; відомо що й Благовидова вимагала неодмінно музичного виконання технічних компонентів).

Поряд з цим, і в цьому полягає оригінальність її власного підходу, Вержбицька вказує на доцільність розспівок та співу технічних вправ вокальним прийомом *mezzo voce*. Даний прийом характерно контрастує з вимогою формуючих голос розспівок на *forte*, прийнятих у багатьох інших вокальних класах. (Оскільки динаміка *forte* більшою мірою, з погляду даних методистів, сприяє розкриттю, виносу, «витягуванню голосу», що, безперечно, важливо на початковій стадії навчання).

Навіть професор Благовидова, природно долаючи малохудожній, відверто фізіологічний процес постановки співацького

голосу, рекомендувала вживати в налаштовуючих вправах динаміку *mezzo forte* із динамічним філуванням від *mezzo forte* до *forte* у висхіднім русі співу, і до *mezzo forte* у низхіднім. Однак, навіть вона при цьому не приходила до повного розуміння використання такої комбінованої характеристики звучання як *mezzo voce*, яка не зводиться до суто динамічного показника.

В цьому ясно видно самостійність дидактичної позиції Вержбицької, можливо, обумовлена її не оперним, а камерним профілем підготовки та, надалі, співацької практики, що призвела її до визначення прийому характерного звучання і звукоподачі, спорідненого тим характеристикам звукоздобування (*mezzo voce*, *sotto voce*), які, на думку італійських майстрів бельканто (серед яких, наприклад, Качинні), природніше розкривають темброву специфіку й фарби голосу, темброво визначають і розвивають його в напрямі справжнього рівня майстерності.

Методична спадщина Вержбицької може бути умовно поділена на два типи робіт. По-перше, це репертуарні збірки, складені з творів вітчизняних та зарубіжних авторів, систематизовані за типами голосів та складністю опанування, відповідно до кожного року з академічного п'ятирічного навчання в музичній виші. Показово, що дані репертуарні списки відображають не власне розуміння предмета Вержбицькою та не позицію когось з провідних професорів кафедри, а колегіально вивірену та відпрацьовану думку кафедри загалом.

Другою, не менш важливою частиною методичної спадщини Вержбицької, є кілька коротких робіт, що узагальнюють індивідуальні позиції корифеїв кафедри сольного співу, як-от професорів Благовидової та Райченко, а також фахівців, методичні позиції яких очевидно визнавалися кафедрою, якщо не бездоганними, то авторитетними, і тому вартими фіксації та обачення у практиці вокальних педагогів наступних поколінь. Це – «права рука» Благовидової Голятовська, провідні викладачі Дановський та Тарасова, і, звичайно ж, сама випускниця та асистент класу професора Райченко – Вержбицька.

Перш ніж перейти до розбору та систематизації вокальних завдань, що ставились кафедрою та в індивідуальних класах, а

також засобів реалізації таких, необхідно зробити декілька важливих зауважень загального плану. У вокальній методиці можливі два суміжні і, в той самий час, дистантні один до одного підходи:

1. Підхід, що передбачає виправлення вокальних недоліків, які можуть спостерігатися у будь-якому віці та на будь-якому етапі навчання академічного співака. Інакше кажучи, підхід, спрямований на усунення набутих, або спочатку властивих індивідуальній вокальній природі негативних навичок й характеристик (носовий, горловий призвук; дрібна чи велика вібрація голосу, так звані «баранчик» чи «качка», тощо.).

Певною мірою такий підхід можна назвати *коригуючим* вокал і уподібнити до лікувальної практики, що вимагає участь як фахівців широкого профілю, так і вузькоспрямованих фахівців, які відпрацьовують окремі завдання та вирішують специфічні проблеми. (На вокальній кафедрі, керованій Благовидовою, ми бачимо педагогів, які ведуть учня до рівня його професійної виконавської самостійності з виходом на рівень конкурсного змагання, так само як і практику оперної, філармонічної, сценічної кар'єри. В той самий час, на кафедрі є і викладачі, для яких більш органічні заняття з учнями скоріше технічного, аніж інтерпретаційного плану, заняття, що мають на меті вирішення суто технічних завдань, природно характерних для періоду постановки голосу та початкових етапів навчання співака).

Даний підхід не заперечує існування вокальних проблем і у студента, який вже сформувався до старших курсів, проблем, які також слід вирішувати з опорою на технічні засоби вокальної педагогіки. Виходячи з цього, зрозуміло, чому провідні спеціалісти Одеської вокальної кафедри часом доручали студіювання технічних завдань своїх «дорослих» учнів педагогам-асистентам, які з ними проводили технічні заняття. Так, професор Благовидова припускала додаткове навчання деяких своїх учнів у педагогів, які виконували функцію вокальних інструкторів (до яких ми можемо віднести і Вержбицьку).

2. Інший методичний підхід, який, на нашу думку, можна позначити як *тренувальний*, розрахований на здоровий і, в принципі, правильно орієнтований вокальний апарат, що забез-

пече співацький звук, який відповідає академічним критеріям. Цей методичний підхід покликаний в ході спеціального тренувального навантаження забезпечити зміцнення самого співацького апарату, розширення співацького діапазону, масштабів співацького подиху, удосконалення голосу щодо *єдності тембру, реєстрової єдності*, реалізацію таких характеристик, як польотність, рухливість, чистота інтонації, здатність до градації динаміки та тембрових фарб.

Серед інших припущень, запропонованих в нашій статті з усвідомленням того, що зараз неможливо навести їм вичерпні докази, ми висуваємо наступну тезу. Методичні роботи Вержбицької, які узагальнюють дидактичний досвід провідних професорів та викладачів-інструкторів кафедри, чия практика дала показові результати, орієнтовані, перш за все, на групу вправ та розспівок, що визначають завдання другого, власне, *тренувального* підходу вокальної методики. Це означає націленість дидактичних прийомів, узагальнених Вержбицькою, яка виконувала, видима річ, своєю працею доручення лідерів кафедри і, перш за все, Благовидової, на роботу з типізованим універсальним матеріалом, що є певним усередненим типом вокального учнівства, індивідуальні особливості, сильні та слабкі сторони якого, в цьому випадку, не бралися до уваги і не враховувалися. І для подолання безлічі можливих негативних властивостей голосу, в такому разі, передбачалася дещо інша система «лікувальних», *коригуючих* вправ й розспівок, системний опис яких не було здійснено, або такий не зберігся в друкованім чи рукописнім вигляді.

Аналізуючи методичну працю Вержбицької «Збірка вправ, які використовуються в класах вокалу викладачів Одеської держконсерваторії», ми можемо припустити, що перед нами сумлінно виконане завдання керівника кафедри Благовидової, яке має на меті узагальнення практичного досвіду ведення технічних уроків у класах викладачів, педагогічні результати яких визнавалися показовими. Це був клас самої Благовидової та її сподвижниці Голятовської, альтернативні та суміжні постаті кафедри – професор Райченко, доцент Дановський, Тарасова. Виконуючи це завдання, Вержбицька відвідувала технічні уроки

колег, вела нотатки та записи, зіставляла завдання та засоби їх вирішення, робила узагальнення.

Доказом нашого припущення може бути текст у п'яти розділах з нотними прикладами розспівок та вправ відповідно до персоналії кожного з названих педагогів. Текст містить дуже короткий опис вправ, що встановлює лише шукані технічні завдання, і набуває докладності лише в розділі, віднесенім до Благовидової, що включає найбільшу кількість вправ й розспівок і *підписаний*, як би засвідчений в істині, нею.

В останнім, шостім розділі Вержбицька, як би не задовольняючись раніше зробленими узагальненнями, наводить власну систему технічних елементів, згрупованих за основними категоріями завдань з посиланням на позиції найбільш розгорнутого і авторитетного розділу Благовидової.

Працюючи з рукописом методичної праці Вержбицької [2], зіставляючи вокальні завдання та засоби їх вирішення в різних педагогічних класах, ми вважали за доцільне провести узагальнення ще більшого порядку, звівши вокальні проблеми та завдання, якими тією чи іншою мірою займалися всі викладачі кафедри, в таблицю, і винісши за її межі технічні завдання, які індивідуально ставились в окремих конкретних школах, у якості коментарів-приміток.

Вимоги та завдання, які реалізуються на вправах викладачів-методистів Одеської вокальної школи

Вокальні завдання та типи вправ:	Благовидова	Райченко	Голятовська	Тарасова	Дановський	Вержбицька
1. Вправи для «розігріву» співацького апарату	+		+	+	+	+
2. Робота над подихом	+				+	
3. Атака звуку	+			+		
4. Відпрацювання високої співацької позиції	+	+	+	+		+

5. Вправи для розширення співацького діапазону	+		+	+		+
6. Вправи для відпрацювання регістрової єдності	+			+	+	
7. Артикуляційне вирівнювання фонем із голосними	I, Є, А, О			зі, зе, за, зо, зу	+	
8. Робота над співацьким legato та staccato (легкі голоси)	legato та staccato (легкі голоси)			staccato	legato	+
9. Розвиток швидкості й рухливості голосу	+ Спів колоратур	+	+	+		+
10. Вправи, що розвивають здатність до співу мелізмів (трелі, морденти, форшлаги)	+					
11. Відпрацювання навичок динамічного нюансування у співі	+			+		
12. Естетично-художній аспект співу вправ та вокалізів	+	Вправи-вокалізи				

1. Особливістю загального підходу професора Благовидової є диференціація вправ за типами голосів, чого у повній мірі ми не знаходимо у інших методистів кафедри.

2. Загальна тенденція до висхідного чи низхідного мелодійного руху вправ визначається завданнями, які ставить під час

розспівування, розігріву співацького апарату вчитель перед учнем. Висхідний рух передбачає, насамперед, зусилля до підключення «грудного типу резонування», тоді як низхідний рух у розспівуванні дозволяє зосередитись на збереженні «високої співацької позиції». Методист Дановський, орієнтуючись на роботу з низькими чоловічими голосами, віддавав перевагу коротким вправам, що повторюють одну й ту саму висоту тону, або являють собою обмежений поступовий рух вгору, що споріднює його метод із технікою розігріву ігрового апарату тромбоністів.

У вправах на розігрів апарату і Дановський, і Благовидова практикують спів з чергуванням голосних на витриманих тривалих тонах.

3. Показово, що з метою подолання «реєстрової строкатості» (різноманітності, неоднорідності звучання регістрів у низьких чоловічих голосів) Дановський використовував прийом завчасного округлення розспівуємих у вправах, які йдуть вгору, голосних «О» та «У». У той самий час Благовидова використовувала прийом округлення на голосному «О» в низхідній русі вправи з метою збереження в співаючого учня зібраності звуку у високій співацькій позиції.

4. У плані роботи над атакою вокального звуку методист Райченко застосовувала свій індивідуальний прийом «повільного staccato», коли гострий рух staccato стримуванням темпу переходить у non legato і, зрештою, до зв'язного legato. Таким чином внутрішнє співацьке відчуття staccato переноситься на виконання legato.

5. У плані роботи над чистотою інтонації методист Тарасова застосовувала мало ким використовуєму вправу у вигляді співу у висхідній та низхідній русі хроматичної гами.

6. Різниця методичного підходу педагогів кафедри зумовляла й відмінність у масштабах пропонованих ними учням вправ. Якщо методист Дановський використовував у розспівках переважно короткі вправи, то, на противагу, підхід професора Райченко передбачав спів вправ «багатомодусних», тобто комбінування в одному розспівуванні різних типів мелодійного руху, які, в свою чергу, надавали різноспрямоване розвиваюче навантаження на

співацький апарат. В даному випадку ми можемо говорити про вирішення в вправах такого типу багатокomпонентних завдань, до яких обов'язково входять розширення співацького діапазону, пролонгація подиху, досягнення округлості на верхніх тонах, розвиток музичної пам'яті і т.д. Можна стверджувати, що таким чином у професора Райченко співацькі вправи та розспівування трансформувалися за масштабами та функцією у *вокалізи*.

Репертуарним збіркам, оформленим Вержбицькою (у тому числі й у співавторстві з педагогом-методистом Дановським) як узагальнення репертуарної політики тогочасної кафедри, передує написання досить розгорнутого (22 сторінки) «Реферату», як вона сама його називає, «Методичні питання художньої розробки вокальних творів». У ньому Вержбицька подає судження авторитетних професорів кафедри, насамперед, Благовидової за трьома позиціями: (1) вибір твору, (2) виучування його, (3) формування художнього образу.

Показово, що структурно в цьому Рефераті виявляються елементи концентричної форми, оскільки перші сторінки його, так само як і останні, відкриваються і, відповідно, завершуються висновками про мовленнєву виражальність у єднанні слова та мелодії, про значущість дикції, а також пов'язаних з виражальністю емоційності, артистичності та глибини виконання. У самім тексті Реферату наводяться в тезовій, часом афористичній, найкоротшій формі, без побоювання повторень, основні настанови кафедри, які Вержбицька сприймає як неодмінну даність, і з певним ступенем системності містить до трьох вищезгаданих позицій. Назвемо найважливіші, на наш погляд, з таких.

Значення дикції і, відповідно, робота над промовлянням словесного тексту, є ключовим підходом до вирішення суто вокальних проблем, оскільки, за поглядом Вержбицької, «чим співак досконаліший, тим у нього краща дикція, і саме роботою над виголошуванням слід добуватися *близькості звуку*, реалізуючи девіз: навчитися *співати так, як говориш*» [1, с. 3]. У цьому сенсі показово, що спів вокалізів, з яких доцільно починати навчання в музичному училищі або на підкурсі консерваторії, за Вержбицькою, слід здійснювати з проголошенням складів та імену-

ванням нот, тобто методом *сольфеджування*. *Сольфеджування*, як уявлялося на той час фахівцям кафедри, створює підготовчу платформу для переходу до засвоювання твору з текстом. Чітке фразування, розважне слово вражають слухача та допомагають співаку у звуковедінні; співацькому звуку надається *забарвлення-характер*.

При цьому під терміном «фразування» Вержбицька, очевидно, має на увазі той феномен, який точніше було б назвати *інтонуванням*. Засобами «розкриття фразування», з її точки зору, є різного роду «нюанси»: *legato*, *staccato*, кантилена, *mezzo voce*, портаменто, *crescendo*, *decrescendo*, темпові зміни, зміна характеру руху та темброві фарби [1, с. 18]. З цього виходить, що терміни «нюанс» та «нюансування» також розуміються Вержбицькою досить широко.

У тексті реферату багаторазово у різних значеннях використовується поняття «емоційність», і лише одного разу вжито містке за значенням слово «музикальність». Наводяться твердження наступного порядку, що «емоційна обдарованість допомагає успішному розвитку вокальної сторони» [1, с. 16], і ті, «хто позбавлений цього дару, дуже рідко піддаються штучному розвитку» [1, с. 3]. Також, що «учні, які мають природну емоційність і культуру, зрідка нагороджені природою відмінними голосовими якостями... і, навпаки, учні з відмінними голосами, не обдаровані музичністю, зазвичай погано розвиваються і непрацездатні. Тому мало вражають слухача...» [1, с. 8].

Звідси шляхи та засоби розвитку розгляданої «емоційності», реалізацію яких Вержбицька бачить у неодмінному поєднанні суто «технічних пошуків» та вирішенні музично-виражальних моментів. Навіть на початковій стадії навчання, скажімо, в училищній курсі, вправи, вокалізи та розспівування треба виконувати з усією можливою увагою до «нюансування» (тобто динаміки, штрихів, темпової виражальності, інакше, як каже Вержбицька, «з музичним підходом» [1, с. 16]). Навчальну програму слід підбирати з контрастних за характером творів, займаючи, як легко здійснюване, так і те, що в плані інтерпретації не вдається, «для розвитку відсутніх якостей» [1, с. 6].

Цікаво, що одним із шляхів до становлення «емоційності» Вержбицька вважає розвиток художньої фантазії, уяви. І у зв'язку з цим пропонує учню внутрішньо здумувати собі *картину-підтекст* до вокалізу [1, с. 16]. Також стверджується необхідність, поряд з аріями та потенційно театральним репертуаром, приділяти першочергову увагу репертуару камерному, насамперед, романсам й народній пісні. Саме виконання романсу передбачає тонкий артистизм, вміння протягом малої форми «показати кілька осіб», майже миттєве перевтілення [1, с. 17]. В аргументацію цієї вимоги поставлено відому паремію К. Станіславського про те, що співати арії може *актор-співак*, але щоб співати романси, треба бути *і режисером, і співаком*.

В цілому, метод навчання та підбору творів для програми учня передбачає рух від простого до складного. Висловлюючи думку кафедри, Вержбицька пише, що технічні труднощі та художньо-виконавські завдання програми мають відповідати етапу розвитку та можливостям учня. Звідси – непорушна необхідність керуватися «нормами, встановленими навчальною програмою за курсами», та побажання – діапазоном голосу опановувати поступово, «не насильницьким шляхом» [1, с. 4–7]. Безсумнівна шкода, що завдається передчасним вивченням складних творів [1, с. 9], як і зловживання учнями молодших курсів високотеситурними моментами, оскільки це розхитує нестійкий вокальний апарат, є присінком стертості тембру, появи коливання голосу, тремолоїції та інших негативних ознак-симптомів.

Цікаво що репертуар, запропонований учню для вивчення, складається, за Вержбицькою, із творів двох категорій. (1) Твори, що розучуються з навчально-методичною, технічною метою, і їх не обов'язково доводити до повного, ретельного «вишліфования», а, використавши достатньою навчальною мірою, можна залишити. (2) Твори, які мають увійти до репертуарного фонду учня; і саме вони ретельно підбираються та «вишліфовуються» до можливого ступеня досконалості, «закінченості». (Про це Вержбицька пише двічі [1, с.7] та [1, с. 13]). Це ставлення співзвучне позиції цитованого нею Харківського вокального методиста П.В. Голубева, який стверджував існування диференційо-

ваних ним рівнів «правильного» і «доброго, цікавого» виконання [7, с. 53].

Сам метод виучування творів, прийнятий в Одеській вокальній школі, на наш погляд, досить традиційний. Він передбачає достеменно, пунктуальне дотримання авторських нюансів, зазначених темпових та динамічних позначень, уважне ставлення до тональності, метру та ритму композиції, обов'язкове визначення зони кульмінації [1, с. 10]. Оригінальним й самобутнім при цьому нам видається саме спосіб виучування технічно складного твору на початковій стадії навчання з розбивкою його «по шматках», із вилучуванням складних моментів у вигляді окремих вправ, які співаються секвенційно в різних темпах та тональностях. Аналогічний підхід рекомендується і для відпрацювання каденційних побудов у творах [1, с. 11].

Подібного роду робота з виучування творів та формування артистичного амплуа, техніки та репертуару студента-вокаліста, безумовно, передбачає високий ступінь інтеграції дидактичного тандему педагога вокалу та концертмейстера. Його необхідність не усувається навіть у тих випадках, коли рівень піанізму викладача вокалу достатній для того, щоб, у разі потреби, часом замінювати концертмейстера за акомпануючим інструментом. Процес виучування, показ «пройденого» твору в сценічних виступах мають на увазі єдність педагогічної позиції всередині названого тандему. Звідси, абсолютно зрозуміла обов'язковість уважної присутності концертмейстера на уроках на всіх етапах роботи над твором, незалежно від того, чи він акомпанує. Зрозуміла також продуктивність спілки маститого педагога та молодого концертмейстера, як і досвідченого концертмейстера з початківцем вокальним педагогом в плані збереження та передачі напрацьованих традицій кафедри.

Висновки. Період написання методичних робіт та репертуарних хрестоматій Вержбицької – початок-середина 60-х років ХХ століття – потрапляють в епоху «років застою», що ознаменувались очевидними тенденціями узагальнення досвіду, написання методичних рекомендацій, порадників та посібників шляхом резюмування успішної професійної практики. Для цього в

країни створювалися різного рівня науково-методичні центри, в консерваторіях і навчальних закладах досвідченим працівникам доручалося написання статей, брошур, монографій, присвячених, практиці й педагогічному досвіду видатних діячів культури. Саме цей час доніс до нас писання Харківського методиста вокалу П. Голубєва, киян Л. Колодуба, Т. Михайлової, Д. Євтушенко. В Одеській консерваторії педагог І. Лебедева написала монографічний нарис про Благовидову. Значущість та особливість праці Вержбицької полягає в тому, що вона узагальнює та описує дидактичний підхід не однієї показової чи навіть видатної особистості, творчої фігури, а цілого об'єднання, сформованого та спрямованого авторитетом лідера кафедри сольного співу – О.М. Благовидової. Займаючи своє, певне місце у системному механізмі кафедри, виконуючи наукове навантаження й поставлене їй завдання, відвідуючи заняття своїх колег, Вержбицька фіксувала успішно застосовувані вправи на розспівування, враховувала запропонований за типом голосу та етапами його розвитку репертуар. Цим вона заслужила, окрім подяки студентів, що пройшли через її руки й здобули спеціальність (серед яких і автор цієї роботи), ще й пам'ять як методист кафедри, що зберіг її настанови, досвід й дидактичні напрацювання для наступних поколінь вокальних педагогів Одеси.

*Письмова фіксація традицій та дидактичних настанов кафедри, її колегіальних суджень, очевидно, була альтернативою усному збереженню таких у пам'яті й практиці концертмейстерів кафедри, яким з часу лідерства Благовидової були фактично надані паритетні права та можливості у проведенні занять зі студентами-вокалістами та формуванні їх творчої подоби. Саме з тих років, коли лідерство Благовидової набуло повної сили, традиційний творчий тандем викладач-вокаліст та концертмейстер став придбавати властивостей рівноваги та рівноправності. Досвідченим концертмейстерам стали доручати *самотійне ведення камерного класу* у вокалістів із необхідним підбором репертуару, вирішенням художніх і навіть вокально-технічних завдань. Це був принципово новаторський крок у методиці вокального навчання, який зберігає чинність в Одеській музичній академії до сьогодні.*

Пояснюється, на наш погляд, це нововведення Благовидової тим, що вона, як і деякі її сучасники (наприклад, Райченко), поєднувала в собі спеціалізацію вокаліста та піаніста (акомпаніатора); багато значних вокалістів-виконавців перебували у творчому та сімейному союзі зі своїми концертмейстерами (родина Іванових, Бойко, Дуди та ін.). Ця тенденція, яка в певнім сенсі є особливістю, візитною карткою вокального підходу нашого навчального закладу, має різні наслідки. Це і сміливість у підборі пропонованого студенту репертуару зі збереженням не лише традиції його вокальної інтерпретації, а й акомпанементу; особлива якість «співучості», кантиленності звуку акомпануючого фортепіано, що характерно відрізняє концертмейстерів Одеської вокальної школи. Водночас слід визнати тяжіння, особливо у виконанні камерного репертуару, до узагальнено музичних, а не суто вокальних засобів виражальності, що походить, швидше, від піаністичного, аніж вокалістського розуміння вокальних завдань та принципів інтерпретації. Часом концертмейстри, спираючись на прийнятну колегіальність, допускають своє входження в оцінку і навіть вирішення власне вокальних проблем голосу.

Письмова фіксація Вержбицькою, яка мала спеціалізацію саме в галузі камерного репертуару, вправ, розспівок та основ вокально-дидактичного підходу, повина була створити необхідну противагу *вокальної практики* по відношенню до загальномузичного та піаністичного підходів на ознаменування домінанти методів *вокальної виражальності*. Власне того, що є основою та глибинною підставою методичних настанов у педагогіці кафебри сольного співу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Вержбицька М.П. Реферат “Методичні питання художньої розробки вокальних творів” (20с.) + План роботи до Реферату (2с.). Одеса, 1961, (машинопис).
2. Вержбицька М.П. Збірка вправ, які використовуються в класах вокалу викладачів Одеської держконсерваторії. Одеса, 1962, (машинопис).
3. Вержбицька М.П. Народний артист УРСР Микола Огренич. Одеса, 1975, (22 с. машинопис).

4. Вержицька М.П., Дановський О.Ф. Репертуарний довідник для консерваторій з творів українських композиторів. Одеса, 1964, (18 с. машинопис).

5. Вержицька М.П., Дановський О.Ф. Список творів українських композиторів, рекомендованих як педагогічний репертуар для вивчення в консерваторіях, з сольного співу. Одеса, 1969, (32 с. машинопис).

6. Вержицька М.П. Репертуарний довідник вокальної літератури для класів сольного співу консерваторій. Одеса, 1965, (102с. машинопис).

7. Голубев П.В. Поради молодим педагогам-вокалістам. Держ. Музичне видавництво, К., 1963.

8. Лєтягіна Е. Про збереження й розвиток традицій вокальної майстерності на кафедрі сольного співу ОДК. // Одеська консерваторія. Славні імена, нові сторінки. Одеса, 1998.

REFERENCES

1. Verzhbytska M.P. The Essay “The methodical issues of artistic development of the vocal works” (20 p.) + The work plan for the Essay (2 p.). Odessa, 1961, (the typescript).

2. Verzhbytska M.P. The collection of the exercises used in the vocal classes by the teachers of the Odessa State Conservatory. Odessa, 1962, (the typescript).

3. Verzhbytska M.P. Mykola Ogrenych, The People’s Artist of the Ukrainian SSR. Odessa, 1975, (22 pp., the typescript).

4. Verzhbytska M.P., Danovsky O.F. The repertoire guide for conservatories of the works by Ukrainian composers. Odessa, 1964, (18 p., the typescript).

5. Verzhbytska M.P., Danovsky O.F. The list of the works by Ukrainian composers, recommended as the pedagogical repertoire for study in the conservatories, for solo singing. Odessa, 1969, (32 p., the typescript).

6. Verzhbytska M.P. The repertory guide of the vocal literature for solo singing classes of the conservatories. Odessa, 1965, (102 p.. the typescript).

7. Golubev P.V. The advices to the young vocal teachers. Govt. Music Publishing House, K., 1963.

8. Letyagina E. About the preservation and development of the traditions of the vocal skill at the Department of Solo Singing of the Odessa State Conservatory. // Odessa Conservatory. The Glorious Names, the New Pages. Odessa, 1998.

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-17>**Вень Вень**

ORCID: 0009-0000-3785-2184

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
252455851@qq.com

СПЕЦИФІКАЦІЯ ЕСТЕТИЧНИХ ЯКОСТЕЙ ВІРТУОЗНОСТІ У ФОРТЕПІАННОМУ ВИКОНАВСТВІ

Мета даної статті – визначити естетичні передумови та доцільність віртуозності як якісного показника технічної оснащеності й образної ерудиції, психологічної зрілості музиканта-виконавця. Дана мета актуалізує звернення до специфічної ігрової природи фортепіанного виконавства – висвітлення багаторівневості та багатифункціональності прояву феномена гри у фортепіанній музиці, від безпосередньо презентованої інструментальної техніки до контамінації-перетворення складних художніх ідей у свідомості виконавця та у музичному звучанні, до «гри смислів» та зі смислами, що пробуджує нові естетичні інтенції у слухачькій свідомості. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю жанрово-стильового та семантичного підходів у руслі аксіологічного; пропонується розвиток естетико-інтерпретологічного методу, котрий дозволяє запроваджувати акмеїчні поняття та оцінки. **Наукова новизна** статті обумовлена принциповою зміною у підході до явища віртуозності у музично-виконавській творчості, зокрема у фортепіанній сфері, за яким дане явище розглядається з боку естетичної презумпції та результативності музично творчого процесу. Вперше пропонується поєднувати віртуозність з довершеністю та акмеїчністю, як індивідуально-авторськими, водночас музично-композиційними оцінними критеріями. Таким чином запроваджується поглиблене аксіологічне дослідження природи та якостей віртуозності, відкриваються її структурно-концептуальні та почуттєво-образні призначення. **Висновки.** Явище віртуозності є необхідною стороною сучасної фортепіанно-виконавської практики, розуміється як універсальна тенденція у прагненні досягти професійної досконалості, також як індивідуальний спосіб мислення й художнього діяння, що передбачає як жанрове, так і стильове підґрунтя, водночас веде до авторизації творчого методу, способу мислення, виражає намір виконавця досягти найвищого рівня художнього впливу та самоздійснення, тобто передбачає особистісний акмеїчний аспект.

Ключові слова: віртуозність, музикант-виконавець, гра, естетичне, естетичні інтенції, авторологія, акмеологія, акмеїчність, час, простір, образ, гармонія, катарсис, довершеність, жанрово-стильові засади, психосемантична побудова особистої свідомості.

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

Specification of aesthetic qualities of virtuosity in piano performance

The purpose of this article is to determine the aesthetic prerequisites and results of virtuosity as a qualitative indicator of technical equipment and figurative erudition, psychological maturity of a musician-performer. This goal actualizes the appeal to the specific playful nature of piano performance - highlighting the multi-level and multifunctional manifestation of the phenomenon of playing in piano music, from the directly presented instrumental technique to the contamination-transformation of complex artistic ideas in the mind of the performer and in the musical sound, to the «game of meanings» and with meanings, which awakens new aesthetic intentions in the listening consciousness. **The methodology** of the work is conditioned by the unity of genre-stylistic and semantic approaches in the direction of axiological; the development of the aesthetic-interpretological method is proposed, which allows introducing Acme concepts and evaluations. **The scientific novelty** of the article is due to a fundamental change in the approach to the phenomenon of virtuosity in musical and performing creativity, in particular in the piano field, according to which this phenomenon is considered from the side of aesthetic presumption and the effectiveness of the musical creative process. For the first time, it is proposed to combine virtuosity with perfection and acmeism, as individual and authorial, at the same time, musical and compositional evaluation criteria. In this way, an in-depth axiological study of the nature and qualities of virtuosity is introduced, its structural-conceptual and sensory-image purposes are revealed. **Conclusions.** The phenomenon of virtuosity is a necessary aspect of modern piano performance practice, understood as a universal tendency in the pursuit of professional excellence, as well as an individual way of thinking and artistic activity, which involves both a genre and a stylistic background, at the same time leading to the authorization of a creative method, a way of thinking, expresses the performer's intention to achieve the highest level of artistic influence and the realization itself, i.e. it implies a personal acmeic aspect.

Key words: virtuosity, musician-performer, game, aesthetic, aesthetic intentions, authorology, acmeology, acmeicity, time, space, image, harmony, catharsis, perfection, genre and style principles, psychosemantic construction of personal consciousness.

Актуальність теми дослідження та головних питань даної статті визначається потребою більш глибокого вивчення явища віртуозності у музичному виконавстві, зокрема у фортепіанній сфері, як універсального показника виконавської майстерності, водночас індивідуальної властивості музично-артистичної діяльності, яка є проявом не лише технічної досконалості, а й осо-

бистісної імагінативної обдарованості та здатності охоплювати широкі обсяги емоційно-психологічних складових музичного мистецтва. У даному розумінні явище віртуозності може розглядатися у контексті авторології, тобто теорії автора та авторства в музиці, з використанням також аксіологічного, в деяких варіантах – акмеологічного, підходу. Таким чином дослідження віртуозності у фортепіанно-виконавській творчості примушує наголошувати особливий механізм «двостороннього зв'язку» між композитором та виконавцем на рівні мислення та створення ідеальних стильових програм, як це пропонується у дослідженні Ян Веньян [7]. Саме у праці даної дослідниці розвивається думка про єдність виконавських принципів з усіма їх складовими, починаючи з анатомо-фізіологічних параметрів піаністичного апарату, артистичного темпераменту конкретного музиканта до ключових принципів музичного мислення, що формуються та діють історичним стильовим чином, як основу віртуозного володіння змістом та формою виконуваного твору.

За аналогією з поняттям композиторської поетики, продуктивним та відповідним до сутності творчого процесу постає поняття виконавської поетики (фортепіанно-виконавської поетики), що передбачає й уявлення про специфічні естетичні якості та настанови виконавської свідомості, котрі зумовлюють її підйому до рівня віртуозного володіння усіма компонентами музичного діяння, усіма складовими музично-артистичної комунікації.

Водночас найбільш сталими та визнаними прикметами досягненого віртуозного рівня виконавської майстерності залишаються швидкість та енергія звуковидобування, техніка піаністичної гри, також підвищені емоційна експресія – риторична (ораторська) довершеність у використанні музично-виразових засобів [6;7].

Мета даної статті – визначити естетичні передумови та результати віртуозності як якісного показника техніч-

ної оснащеності та образної ерудиції, психологічної зрілості музиканта-виконавця. Дана мета актуалізує звернення до специфічної ігрової природи фортепіанного виконавства — висвітлення багаторівневості та багатофункціональності прояву феномена гри у фортепіанній музиці, від безпосередньо презентованої інструментальної техніки до контамінації-перетворення складних художніх ідей у свідомості виконавця та у музичному звучанні, до «гри смислів» та зі смислами, що пробуджує нові естетичні інтенції у слухацькій свідомості.

Основний зміст дослідження. В основі фортепіанної майстерності, як досконалого створення художніх образів засобами фортепіанного звучання, знаходяться певні *жанрові форми*; з них виділяються ті, що узагальнюють та репрезентують досвід фортепіанної творчості найбільш переконливо та послідовно, фіксують його образні домінанти — головні естетичні прецеденти. Жанрово-семантичні прототипи постають відправними умовами формування фортепіанної поетики, передбачаючи й певні естетичні концепти, як такі, що виражають і всезагальні музичні, і індивідуально-авторські (композиторські та виконавські) творчі настанови. Жанротворення належить до сфери базової умовності мистецтва, у його цілому, тобто наявність жанрових настанов у музичній творчості — це *свідчення «великої гри»*, яку веде мистецтво впродовж багатьох століть, створюючи поруч з реальним життям складну ілюзорну реальність, яка примушує людину іншими очима дивитися на весь світ та на саму себе (див. про це: [5]).

Разом з категорією жанру до вихідних естетичних позицій входить *час* — *нове художньо-естетичне розуміння часу*, що завдяки наявності художнього матеріалу перевтілюється у підвладний людині феномен, отримує впорядкованості і сам постає носієм порядку; часові принципи композиційної організації музичного твору є впорядкованими саме з естетичної точки зору, бо від-

значені рівновагою, симетрією, завершеністю та ціннісною вповненістю; музична форма сприяє перетворенню часових вимірів з кількісних на якісні, встановлюючи гармонію у цій внутрішній «малій» грі виразових художніх засобів, також сприяє найпершому розподілу жанрових форм на крупні та малі, також появі форм-посередників, що поєднують ознаки малих та великих композицій, наближують їх одні до одних (див. про це: [2]).

Суттєвим естетичним пролегоменом до виконавської майстерності стає постать – образ музиканта-виконавця, як *Homo Ludens* [4], отже й як *Homo Aestheticus*, який має набувати краси та цілісності, справляти враження людини, особистості, котра здатна не лише створювати певний артефакт, а й насолоджуватися художньою творчістю й транслювати свої почуття широкому загалу, тобто мати достатньо об'ємну зону впливу на колективну людську свідомість, причому саме завдяки власній психологічній організації, особливі психосемантичній енергії.

Досягаючи рівня художньо-творчої віртуозності, музикант-виконавець повинен поставати «щасливим естетиком» (*felix aestheticus*) або «досконалим естетиком» (*perfectus aestheticus*) за А. Баумгартемом, а це означає, що він/вона повинні займатися естетикою практично (творити) або теоретично (пізнавати), бути обдарованими силою уяви, проникливістю, поетичним талантом, гарною пам'яттю, тонкістю смаку, образотворчою здатністю, схильністю до інтелектуальних занять, любов'ю до мистецтва, вродженим естетичним темпераментом, при цьому здійснювати безперервні вправи у вибраному мистецтві, контролювати та поліпшувати власні й загальні колективні почуття та уявлення [1].

До чеснот й достоїнств, якими повинен керуватися «щасливий естетик», за А. Баумгартемом, належать також сила, праця, дозвілля, воля, честь, дружба, здоров'я, а також «прекрасне (естетичне) пізнання», шля-

хетність і «вище пізнання», що народжує «велич душі», еквівалентну поняттю волі (свободи), як волю від внутрішнього морального рабства. Останнє означає, що почуття та «страсті», керовані «вищими здатностями бажання», такими як воля й стриманість, будуть сприяти «здійсненню великих справ» [1].

Транслюючи дані естетичні характеристики до сфери жанрової поетики музики, відповідно встановлюючи жанровий тезаурус музично-виконавської творчості, варто зазначити її ціннісні орієнтири, тобто аксіологічні цілі, досягнення яких здатне підтвердити дійсно акмеїчний характер виконавської творчості та постаті музиканта. До них належать: створення картини “людського світу” у широкому розумінні її історичного змісту; втілення прагнення до гармонії, до впевненості у красоті та доброзичливості співвідношень зі світом, до рівноваги й позитивних наслідків діалогу особистості з навколишнім та подібними до себе; наголошення й розвиток потреби у ціннісно орієнтованому спілкуванні; визнання гармонії-красоти як історично та психологічно зумовлених феноменів; нарешті, виявлення протиріч буття та свідомості людини (екзистенційних дихотомій) як рушіїв на шляху її самоздійснення; задоволення потреби у самовдосконаленні, що є, можливо, головною прикметою духовного розвитку, також потреби в естетичному переживанні, в почутті естетичної насолоди, що розкриває свій зміст у контексті *катарсису*.

Саме остання категорія є характеристикою здійсненої естетичної місії мистецького впливу, тому є головним рушієм і у процесі звернення людини до мистецтва, як і до інших форм духовно-творчої діяльності; саме вона спонукає до специфічної поляризації інтенцій – убік самоактуалізації у творчому вчинку, затвердження власного Его; убік умовної самопожертви Его – розчинення Его в анонімному символічному просторі художньо-сміслової комунікації

Носієм провідних естетичних цінностей постають створювані музикою образи-сенси, котрі постають складними метафорично-символічними утвореннями, які допускають лише умовне естетичне найменування, у зв'язку зі складним комплексом переживань – того смислового перебігу часу або часової динаміки смислу, що відкривається шляхом музичного звучання, *коли воно здатне виявити досконалість та красу часового Логосу музики.*

Водночас темпоральні чинники музичної концептуалізації часу активізують й специфічні просторові показники, складові музичного діяння, відкривають, як досить автономне, смислове призначення музичного *простору*. У художній формі, зокрема у музично-виконавському процесі, взаємодія часових та просторових показників приводить до виокремлення явища художнього хронотопу, у його упредметненні у конкретних музично-виразових прийомах, що здатні свідчити про нові композиційні здатності часопросторової єдності музичного звучання.

Дана категорія, хронотоп, стає провідною та теоретично визначальною у дослідженні Хе Веньлі [3], в якому дисертантка послідовно доводить важливість включення категорії хронотопу до музикознавчого дискурсу; на цій підставі вона значно оновлює підхід до стилю в музиці як цілісного художнього феномена та визначає основні стильові інтенції музики Ф. Шопена. Через поняття хронотопу, аналітично розкриті та естетично-метафорично визначені, найменовані, розкривається процес стильового мислення композитора-виконавця, як процес проектування музичного задуму у його цілісності та система способів організації стилістичного простору фортепіанного твору. Дослідниці вдається довести, яким чином «стильовий образ» композитора перетворюється на авторський, у тому числі – виконавсько-авторський, образ-концепт музично-мовної свідомості.

Відмінною та важливою рисою цього дослідження є відтворення постійного зв'язку між контекстуальним рівнем, психологічним (інтенціональним) та текстологічним (специфікою стилістично-мовного втілення композиторського задуму у конкретному тексті музичного твору). За словами дисертанта, «хронотопи автора та героя, як двоїстість реального та умовного в житті та мистецтві, набувають специфічно-іманентного значення в музиці, виявляючи семантичні властивості жанрової форми, композиційної організації та стильового смислопокладання, особливий розподіл семантичних функцій між даними хронотопічними чинниками музичного змісту» [3, с. 43].

Хе Венлі вводить поняття семантичної модальності, що не тільки є частиною цілісного образу-концепту, але й, що дуже важливо – вказує на внутрішній динамічний стрижень музичного мислення. Як зазначається у роботі, «хронотоп і концепт – дві сторони єдиного процесу образного самоздійснення музики у композиційному русі, а даний різновид руху передбачає відновлення жанрової моделі, тобто фіксованого у певних межах історичного руху музичної свідомості, та проектування майбутньої стильової пам'яті, як пам'яті про ідеальні складові музичної форми, тобто про результати музичного осмислення» [3, с. 29].

Зауважуючи, що процес семантичного кодування в музиці є часовим, важливе місце в роботі віддається вивченню проявів категорії часу в музиці Ф. Шопена, зокрема з залученням деяких підходів О. Самойленко, яка пропонує розглядати музичний час та переживання як засадничі ціннісно-естетичні, потім вже й образно-художні умови формування музичного смислу та виникнення мовної автономії музики [2].

Важливим у розкритті високо-віртуозного призначення фортепіанної поетики Ф. Шопена є те, що образний зміст його творів вивчається як складний худож-

ній феномен, який гармонічно поєднує антиномічні явища, насамперед втілює діалог творчо-особистісної пам'яті композитора з історичною текстологічною пам'яттю музики. Важливими передумовами авторської акмеїчності в музиці Шопена є суміщення двох родів музичного мислення, концертності і камерності, також поєднання класичних канонів та романтичних інновацій музичної мови, котрі завжди повинні враховуватися у процесі сучасної виконавської інтерпретації музики великого польського майстра. У новому хронотопічному сенсі вивчається явище циклічності, як таке, що постає фундаментальним принципом організації музично-часового процесу, поєднує епічний історичний час і особистісний ліричний, актуально-подієвий драматичний.

На основі єдності культурологічного національно-стильового та композиційно-стилістичного підходів висвітлюються контекстуальні та інтекстуальні умови формування фортепіанного стилю Ф. Шопена, котрі дозволяють поглибити підхід до вивчення жанрової основи музики композитора, розширюючи її до обсягу піаністичної технології. Хе Веньлі відкриває іманентну логіку використання жанрових прототипів (серед яких особливе місце відводиться ноктюрну та баладі), стилістичних фігур та тематичних побудов, яка не тільки дозволяє експериментувати з різними жанровими синтезами та втілювати програмні ідеї, але й ширше – веде до формування циклічності як провідного авторського методу та «ритму вищого порядку» [3].

Досліджуючи фортепіанно-піаністичний стиль Ф. Шопена як тотальне поєднання композиторського та виконавського начал, можна дійти до висновку, що його стиль «є персоналізовано ліричним, узагальнююче-інтровертним почуттєво-архітектонічним. Даний стиль є взірцевим когнітивним ідіостилем, що породжує і ідіолект, тобто специфічну авторську музичну мову» [3, с. 83].

Даний ідіостиль можна йменувати віртуозним у широкому аксіологічному розумінні даного поняття. Дослідження Хе Венлі дозволяє також прийти до висновку, що саме ідіостильовими сторонами фортепіанного методу Шопена пояснюється не тільки його особливе місце в розвитку музичного мислення, а й те, що його стиль можна вважати історичною домінантою фортепіанно-виконавської віртуозності.

Значний інтерес представляє аналіз мелодичних засад фортепіанного стилю Ф. Шопена, створеної ним фортепіанної мелосфери. Маючи глибоке історичне коріння (XVII–XIX століття), мелодика композитора, інтегруючи цей досвід, набуває символічно-стильового значення. Глибоке вивчення категорії мелодійності, як показника способу музичного мислення та універсального стильового начала музики, дає можливість розглядати мелодійність й мелодійне мислення як епіфеномен стильового самовизначення музики і як основу авторської музично-знакової системи. Як зауважує дослідниця, «мелодичний зміст творів Шопена має енциклопедичні ознаки, узагальнює та сполучає, інтегрує усі ті мелодійні показники музичного тексту, які є найбільш показовими з боку романтичної образної експресії. Водночас стилю Ф. Шопена притаманна класична вивіреність та гармонійність, що йде від канонів класицистської естетики» [3, с. 111].

Розглядаючи творчість Ф. Шопена як складний, багатоскладовий феномен, варто запровадити низку оновлених понять, які придбають значення і технологічних, і естетичних методичних характеристики. Серед них поліфактурність, політематичність, полімелодизм, полістилістичність, поліжанровість. Головний наголос справедливо робити саме на поліжанровій основі шопенівської музики, яка зумовлює розуміння фортепіанної гри як універсальної досконалої виконавської форми.

Серед провідних рис мелодичного тезаурусу шопенівських творів, що входять до комплексу «естетичної

довершеності», виокремлюються континуальність та полілогічна ускладненість, оскільки фортепіанна мелосфера композитора репрезентує композиційно-тематичний досвід клавірної музики у найширшому узагальненні та авторські концепційно завершено.

Дослідниця намагається виявити основні концептуально-образні хронотопічні показники фортепіанних творів як передумову естетичної єдності композиторських та виконавських мовно-стильових установок. Це передбачає звернення до характеристики різних рівнів часопросторової організації фортепіанного тексту, виявлення головних мовно-стилістичних модальностей з включенням елементів — прийомів побудови виконавського тексту. Виявлення особливостей авторських жанрових форм та ідіостильових знаків стає можливим внаслідок глибинного аналізу фортепіанних творів та з включенням аналізованого матеріалу до певного історико-стильового та індивідуально-психологічного контекстів. Якщо перший з цих контекстів, історико-стильовий, прояснює походження образного змісту, тобто має певні семантичні прецеденти, то інший, іманентно-авторський, дозволяє визначати унікальні риси композиторського та виконавського мислення, зокрема пояснювати оригінальні виконавські стилістичні модальності.

У методичному сенсі, явище віртуозності визначається на двох рівнях — логіко-структурному рівні музичного тексту та психосемантичної побудови особистої свідомості, коли активність творчого діалогу між даними рівнями сприяє достатньому охопленню матеріалу з обох сторін, завершеності та, водночас, відкритості створюваної концепції. З цього приводу варто прислухатися до думки дослідниці, що «існує певний канон, загальноприйнятий образ самого Шопена та умовний ідеальний прецедент відтворення змісту його творів, що сприймається як обов'язковий фактор оволодіння таємницями задуму майстра» [3, с. 146]. Тобто знання вихід-

них семантичних функцій, образного змісту та потенціалу фортепіанно-ігрових прийомів в музиці Шопена є засадничою умовою довершеного виконавського тлумачення, співтворчої естетичної експлікації авторських задумів композитора.

Наукова новизна статті обумовлена принциповою зміною у підході до явища віртуозності у музично-виконавській творчості, зокрема у фортепіанній сфері, за яким дане явище розглядається з боку естетичної презумпції та результативності музично творчого процесу. Вперше пропонується поєднувати віртуозність з довершеністю та акмеїчністю, як індивідуально-авторськими, водночас музично-композиційними оцінними критеріями. Таким чином запроваджується поглиблене аксіологічне дослідження природи та якостей віртуозності, відкриваються її структурно-концептуальні та почуттєво-образні призначення.

Висновки. Явище віртуозності є необхідною стороною сучасної фортепіанно-виконавської практики, розуміється як універсальна тенденція у прагненні досягти професійної досконалості, також як індивідуальний спосіб мислення й художнього діяння, що передбачає як жанрове, так і стильове підґрунтя, водночас веде до авторизації творчого методу, способу мислення, виражає намір виконавця досягти найвищого рівня художнього впливу та само здійснення, тобто передбачає особистісний акмеїчний аспект.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Баумгартен А. Эстетика // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964.
2. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
3. Хе Веньлі. Хронотопічні засади фортепіанної творчості Ф. Шопена: інтерпретативно-стильовий підхід. Дис. ...канд. мист.: спец. 17.00.03. Одеса, 2020. 202 с.
4. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнього дня: пер. с нидерланд. М.: Прогресс-Академия, 1992. 464 с.

5. Хуан Цзечуань. Соната как жанровая форма и сонатность как принцип музыкальной композиции в свете диалогического музыковедческого метода (на материале фортепианной музыки): дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03. Одесса, 2015. 187 с.

6. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: дис.... канд. искусствоведения: 17.00.02 / ХГАК. Одесса, 1997. 162 с.

7. Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества: дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03. Одесса, 2017. 191 с.

REFERENCES

1. Baumgarten, A. (1964). *Aesthetics // History of Aesthetics. Monuments of world aesthetic thought. T. 2. M.* [in Russian].

2. Samoilenko, A. (2002). *Musicology and methodology of humanities. The problem of dialogue.* Odessa: Astroprint [in Russian].

3. He, Wenli. (2020). *Chronotopic plantings of F. Chopin's piano creativity: an interpretive-style approach.* dis. ...cand. myst.: special. 17.00.03. Odessa [in Ukrainian].

4. Huizinga, J. (1992). *Homo ludens. In the shadow of tomorrow:* trans. from the Netherlands M.: Progress Academy [in Russian].

5. Huang, Zechuan. (2015). *Sonata as a genre form and sonata as a principle of musical composition in the light of the dialogical musicological method (on the material of piano music):* dis. ...cand. art history; special: 17.00.03. Odessa [in Russian].

6. Chebotarenko, O. (1997). *Culturological aspects of performing form in music: diss.... Ph.D. art history: 17.00.02 / KhSAK.* Odessa [in Russian].

7. Yang, Wenyan. (2017). *Category of pianism in the context of performing typology of piano creativity: dis. ...cand. art; special: 17.00.03.* Odessa [in Russian].

УДК 78.01/.03+783/784.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-18>**Юрій Олександрович Власополов**

ORCID: 0000-0003-0142-8247

директор мистецької хорової школи імені С. К. Крижановського,
здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
Vlasu@hotmail.com

НОВІ ФОРМИ ХУДОЖНЬО-ЗМІСТОВНОГО ВТІЛЕННЯ ПСАЛМІВ ДАВИДОВИХ У ТВОРЧОСТІ А. ПЯРТА

Метою цього дослідження є виявлення теоретичних засад і системних принципів аналізу Псалмів Давидових у контексті музичної творчості з особливим акцентом на інтерпретацію псалмодійної традиції в доробку Арво Пярта. Методологія роботи. Дослідження спирається на сукупність гуманітарних і музикознавчих методологій, що охоплюють системний, герменевтичний, компаративний, історико-стильовий і текстологічний підходи, а також метод інтертекстуального аналізу, який дозволяє розглядати псалом як текст, що живе на перетині богословських, музичних і поетичних систем. Наукова новизна статті визначається комплексним розкриттям як традиційних жанрових характеристик псалма, так і ступеня їх трансформації в музичній творчості Арво Пярта. У центрі уваги опиняється не лише збереження канонічних ознак псалмодійної форми, а й новаторські стратегії, що використовуються композитором у контексті оновлення духовної музичної традиції.

Висновки. У стилістично стриманих і надзвичайно впорядкованих псалмових творах Пярта зберігаються риси давнього жанру: звернення до архетипових тем, діалогічна структура, символічна насиченість. Водночас у них постає нове сакральне трактування псалма – не як релікту минулого, а як живого духовного тексту, що продовжує звучати в сучасному світі. У цьому контексті особливо значущим є використання композитором безтактової ритміки, що наслідує традиції ранньохристиянської псалмодії. Такий підхід дозволяє не лише відійти від метричної впорядкованості, а й наблизитися до ритму духовного дихання, до вільного внутрішнього пульсу, у якому музичний рух узгоджується з природним ритмом молитви.

Встановлено, що у ХХ столітті жанр псалма набуває нових виражальних горизонтів: розширюється його стилістичне розмаїття, а також суттєво ускладнюється структура формотворення. Псалмові композиції починають реалізовуватися в межах широкого діапазону

форм — від лаконічних хорових мініатюр до масштабних сценічних і концертних творів. У доробку Арво Пярта ці тенденції отримують особливе інтонаційно-драматургічне трактування: псалом зберігає сакральну вертикаль і діалогічність, але втілюється у мінімалістичну звукову оболонку, що перетворює його на виразника не лише молитовного, а й метафізичного досвіду сучасності.

Ключові слова: біблійні псалми, канонічне слово, канон, хорове мистецтво, канонічні жанри, православні канонічні жанри, духовність, сакральна музика, сучасне хорове мистецтво, *tintinnabuli*, інтонаційність, художня змістовність, медитативність, нова простота.

Vlasopolov Yuriy Oleksandrovych, Director of the S. K. Kryzhanovsky Art Choir School in Odesa, Postgraduate Student at the Department of Music History and Music Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

New forms of artistic and semantic realization of the psalms of david in the works of A. Põrt

The purpose of this study is to identify the theoretical foundations and systemic principles for analyzing the Psalms of David in the context of musical creativity, with a special emphasis on the interpretation of the psalmodic tradition in the works of Arvo Põrt. **Methodology of the study.** The research is based on a set of humanistic and musicological methodologies, encompassing systemic, hermeneutic, comparative, historical-stylistic, and textological approaches, as well as the method of intertextual analysis, which makes it possible to consider the psalm as a text that exists at the intersection of theological, musical, and poetic systems. **Scientific novelty** of the article is determined by the comprehensive disclosure of both the traditional genre characteristics of the psalm and the degree of their transformation in the musical works of Arvo Põrt. The focus is placed not only on the preservation of the canonical features of the psalmodic form, but also on the innovative strategies used by the composer in the context of renewing the tradition of sacred music.

Conclusions. In Põrt's stylistically restrained and highly structured psalm compositions, the features of the ancient genre are preserved: references to archetypal themes, dialogic structure, and symbolic richness. At the same time, a new sacred interpretation of the psalm emerges—not as a relic of the past, but as a living spiritual text that continues to resonate in the modern world. In this context, the use of non-metrical rhythm by the composer, which follows the traditions of early Christian psalmody, is especially significant. This approach makes it possible not only to move away from metric regularity, but also to approach the rhythm of spiritual breathing, the free internal pulse in which musical movement aligns with the natural rhythm of prayer.

It has been established that in the 20th century, the genre of the psalm acquired new expressive horizons: its stylistic diversity expanded, and the structure of form creation became significantly more complex. Psalm compositions began to be realized within a wide range of forms — from concise choral miniatures to large-scale stage and concert works. In Arvo Põrt's

oeuvre, these tendencies receive a special intonational and dramaturgical interpretation: the psalm retains its sacred verticality and dialogical nature but is embodied in a minimalist sound shell, which transforms it into an expression not only of prayerful but also of metaphysical experience in the contemporary world.

Key words: *biblical psalms, canonical word, canon, choral art, canonical genres, Orthodox canonical genres, spirituality, sacred music, contemporary choral art, «tintinnabula», intonationality, artistic content, meditateness, new simplicity.*

Актуальність обраної теми зумовлена необхідністю систематизації та поглибленого осмислення феномена Псалмів Давидових у контексті музичного й культурного аналізу, особливо в межах українського музикознавства, де цей напрям наразі залишається фрагментарним і недостатньо розробленим. Незважаючи на широке розповсюдження псалмів і їхнє безперечне значення в історії світової культури, зокрема музичної, дослідницька парадигма щодо цього жанру ще не сформувала цілісної методології. Псалми Давида, натхненні Святим Духом, лежать в основі як юдейської храмової й синагогальної лірики, так і християнської літургійної та паралітургійної музичної практики, справляючи суттєвий вплив на становлення й розвиток не лише релігійних, а й світських форм художнього вираження. Цей жанр, з його багатовіковою традицією, став джерелом натхнення і для таких видатних композиторів ХХ–ХХІ століть, як Арво Пярт, у творчості якого псалмодійна образність не лише реконструюється, а й трансформується в межах нової музичної поетики.

Сповідальний, покаянний і молитовний характер, що становить внутрішнє ядро псалма як давньої музично-поетичної форми, значною мірою визначає стилістичні особливості композицій Арво Пярта, у яких відчутна глибока духовна причетність до традиції Псалмів Давидових. У музичній тканині творів композитора оживають найкращі поетичні зразки біблійного тексту, а жанрові ознаки псалма проявляються не лише на рівні структури, а й формують саму логіку музичного мислення Пярта, що робить його стиль явищем, безпосередньо залежним у духовному й естетичному сенсі від біблійної традиції.

Метою цього дослідження є виявлення теоретичних засад і системних принципів аналізу Псалмів Давидових у контексті музичної творчості з особливим акцентом на інтерпретацію

псалмодійної традиції в доробку Арво Пярта. **Методологія роботи.** Дослідження спирається на сукупність гуманітарних і музикознавчих методологій, що охоплюють системний, герменевтичний, компаративний, історико-стильовий і текстологічний підходи, а також метод інтертекстуального аналізу, який дозволяє розглядати псалом як текст, що живе на перетині богословських, музичних і поетичних систем.

У цьому дослідженні застосовано комплекс наукових методів, які забезпечують всебічний аналіз впливу Псалмів Давидових на музичну творчість Арво Пярта. Зокрема, музично-семантичний та історико-культурологічний методи використано для вивчення ролі Псалтиря та псалмових текстів у процесі становлення й розвитку духовної музичної традиції – передусім у контексті християнського світогляду. Аналітичний музикознавчий метод застосовується під час вивчення музичних творів, заснованих на псалмових текстах, з метою розкриття особливостей їх композиційної структури, інтонаційної організації, тембрової палітри та драматургії. Такий підхід дозволяє не лише простежити способи музичної інтерпретації сакрального тексту, а й виявити ідейно-естетичні засади, що лежать в основі авторського прочитання псалма.

Наукова новизна статті визначається комплексним розкриттям як традиційних жанрових характеристик псалма, так і ступеня їх трансформації в музичній творчості Арво Пярта. У центрі уваги опиняється не лише збереження канонічних ознак псалмодійної форми, а й новаторські стратегії, що використовуються композитором у контексті оновлення духовної музичної традиції.

Викладення основного матеріалу. Книга Псалтир, яка насичена глибоким богословським змістом і поетичною пластичністю, становить невичерпне джерело духовної мудрості, актуальність і художня виразність якої зберігаються крізь століття. Її текст, наповнений емоційною відкритістю, образною рельєфністю й ритмічною цілісністю, продовжує справляти потужний вплив на віруючих і митців незалежно від їхньої культурної чи національної належності. Ритмічна структура Псалтиря корелює з внутрішнім пульсом серця, з інтенцією духовної втіхи, що робить цей текст універсальним за своєю природою та доступним навіть наймолодшим слухачам. Саме завдяки такій універсальності та глибині псалми стають основою музичних творів, широко застосовуваних у богослужбовій

практиці та таких, що мають вагомий вплив на формування християнської музичної традиції в її еволюційному розвитку.

Вивчення Псалмів Давидових в історико-культурній і музичній перспективах дозволяє не лише простежити трансформацію музичних форм і текстів упродовж століть, а й виявити значення псалмодійної традиції в контексті духовного життя людства. Водночас, попри це, відомості про жанр псалма найчастіше обмежуються короткими згадками, а спроби комплексного аналізу взаємодії текстової й музичної складових є надзвичайно рідкісними. Для адекватного розуміння того, яким чином слово псалма втілюється у звучанні, необхідний міждисциплінарний підхід, що поєднує не лише музикознавство, а й теологію.

Саме теологія надає інструменти для розкриття смислової глибини Псалтиря, дозволяючи розглядати його як продукт сакральної поетики, сформованої в межах юдейської релігійної традиції. Теологічні коментарі до Псалтиря, а також біблійні енциклопедії й критичні дослідження висвітлюють особливості структури, метафорики й ритміки псалмів, уточнюють їхнє місце в богослужбовій практиці та дозволяють осмислити їхнє значення в духовному житті. Вони проливають світло на те, як текст сприймався в різні історичні епохи, як трансформувався під впливом екзегетичних традицій і як його образний світ проникає в музичну тканину творів сучасних композиторів [5].

Сьогодні, коли Псалтир стає джерелом натхнення у творчості представників академічної музичної традиції, в тому числі в творчості Арво Пярта, дедалі очевиднішою стає потреба в інтеграції знань із різних галузей: філології, богослов'я та музикознавства. Такий синтез відкриває можливість для цілісного осмислення псалма як художнього феномена, що має складну структуру смислів, які актуалізуються залежно від культурного контексту, історичної доби й авторського бачення. Комплексний підхід дозволяє виявити не лише жанрову еволюцію, а й ступінь впливу псалма на релігійну й музичну культуру, а також механізми його сприйняття й переосмислення в сучасному музичному мистецтві.

Назва «Книга Псалтир» є фонетично точною адаптацією грецького слова «*псалтиріон*» (у його середньовічній вимові), що первісно позначало струнний музичний інструмент, який супроводжував виконання піснеспівів. Саме цей інструмент був

традиційно пов'язаний із храмовим співом і мав сакральний статус у літургійній практиці. Вживання терміну «Псалтир» у християнській традиції закріпилося вже в V столітті н. е., і відтоді ця назва стала невіддільною частиною духовної лексики християнського світу. В юдейській релігійній культурі, однак, існувала інша назва цієї книги – «*Сефер Тегілім*» (Книга Хвалінь), яка акцентувала її функцію як збірки гімнів, що прославляють Бога. Піснеспіви, включені до цієї священної книги, в давньоєврейській традиції позначалися словом «*тегілла*» – терміном, що в контексті християнства отримав загальновідоме позначення «*псалом*» через грецьке посередництво [7].

Слово «*тегілла*» етимологічно пов'язане з коренем, від якого походить одне з найважливіших літургійних висловлювань – «*алілуйя*» (у перекладі з івриту: «хваліть Господа»). Це слово, що зберегло свою форму майже без змін при переході в різні мови й культури, стало центральним елементом богослужбового спілкування: його використовували як вигук, звернений до молільників, і як відповідь громади, про що свідчать тексти, зокрема 1 Пар. 16:36. «*Алілуйя*» має не лише семантичну, а й емоційно-звукову насиченість, виражаючи духовний екстаз і внутрішню зосередженість, виступаючи, по суті, музичною формою самою по собі – настільки органічно вона пов'язана з інтонаційною природою молитви. Недаремно саме Книга Псалтир, яка має найбільш виражену музичну спрямованість серед усіх біблійних книг, містить слово «*алілуйя*» частіше, ніж будь-який інший текст Святого Письма.

Слово «*псалом*», що увійшло в різні мови як міжнародний термін, у перекладі з грецької означає «*пісня, яка виконується під аккомпанемент струнного інструмента*». Воно є еквівалентом єврейського слова «*мізмор*», що зустрічається в заголовках понад третини псалмів, що підкреслює музичну природу цих творів. Уживання слова «*псалом*» у множині відображає його колективне побутування як жанру, призначеного для спільного виконання, зокрема в умовах храмового богослужіння. Псалми – або молитовні пісні, що звучали в Єрусалимському храмі Ягве під час культових ритуалів – є одними з найважливіших зразків юдейської релігійної поезії та справили суттєвий вплив на формування всієї подальшої богослужбової традиції.

Усі тексти, що увійшли до Книги Псалтир, від початку призначалися для виконання, про що свідчить наявність

поетичних фрагментів у наративних частинах Старого Завіту, а також існування в Давньому Ізраїлі практики запису й систематизації піснеспівів у самостійні збірки. Псалтир охоплює 150 псалмів, кожен із яких є завершеним лірико-молитовним твором, що має певну духовну спрямованість. Витоки цих текстів сягають глибокої давнини та пов'язані з історичним самовизначенням єврейського народу – від подій Виходу до післяполонної доби. Завершальним етапом формування Книги Псалтир вважається її редакційне закріплення в епоху Ездри й Неємії, у V столітті до н. е., коли була затверджена її канонічна структура.

Структура розміщення псалмів у каноні не є випадковою, вона відображає глибокі богословські принципи й уявлення, якими керувалися редактори тексту. Поділ Книги Псалтир на п'ять книг або циклів, у яких варіюється кількість псалмів, має символічний характер і, як припускають дослідники, корелює з П'ятикнижжям Мойсея. Згідно з Мідрашем до Псалтиря 1:1, така структура символізує паралель між Мойсеєм як законодавцем і Давидом як псалмоспівцем: «*Мойсей дав Ізраїлю п'ять книг Тори, і Давид дав їм Псалтир, що також складається з п'яти книг*» [7, с. 21]. Крім того, структура може бути пов'язана з календарним циклом і п'ятьма ключовими релігійними святами юдейського народу, що ще більше підсилює символічне й ритуальне вимір книги.

Таким чином, Книга Псалтир постає як багатошарове й багатозначне явище, в якому поєднуються богословська глибина, поетична виразність і музична форма. Походження та структура псалмів, їхні назви, мовні й культурні асоціації свідчать про те, що Псалтир є не лише збіркою молитов і гімнів, а й унікальним естетико-духовним феноменом, що відіграв ключову роль у становленні юдейської, християнської та світової музичної традиції.

Таке структурне членування Книги Псалтир не лише підкреслює її виняткове значення в релігійному житті ізраїльського народу, а й відображає уявлення про гармонію божественного порядку, де кожному псалмові відведено чітко визначене місце в канонічній системі та духовній практиці. Символічний поділ на п'ять частин, як зазначається в низці джерел, не є довільним, а являє собою глибоко продуманий акт редагування, мета якого – сформувати сакральну єдність між текстом і віровчительними константами [2, с. 382].

Поділ Псалтиря на п'ять книг виглядає наступним чином: Псалми 1–40, 41–71, 72–88, 89–105 і 106–150. Це не просто редакційне впорядкування, а система, що відображає духовне сходження, де кожна частина символічно пов'язана з етапами внутрішнього шляху, з п'ятьма книгами Мойсея, а можливо, і з основними священними святами юдейської традиції.

Сучасні дослідники пропонують різноманітні принципи, за якими здійснюється групування псалмів. Так, Вільям Холідей виокремлює три ключові критерії: авторську атрибуцію, жанрове визначення, зазначене в заголовку, та літургійні формули, як-от «Алілуя» чи «Славте Господа, бо добрий Він, бо навіки Його милість» [3]. У свою чергу, Леслі МакФолл пропонує враховувати також уживані імена Бога (Ягве, Елохім) і тематичні домінанти конкретних груп псалмів [4].

Особливої уваги в дослідженні Псалтиря заслуговують заголовки, або так звані «*написання*», які супроводжують більшість псалмів (116 із 150) та виконують не лише технічну, а й змістово-герменевтичну функцію. Ці заголовки надають інформацію про літургійне призначення, музичні інструменти, а також авторство, що в сукупності дозволяє реконструювати не лише історико-функціональний, а й естетико-виконавський контекст. Так, наприклад, заголовок до псалма 83 містить зазначення: «*Проводиреві хору. На гефському зрядді. Синів Кореєвих. Псалом*», а до псалма 57 – «*Проводиреві хору. Не погуби. Псалом Давида*». Такі вказівки формують своєрідний ключ до інтерпретації тексту, відображаючи його жанрову специфіку, ритуальне призначення та емоційний модус.

У цьому контексті показовим є звернення Арво Пярта до текстів Псалтиря. Композитор не просто використовує псалми як поетичний матеріал, а вибудовує цілісну стратегію інтертекстуальної та міжкультурної взаємодії, у межах якої псалом постає як універсальна мова духовного спілкування. Тексти псалмів у його творах звучать різними мовами, у різних вокальних та інструментальних складах, що надає його музиці особливої всеохоплюючої інтонаційної сили та міжконфесійного значення. До репертуару Пярта належать такі твори, як «*Como cierva sedienta*» (Пс. 41, іспанською), «*Cantiques des degrüs*» (Пс. 119–133, французькою), «*An den Wassern zu Babel*» (Пс. 136, німецькою), «*De profundis*» (Пс. 129, латинською), «*Miserere*» (Пс. 50, латинською), «*Два слов'янських псалми*» (Пс. 130 і 96, церковнослов'янською), «*Wallfahrtslied*» (Пс. 120, німецькою),

«*Cantate Domino canticum novum*» (Пс. 95, латинською), «*Псалом*» для струнного оркестру (1985/1995/1997). Кожен із цих опусів є не лише музичним прочитанням ветхозавітного тексту, а й актом художньо-духовного відгуку, зануреного в конкретне культурне середовище.

Окремої уваги заслуговує мовна палітра, у якій Пярт реалізує свої псалмові композиції. Вибір мов — іспанської, французької, німецької, латинської, церковнослов'янської — не є формальною даниною інтернаціоналізму. Навпаки, це свідоме рішення, що надає псалмам універсального, транснаціонального характеру, дозволяючи кожному народові сприймати їх як частину власної духовної традиції. У цьому виявляється метафізична інтенція композитора: псалом як молитва, як інтонація внутрішнього прагнення до Бога, належить усім, він — поза національними й конфесійними межами.

Таким чином, звернення Арво Пярта до жанру псалма постає не просто як сучасне втілення давнього богослужбового тексту, а як унікальна форма культурного синтезу. Псалом у його творчості — це не архаїчний текст, а живе, дихаюче слово, інтегроване в контекст сучасного музичного мистецтва. Через музичне втілення священних текстів Пярт розкриває нову площину їх осмислення, у якій духовне переживання стає універсальним актом спілкування, відкритим для кожного, хто здатен почути звучання сакрального в звуці.

Арво Пярт упродовж усієї своєї творчої діяльності систематично звертається до текстів біблійних псалмів, і це звернення не є епізодичним, а становить глибоку, тривалу й осмислену роботу з духовною та поетичною субстанцією Книги Псалтир. Однією з найважливіших ознак цього діалогу з біблійним текстом є множинність редакцій і варіативність виконавських складів його псалмових творів. Так, наприклад, псалом «*An den Wassern zu Babel*» («*На ріках Вавилонських*») існує у двох версіях: 1976/84 року — для голосів і інструментів, та 1991 року — для голосів і органа. «*Псалом для струнного оркестру*» також має три редакції — 1985, 1995 і 1997 років. Ці зміни свідчать не стільки про технічне вдосконалення, скільки про те, що сам псалом у сприйнятті Пярта є живою структурою, до якої композитор постійно повертається, прагнучи нового осмислення, нового духовного «переживання» сакрального тексту через музику.

Із ста п'ятдесяти псалмів Псалтиря композитор обирає ті, що водночас високо оцінюються як мистецтвознавцями — як

видатні зразки поетичної форми, так і теологами – як вершини релігійного досвіду. Ці тексти стають для Пярта осердями притягання, духовними й художніми ядрами, довкола яких формується його музичне мислення. Тематичний спектр обраних псалмів є широким: це гімни прославлення (пс. 116, 95), піснеспіви надії та молитовної довіри (пс. 120, 130), тексти плачу й покаяння (пс. 50, 129, 136). Незважаючи на різні жанрові відтінки й емоційні стани, усі вони в творчості Пярта об'єднуються спільним знаменником – станом внутрішньої молитовної зосередженості, яка стає основою його композиторського світогляду.

Слід підкреслити, що вибір псалмів і подальше їхнє музичне втілення – це не результат інтуїтивного натхнення, а плід скрупульозного дослідження. За свідченням Нори Пярт, у період так званого «мовчання» композитор занурився в читання всіх 150 псалмів, здійснюючи цей акт не як богослов чи філолог, а як митець, що прагне втілити прочитане через безпосередню інтонацію. У його кабінеті й досі зберігається ціла шафа з рукописними вправами – тисячі сторінок із начерками, створеними після уважного прочитання та аналізу кожного псалма. Ці вправи, по суті, були формою художнього медитативного процесу, в якому Пярт намагався вловити ритм, контур і звукову ауру тексту, відтворюючи музичну лінію ніби навпомацки – без логічної корекції, без аналітичної перевірки, дозволяючи емоційному відгуку безпосередньо перетікати в музичний образ [1, с. 51].

Таким чином, акт композиції для Пярта постає формою молитовного споглядання. Він не просто «перекладає» текст на мову музики, а входить у духовний діалог із давнім псалмоспівцем, звертаючись до Бога з тими самими питаннями, що звучали в текстах тисячоліття тому. Цей діалог не є монологічним: у процесі глибокої творчої паузи (*grand pause*) відбувається загострене переживання сакрального, яке формує не лише окремий твір, а й світоглядну основу всього композиторського методу. Саме завдяки такому внутрішньому перевороту молитовне прочитання псалмів стає підґрунтям музичного стилю Пярта – знаменитого *tintinnabuli*, стилю, в якому простота й аскетизм музичної тканини виступають провідниками глибинних метафізичних сенсів.

Біблійні псалми для композитора – не просто джерело сюжетів та образів, а основа нового музичного мовлення,

здатного виразити те, що виходить за межі раціонального. Водночас псалом як жанр не замикається в межах конкретних творів – його принципи, внутрішня архітектоніка, інтонаційні й ритмічні особливості, його молитовний характер проникають в інші композиції Пярта, що не містять прямих текстуальних посилань на Псалтир. У цьому сенсі вся його музична всесвітність може розглядатися як простір, насичений псалмовою інтенцією.

Це підводить до принципово важливого питання: чи можемо ми називати «молитвами» ті твори Арво Пярта, в яких відсутній прямий текст Псалтиря чи іншого сакрального джерела? Відповідь на нього можна знайти саме у структурі біблійних псалмів. Псалом – це не лише текст, це тип мислення, форма внутрішнього духовного звернення, спосіб висловлювання, в якому поєдналися слово, звук, відчуття, жест і тиша. У цьому сенсі музика Пярта і є псаломом: без слів, але не без смислу; без тексту, але з молитвою; без проповіді, але з духовною істиною. Вона постає як жива інтонаційна тканина, де кожна нота – це ніби зітхання, звернення, одкровення.

Для людини духовно орієнтованої молитва як форма спілкування з Богом охоплює весь спектр внутрішніх станів – від глибокої скорботи до захопленого тріумфу, від тривожної самотності до мовчазного споглядання [6]. Саме ця універсальність звернення до Божественного визначає жанрове багатство псалма, в якому знаходять вияв не лише молитва, але й сповідь, діалог, гімн, роздуми, а подекуди – і внутрішній драматизм. Арво Пярт як композитор і як особистість живе в повній відповідності до цього духовного вектора: його життєва позиція, висловлювання, внутрішні переживання та творчий шлях свідчать про глибоку релігійність, у якій він убачає провидіння Божого в кожній події свого життя. Його музика – це одкровення, народжене в просторі особистої молитви, результат інтимного діалогу з Абсолютом, де музичний звук постає еквівалентом внутрішнього слова, зверненого до Творця.

Псалми Давида, як молитви, за своєю природою діалогічні: це не монологічні декларації, а живий розмовний обмін із Богом, у якому людський голос озивається на Боже Слово – іноді дослівно повторюючи його, іноді перекладаючи у форму особистого досвіду. Ця діалогічна структура молитви є внутрішнім підґрунтям і для багатьох творів Арво Пярта, де

музика будується не за наративним, а за інтонаційно-духовним принципом взаємодії з сакральним смислом.

Особливу роль у розкритті цього принципу відіграє створений композитором стиль *tintinnabuli*, який став не просто композиторською технікою, а філософсько-онтологічним методом. Концепція *tintinnabuli*, за визначенням самого Пярта, виражає співвідношення між «голосом М» – голосом суб'єктивного, земного, стражденного, і «голосом Т» – голосом об'єктивного, божественного, пробачаючого начала. Ці два голоси, як зазначає композитор, у своїй протилежності відображають дуалістичну природу буття – вічну напругу між земним і небесним, тілесним і духовним. Водночас вони не існують як незалежні лінії, а як два аспекти єдиного звучання, у якому напруга та гармонія постають одночасно. Саме це злиття протилежностей робить *tintinnabuli* не лише формою мінімалістичного письма, а інтонаційним втіленням молитовної зосередженості.

Пошук Єдиного, про який неодноразово говорить Пярт, стає центральною інтенцією всієї його музики: не розширення засобів вираження, не ускладнення фактури, а очищення, редукція, «добровільна вбогість» стають ключами до духовного сенсу. «Багато й різноманітне лише збиває мене з пантелику. Я мушу шукати Єдине», – зізнається композитор. Цей пошук, як слушно зазначає Л. Браунайс, становить суть *tintinnabuli* як метафізичного жесту: це не просто стиль, а акт внутрішньої дисципліни, естетичної й духовної аскези, спрямованої до центру, до серцевини смислу.

Музикознавча інтерпретація творчості Пярта часто пов'язує її з напрямом «нової простоти» (*Neue Einfachheit, New Simplicity*), а також із поняттям «духовного мінімалізму». Дійсно, його музична мова ґрунтується на тризвуках, прозорій гомофонній фактурі, лаконічних ритмічних формулах, силабічному прочитанні тексту та особливій увазі до акустичного простору. Проте ця простота не є спрощенням. Навпаки, вона відкриває простір для найтонших духовних коливань, де звук перестає бути матеріалом і стає носієм метафізичного змісту. Відхід від складної поліфонії, від розгалуженої форми до абсолютної монодії, до «чистого голосу» – це не регрес, а повернення до джерела, до інтонаційної сутності молитви, до того, що звучало в піснях далеких епох і тепер оживає знову як знак вічного.

Пярт називає це поверненням до музики, «у якій була душа». Музика, за його переконанням, — це не засіб вираження емоцій і не художнє відображення світу, а акт внутрішнього слухання, молитвеного соприсуття, в якому текст (або його відсутність) не заважає, а навпаки — допомагає налаштуватися на тишу, де, за словом Святого Письма, і перебуває Бог [1]. Саме тому навіть ті твори Пярта, що не містять прямого зв'язку з сакральним текстом, сприймаються як молитви: у них зберігається структура звернення, вертикаль духовного сходження, інтонація надії, покаяння, вдячності. І якщо псалом у біблійній традиції є формою живої, інтонаційно насиченої відповіді людини на Боже Слово, то й музика Пярта є сучасним втіленням псалма — безмовного, але звучного, інтимного, але універсального, особистого, але зверненого до вічності.

Висновки. Стиль *tintinnabuli*, розроблений Арво Пяртом, є рідкісним прикладом втілення одного з фундаментальних принципів біблійного псалма — зосередження надзвичайно складного й часто неосяжного за змістом у надзвичайно простій та прозорій формі вираження. Мова псалмів, попри свою зовнішню лексичну стриманість, охоплює винятково широкий спектр тем, що й досі залишаються предметом богословських, філософських та інтелектуальних дискусій. Складність внутрішнього змісту, втілена в аскетичну музичну тканину, у Пярта набуває форми вищої виразності, в якій музика втрачає наративність, але набуває виміру споглядального сенсу. Ця структура, яка поєднує сувору інтонаційну чистоту та граничну композиторську точність, стає основою музичної молитви.

У стилістично стриманих і надзвичайно впорядкованих псалмових творах Пярта зберігаються риси давнього жанру: звернення до архетипових тем, діалогічна структура, символічна насиченість. Водночас у них постає нове сакральне трактування псалма — не як релікту минулого, а як живого духовного тексту, що продовжує звучати в сучасному світі. У цьому контексті особливо значущим є використання композитором безтактової ритміки, що наслідує традиції ранньохристиянської псалмодії. Такий підхід дозволяє не лише відійти від метричної впорядкованості, а й наблизитися до ритму духовного дихання, до вільного внутрішнього пульсу, у якому музичний рух узгоджується з природним ритмом молитви.

Саме цей духовний ритм становить ядро псалмового жанру й визначає інтонаційну організацію псалмодії як форми. Він лежить в основі середньовічної християнської літургійної музики, а також церковно-співочих традицій наступних століть. Саме слово «псалмодія», що викликає асоціації з монотонністю, рівномірним і неспішним звучанням, пов'язане з практикою розспівування священних текстів, де головним принципом є не зовнішня експресивність, а внутрішня зосередженість і проникнення в сенс слова. У цій традиції спів тексту стає способом його глибокого пізнання – актом медитативного читання крізь звук.

У псалмах Арво Пярта саме слово – його структура, ритм, образна насиченість – визначає як мелодичний розвиток, так і драматургію цілого твору. Композитор відмовляється від зовнішньої декламації чи експресивної ілюстративності: він вслухається в текст, прагнучи якомога точніше інтонаційно втілити його внутрішню архітектоніку. Псалом як поетико-богословська форма вимагає від композитора благоговійного ставлення, і Пярт неодноразово наголошує, що входить у священні тексти з особливою обережністю. Для нього біблійний текст – це не просто літературний матеріал, а частина Одкровення, сакральна й водночас поетична субстанція. Інакше кажучи, Пярт сприймає псалом не як об'єкт композиторського впливу, а як суб'єкт, до якого він прагне прислухатись, через який вступає в духовне співприсуття з вічністю.

Цей підхід веде композитора до питання, яке він сам формулює як вибір «дверей», через які потрібно увійти, щоб досягти «скарбу». Цей метафоричний образ підкреслює, що псалом має безліч смислових пластів, кожен з яких потребує свого способу осягнення. Біблійний текст, за Пяртом, є водночас універсальним і інтимним: він несе в собі істини загальнолюдські й водночас глибоко особисті – ті, що стосуються внутрішньої чистоти, краси, щирості й болю кожної конкретної душі. Тому музика, що народжується у взаємодії з таким текстом, не може бути нейтральною: вона стає формою духовної участі, й кожен акорд, кожна пауза, кожне повторення – це крок назустріч Слову, в якому звучить Бог.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. А. Пярт: беседы, исследования, размышления/ К. Сигов, Л. Финберг. К.: Дух і літера, 2014. 218 с
2. Митрохин Л. Христианство. Словарь. М.: Республика, 1994. 559 с.
3. Holladay W. L. The Psalms Through Three Thousand Years. Minneapolis: Fortress Press, 1993. P. 76-80.
4. McFall Leslie. The Evidence for a Logical Arrangement of the Psalter. WTS 62, 2000. P. 223-256.
5. Osadcha S. V. Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. С. 20-36.
6. Osadcha S. V. Theoretical aspects of studying the symbolic foundations of liturgical and singing tradition. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. С. 25-41.
7. Van Gemeren, Willem. A. The Expositor's Bible Commentary. V. 5. Grand Rapids. Mi: Zondervan Publishing House, 1991. 258 p.

REFERENCES

1. А. Пярт: conversations, research, reflections (2014). К.: Spirit and literature. [in Russian]
2. Mitrokhin, L. (1994) Christianity. Dictionary. М.: Republic. [in Russian]
3. Holladay, W. L. (1993) The Psalms Through Three Thousand Years. Minneapolis: Fortress Press. P. 76-80. [in English]
4. McFall, Leslie. (2000) The Evidence for a Logical Arrangement of the Psalter. WTS 62. P. 223-256. [in English]
5. Osadcha, S. V. (2020) Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. С. 20-36. [in English]
6. Osadcha, S. V. (2020) Theoretical aspects of studying the symbolic foundations of liturgical and singing tradition. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. С. 25-41. [in English]
7. Van Gemeren, Willem. A. (1991) The Expositor's Bible Commentary. V.5. Grand Rapids. Mi: Zondervan Publishing House. [in English]

УДК 78.03+ 784.21

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-19>**Лі Яньфей**

ORCID: 0009-0006-9632-7252

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
1014860130@qq.com

ПРОВІДНІ ХУДОЖНІ ТЕНДЕНЦІЇ Й ІННОВАЦІЙНІ РІШЕННЯ У СУЧАСНОМУ ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Метою даного дослідження є виявлення провідних напрямів розвитку оперної композиторської творчості на рубежі XX–XXI століть, а також встановлення ключових чинників, що вплинули на формування жанрових домінант у музично-сценічній практиці сучасних авторів. У центрі аналітичної уваги – осмислення тих художніх імпульсів, які зумовили трансформації жанрової та стильової моделі опери в умовах сучасної культурної парадигми.

Методологічну основу роботи становить поєднання кількох дослідницьких стратегій. Насамперед ідеться про жанрово-стильовий підхід, орієнтований на виявлення сталих і змінних компонентів оперної форми в контексті новітньої композиторської практики; джерелознавчий метод, що забезпечує аналіз первинних текстів і висловлювань композиторів; історичний підхід, який дозволяє простежити динаміку жанрового мислення в ретроспективі; а також аналітичні прийоми, застосовані до музичного тексту й інтерпретаційної структури твору. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному осмисленні феномена сучасної опери як поліестетичного простору, в якому взаємодіють різноманітні композиторські техніки, виражальні засоби та естетичні настанови. Пліуралізм стильових підходів, властивий композиторському мисленню кінця XX – початку XXI століття, знайшов вияв у жанровому розмаїтті, що охоплює як камерні форми, так і повномасштабні музично-сценічні полотна.

Висновки. Проведений аналіз дозволяє зробити обґрунтовані висновки щодо трансформації жанрової парадигми оперного мистецтва на зламі XX–XXI століть. Розширення технічних та естетичних можливостей сценічної реалізації – зокрема через використання мультимедійних технологій, елементів візуального мистецтва, конкретної та електронної музики – сприяє радикальному оновленню театральної практики. На основі структурних і семантичних ознак сучасні оперні вистави умовно групуються за трьома основними векторами, а саме – камерна опера, моноопера та міні-моноопера, що вирізняються обмеженням складом дійових осіб, редукованим інструментарієм і лаконізмом драматургічної структури. Ці твори характеризуються підвищеною психологічною

насиченістю, експресивністю, зосередженістю на єдиній драматургічній лінії та відсутністю побічних сюжетних відгалужень.

Ключові слова: опера, оперна форма, оперне мистецтво, музично-драматургічні принципи, жанр, стиль, музична семантика, сюжетна організація оперного твору, новий музичний театр.

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

Leading artistic trends and innovative solutions in contemporary operatic art

The aim of this study is to identify the main directions in the development of operatic composition at the turn of the 20th and 21st centuries, as well as to establish the key factors that have influenced the formation of genre dominants in the music-stage practice of contemporary authors. The analytical focus is on comprehending the artistic impulses that have driven the transformation of the genre and stylistic model of opera within the framework of the modern cultural paradigm.

The methodological basis of the work is a combination of several research strategies. Primarily, it involves a genre-stylistic approach aimed at identifying the stable and variable components of the operatic form in the context of contemporary compositional practice; a source-critical method that enables the analysis of primary texts and composers' statements; a historical approach that allows tracing the dynamics of genre thinking in retrospect; as well as analytical procedures applied to the musical text and the interpretative structure of the work. **The scientific novelty** of the study lies in the comprehensive understanding of the phenomenon of contemporary opera as a polyesthetic space in which various compositional techniques, expressive means, and aesthetic guidelines interact. The plurality of stylistic approaches inherent in the compositional thinking of the late 20th and early 21st centuries is manifested in the genre diversity that encompasses both chamber forms and full-scale music-stage canvases.

Conclusions. The analysis carried out allows for well-founded conclusions regarding the transformation of the genre paradigm of operatic art at the turn of the 20th and 21st centuries. The expansion of the technical and aesthetic possibilities of stage realization—particularly through the use of multimedia technologies, elements of visual art, concrete music, and electronic music—has contributed to the radical renewal of theatrical practice. Based on structural and semantic features, modern operatic productions are conditionally grouped into three main vectors, namely chamber opera, mono-opera, and mini-mono-opera. These categories are characterized by a limited cast of characters, reduced instrumentation, and the conciseness of their dramaturgical structure. They are marked by heightened psychological intensity, expressiveness, a focus on a single dramaturgical line, and the absence of subsidiary plot branches.

Key words: opera, operatic form, operatic art, music-dramaturgical principles, genre, style, musical semantics, plot organization of an operatic work, new musical theatre.

Актуальність теми. Упродовж XX століття оперний жанр зазнав фундаментального перегляду своїх сутнісних характеристик і жанрових меж, що було зумовлено як внутрішніми процесами художньої еволюції, так і впливом суміжних форм музичного та театрального мистецтва. Рефлексивне осмислення цих процесів спричинило появу в науковій та критичній літературі численних пропозицій відмовитися від традиційного терміну «опера» на користь ширшої категорії «музичний театр». Така термінологічна трансформація зумовлена тим, що значна кількість творів, створених у XX столітті, демонструє відступ від усталених жанрових канонів, які впродовж тривалого часу слугували критерієм у визначенні оперної форми.

Одним із провідних векторів розвитку стає активна взаємодія опери з дотичними жанрами, що супроводжується глибоким проникненням чужорідних стильових та виражальних елементів. Це міжжанрове зближення, характерне для музичної культури минулого століття, зумовлює виникнення синтетичних форм, які поєднують риси ораторії, кантати, пантоміми, експериментального театру, а також запозичують виражальні засоби кінематографа. В результаті до початку XXI століття сформувався надзвичайно широкий спектр жанрових варіацій, що охоплює як традиційні, так і гібридні моделі оперної композиції, що засвідчує різноманітність формальної й семантичної репрезентації опери як художнього феномена.

Попри те що традиційна велика опера у розглядуваний період частково втрачає актуальність у сприйнятті масової аудиторії, а композиторська практика нерідко надає перевагу більш гнучким і лаконічним формам – таким як камерна опера або моноопера, – жанр масштабної опери зберігає свою значущість як поле глибоких художніх експериментів. Багато композиторів-новаторів і надалі звертаються до цього формату, розглядаючи його як простір для вироблення й відточування індивідуального стилю, а також для експериментального синтезу різних видів виразності. У цьому контексті повномасштабна опера набуває статусу не стільки масового жанру, скільки лабораторії авторського пошуку, у якій реалізуються нові моделі драматургії, інтонаційної організації та сценічної репрезентації.

Метою даного дослідження є виявлення провідних напрямів розвитку оперної композиторської творчості на рубежі ХХ–ХХІ століть, а також встановлення ключових чинників, що вплинули на формування жанрових домінант у музично-сценічній практиці сучасних авторів. У центрі аналітичної уваги – осмислення тих художніх імпульсів, які зумовили трансформації жанрової та стильової моделі опери в умовах сучасної культурної парадигми.

Методологічну основу роботи становить поєднання кількох дослідницьких стратегій. Насамперед ідеться про жанрово-стильовий підхід, орієнтований на виявлення сталих і змінних компонентів оперної форми в контексті новітньої композиторської практики; джерелознавчий метод, що забезпечує аналіз первинних текстів і висловлювань композиторів; історичний підхід, який дозволяє простежити динаміку жанрового мислення в ретроспективі; а також аналітичні прийоми, застосовані до музичного тексту й інтерпретаційної структури твору. **Наукова новизна дослідження** полягає у комплексному осмисленні феномена сучасної опери як поліестетичного простору, в якому взаємодіють різноманітні композиторські техніки, виражальні засоби та естетичні настанови. Плюралізм стильових підходів, властивий композиторському мисленню кінця ХХ – початку ХХІ століття, знайшов вияв у жанровому розмаїтті, що охоплює як камерні форми, так і повномасштабні музично-сценічні полотна.

Викладення основного матеріалу. Проблематика жанрового моделювання та сюжетної організації зберігає методологічну актуальність у сучасній оперній практиці, оскільки сам жанр перебуває в стані перманентної трансформації. У межах художнього експерименту з'являються не лише нові драматургічні концепції, але й опери, повністю позбавлені сюжету або літературної основи, що порушує класичну ієрархію оперних типів. Генерація нових структур супроводжується зростанням рівня жанрової складності та ієрархічної диференціації в межах сучасного музичного театру.

Особливої значущості ці процеси набувають у контексті творів, створених у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття,

коли фіксується найбільш інтенсивне розширення жанрового поля, що супроводжується ускладненням художньої семантики. Саме в цей період спостерігається тенденція до виходу за межі жанрових парадигм, сформованих у попередні епохи, що потребує відповідного теоретичного осмислення.

А. Денисов підкреслює, що «поетика жанру сама по собі належить до числа досить розроблених галузей теорії та історії опери. Водночас низка питань потребує подальшого уточнення й доповнення. Відомо, що традиційні визначення розкривають “версії” оперного жанру у їх усталених формах. Такими є відомі терміни – “велика французька опера”, “опера серія”, “опера буфа”» [1].

Слід зауважити, що навіть сталі жанрові позначення нерідко виявляються недостатньо точними і страждають від надмірної узагальненості. Так, «опера серія» може варіюватися від психологічно насиченої драми до декоративного твору, демонструючи полярні естетичні установки. Поняття комічного й трагічного, як і спрямованість дії (зовнішня подієвість чи внутрішня інтроспекція), не дають вичерпного підґрунтя для суворой жанрової класифікації. Постає необхідність виявлення внутрішніх чинників, що детермінують специфіку тієї чи іншої оперної моделі.

Досить часто при аналізі жанрової природи опери дослідники звертаються до понятійного апарату, запозиченого з поетики словесного мистецтва, зокрема до категорій лірики й драми. У застосуванні до опери це знаходить вираз у таких означеннях, як «лірико-психологічна драма», «соціальна драма», «історична драма». Проте подібні номінації, фіксуючи лише зовнішню спрямованість дії, виявляються недостатніми для розкриття глибинних, музично-структурних основ жанру, оскільки не охоплюють його іманентної сутності, закладеної в логіці музичного розвитку, системі темпоральної організації та специфіці інтонаційного моделювання.

Художній простір музичного театру ХХ століття характеризується небувалим жанровим розмаїттям, яке охоплює як новаторські, так і ретроспективні форми. Як зазначає М. Черкашина, саме в цей період спостерігається якісне ускладнення жанрової

структури оперного мистецтва: композитори звертаються до експерименту, розробляють гібридні жанрові форми, що поєднують риси різних видів сценічного мистецтва, вдаються до стильової умовності, а нерідко – і до індивідуалізованого переосмислення жанрових матриць минулих епох [4, с. 58]. Подібна тенденція стає можливою завдяки винятковій гнучкості опери як жанру, що здатна реагувати на найрізноманітніші творчі імпульси, виявляючи високий ступінь адаптивності до змін естетичних установок.

Ця податливість жанрової структури зумовлена не лише історико-культурною логікою розвитку мистецтва, а й внутрішніми трансформаціями музичного мислення ХХ століття, серед яких провідною виявляється тенденція до радикальної індивідуалізації. Композиторський погляд усе частіше спрямований не на відтворення вже наявних художніх моделей, а на творення власної концептуальної картини світу, орієнтованої на особистісне переживання і неповторний художній жест. У результаті музичний твір, зокрема опера, постає як вираження авторської онтології, а не як проєкція колективних жанрових кліше. Такий підхід змінює самі засади жанроутворення: трансформується не лише спосіб організації музичного матеріалу, а й співвідношення між структуруютьовальними компонентами твору – передусім між сюжетною основою та жанровим типом.

Якщо у XVIII–XIX століттях жанрова структура опери в переважній більшості випадків корелювала з певними сюжетними архетипами – наприклад, історичний або міфологічний сюжет передбачав винятково серйозне, здебільшого трагічне жанрове втілення, тоді як комічна сфера була відчужена від подібної тематики, – то в ХХ столітті ця жорстка залежність руйнується. У межах опери *seria* як класичної моделі трагедійна спрямованість сюжету апріорно визначала як драматургічну побудову, так і візуальну стилістику постановки, не допускаючи перетину з комедійним планом. Отже, до кінця XIX століття можна говорити про доволі сувору канонізацію зв'язку між жанровою приналежністю і тематичним матеріалом. Проте саме ХХ століття радикально модифікує цю залежність, демонтує усталені типо-

логічні зв'язки та відкриває простір для вільного перекодування сюжету в межах різних жанрових стратегій.

Узагальнюючи основні вектори трансформації оперного театру в XX столітті, їх можна охарактеризувати таким чином:

– формування принципово нових жанрових структур і сюжетних моделей, які не мають прецедентів у традиційній системі музичного театру;

– продовження розвитку жанрів і сюжетів, успадкованих від естетики XIX століття, зокрема в їх модернізованій або критично переосмисленій формі;

– відродження й актуалізація жанрово-драматургічних структур, властивих більш раннім періодам історії музичного театру, включаючи бароко та класицизм.

На рівні сюжетного змісту в XX столітті спостерігається поява нових тем і конфліктів, які осмислюються переважно крізь призму загостреної психологічної рефлексії, що зумовлює виникнення камерної опери як особливого жанрового феномена. Незважаючи на своє походження, що сягає XIX століття, саме в XX столітті камерна опера здобуває широке поширення й набуває статусу повноцінної альтернативи масштабним формам оперного мистецтва.

А. Носуля звертає увагу на те, що рубіж XIX–XX століть позначений кризовими настроями щодо майбутнього опери як жанру. Подібні кризи, як він зазначає, неодноразово виникали протягом усієї історії музики, і опера не раз оголошувалася «мертвим мистецтвом» [2, с. 59]. Однією з причин подібного ставлення стає відчуження публіки від дедалі складнішої музично-драматичної тканини оперних творів, що призводить до зниження інтересу до жанру загалом.

Важливим етапом у розвитку опери стає поява та активний розвиток камерної опери, що нерідко позначається як опера малої форми, стає якісне переосмислення її музично-драматургічних засад шляхом інтеграції виражальних прийомів, запозичених із суміжних театральних і музичних жанрів. Ця тенденція не лише актуалізує процеси художнього оновлення, а й сприяє трансформації самої сутності оперної форми, що дозволяє роз-

глядати камерну оперу як відносно самостійний жанровий феномен зі специфічною структурною та семантичною організацією.

Слід наголосити, що камерна опера не є однорідним утворенням: у її межах можна виокремити низку напрямів, зумовлених як естетичними настановами композиторів, так і драматургічними рішеннями, що дає підстави для внутрішньої типологічної диференціації жанру. Історично камерна опера сягає витоків формування оперного жанру як такого, посідаючи в цьому процесі позицію первинної моделі, на основі якої згодом формуються різноманітні форми музично-сценічного мистецтва.

У теоретико-музичній літературі це явище отримало різні найменування – від «опери малої форми» до «малої опери», що акцентує розрізнення між великоформатними та камерними різновидами. Втім, термін «камерна опера» видається найбільш точним, оскільки він відображає не лише масштаб твору, а й специфіку його виконання. Поняття камерності в цьому контексті охоплює як компактність сценічної реалізації, мінімалізм просторово-часового контексту, відмову від зовнішньої видовищності та великої кількості актів, так і обмежений склад виконавців – як вокального, так і інструментального. Останній аспект, пов'язаний зі зменшеною кількістю учасників, виступає вагомим аргументом на користь доцільності застосування визначення «камерна» стосовно цього типу оперних композицій.

Структурним принципом у визначенні камерної опери стає рух від зовнішньо фіксованих, стабільних ознак до глибших, мобільніших параметрів, що відображають внутрішню організацію твору. Однією з найочевидніших рис, що відрізняє камерну оперу від традиційних багатоактних зразків, є її відносно коротка тривалість у поєднанні з економним використанням виражальних засобів. Компактність звучального часу, обмеженість сценічної дії та редукований склад персонажів, які несуть основне драматургічне навантаження, безпосередньо впливають на особливості музичної форми та тип драматургічної побудови.

У світлі вищезазначеного можна виокремити такі характерні риси камерної опери як скорочена тривалість виконання, мінімізація виражальних ресурсів і обмежена кількість дійових осіб,

що передбачає граничну лаконічність музичного матеріалу й сценічного втілення; спрощена структура сюжетної лінії, що часто вибудовується довкола одного головного конфлікту або ідеї, заявленої від перших сцен і послідовно розвиваної без суттєвих відхилень чи паралельних сюжетів. У ролі лібрето зазвичай використовуються твори малих літературних форм або драматургічні тексти, що відповідають камерному формату; редукція або повне усунення балетних сцен і замкнених вокальних номерів, переважання принципів наскрізної дії та використання форм, що перебувають на межі між речитативом і аріозо, що сприяє посиленню драматичної безперервності; відчутне зростання ролі оркестру, який разом із вокальною партією виконує функцію носія виражальної характеристики персонажів. Оркестрові епізоди набувають самостійного драматургічного значення, сприяючи концентрації тематичного матеріалу й застосуванню формотворчих прийомів, що походять з інструментальної музики. Отже, камерна опера формується як жанр, у якому драматургічна лаконічність, економія виражальних засобів і індивідуалізована інтонаційна стратегія поєднуються з високим рівнем художньої насиченості, що дає підстави розглядати її як одну з ключових форм сценічного мистецтва ХХ століття.

Наведені вище ознаки камерної опери можуть як співіснувати в повному обсязі в межах одного твору, так і реалізовуватися частково, коли лише одна з них набуває визначального значення та організує все драматургічне й музичне просторове поле. У подібних випадках спостерігається формування унікальної художньої моделі, у якій центральний принцип набуває структуруючого значення, а всі інші елементи підпорядковуються йому. Це призводить до виникнення індивідуалізованої музично-сценічної концепції, що вирізняється особливою виражальною спрямованістю. Такі варіативності охоплюють як розподіл і розвиток тематичного матеріалу, так і організацію сценічного простору, а також тип акторської експресії: у камерній опері значно зростає роль акторського начала вокального виконання, що за своєю вагою перевищує звичні стандарти великоформатного оперного театру [6].

Зазначені особливості не лише підсилюють новаторський потенціал камерної форми, але й закріплюють за нею статус експериментальної лабораторії, у якій апробуються нестандартні художні рішення. Водночас варто наголосити, що вибір виражальних засобів і способів їхнього взаємодії завжди має суто індивідуалізований характер і залежить від авторського задуму та художнього контексту. При цьому необхідно враховувати, що те, що на початку сприймається як радикальне нововведення, з часом може перейти в категорію нормативних прийомів і бути переосмисленим у межах усталеної театральної традиції.

Яскравим прикладом інституціоналізації експериментальних практик став так званий Новий музичний театр, що отримав широке поширення на європейській сцені у 1960–1970-х роках. Сам термін, запропонований М. Кагелем і закріплений у музикознавчій термінології, позначає напрям, який, з одного боку, виріс із глибокої трансформації оперного жанру в ХХ столітті, а з іншого – з процесів, характерних для актуальних форм сценічного та перформативного мистецтва, включаючи «постдраматичний театр» і художні практики інсталяційного типу. Новий музичний театр репрезентує множинність художніх векторів, притаманну сценічній культурі другої половини ХХ століття, і пропонує гібридну форму, у якій класичні традиції музичного видовища перетинаються з драматичною дією, стираючи межі між ними.

Німецький теоретик Ганс-Тіс Леман увів у науковий обіг поняття «постдраматичний театр», що позначає не лише новий історичний етап театру, а й радикальне зміщення фокусу – від драматургії як основи сценічного висловлювання до простору неміметичного, нефабульного, перформативного дійства. Це виражається в появі таких форм, де втрачаються традиційні опори: вистави-інсталяції, театр художника, постановки без акторів або з домінуванням візуального компонента. Подібні явища можна розглядати як результат тривалого розвитку оперного спектаклю в ХХ столітті, кульмінацією якого стає перехід від лінійної драматургії до відкритого структурного поля, в якому музика взаємодіє з хореографією, візуальними ефектами,

пластикою тіла та технологічними засобами на правах рівноправних елементів.

Сучасна музична вистава, створена в парадигмі Нового музичного театру, демонструє принципове розширення меж сценічної виразності. Музика тут співвідноситься з багатьма іншими компонентами – візуальною сценографією, тілесним рухом, акустичними та технологічними параметрами. У такій структурі об'єктом естетичного акценту може стати будь-який елемент вистави: інструмент, що звучить поза межами традиційного оркестрового контексту; актор; технічний працівник, який пересуває декорації; сама декорація як артефакт; світлова проєкція або аудіовізуальна технологія. Незважаючи на значне розмаїття форм і стратегій, у науковій літературі окреслюються основні принципи, що дозволяють визначити межі феномена музичного театру зі значно оновленими художньо-семантичними принципами. Серед них слід вказати – прагнення до відмови від класичних моделей музичної вистави на користь авторських, часто нестандартних форм сценічного висловлювання; акцент на індивідуалізованому синтезі видів мистецтв, де кожна нова постановка формує унікальну модель взаємодії музичного, візуального й драматичного начал; жанрову «гру» і запровадження нестабільних, гнучких дефініцій для твору. Також привертає увагу тенденція усунення лінійної драматургії та наскрізного сюжету, заміна їх фрагментарною, колажною структурою з багатошаровим лібрето з посиленням ролі невербальних засобів вираження: сценічного руху, візуального образу, жести, а також домінування фонетичного аспекту вокального матеріалу над семантичним, що підкреслює звукову, а не мовну природу музичного тексту.

Ці характеристики дозволяють розглядати нові можливості музичного театру як виразника багатошарової й динамічної художньої системи, що за своєю суттю опирається канонічному визначенню і не піддається остаточній дефініції. Новий музичний театр постає як відкрита форма, що допускає множинність інтерпретацій, у межах якої кожен новий твір утверджує власну модель художнього синтезу.

Можна простежити еволюційний шлях жанру опери, який призвів до формування нових синтетичних форм музично-драматичного мистецтва, що відзначаються високим ступенем жанрової нестабільності та міжвидової інтеграції. Уже в 1920-ті роки на титульних сторінках творів західноєвропейських композиторів з'являються незвичні й концептуально багатозначні позначення: «жалобна гра», «баварська п'еса», «трагедія-сатира», «буколічна трагедія», «маленький світовий театр» тощо. Цей процес знаменує початок активного формування змішаних жанрів, таких як «опера-ораторія», «хореодрама», «опера-п'еса», «опера-скетч», «опера-ревю», «опера-репортаж», «опера-гра» тощо [5, с. 198], у межах яких відбувається радикальне переосмислення традиційних драматургічних і музичних структур.

Особливо відчутне зростання інтересу до творів сучасних композиторів, які працювали у 1900–1910-ті роки, спостерігається після завершення Другої світової війни. Так, лише в Німеччині з 1945 по 1980 рік було поставлено понад двісті оперних творів, написаних у ХХ столітті, що більш ніж удвічі перевищує кількість постановок опер, створених у всі попередні історичні епохи. Проте далеко не всі ці твори закріпилися в театральному репертуарі: значна їх частина виявилася лише тимчасовим феноменом культурної кон'юнктури.

Характерною ознакою післявоєнного періоду стає зростання індивідуалізації жанрового самоназивання музично-сценічних творів: термін «опера» дедалі частіше або повністю зникає, або використовується як об'єкт інтертекстуальної гри чи іронічного заперечення. У цьому контексті цілком закономірною є поява категорії «антиопери» – поряд із такими естетичними явищами ХХ століття, як театр абсурду, деконструкція й антираціональність. Приклади цього – «Staatstheater» (1971) Мауріціо Кагеля та «Neither...» (1976) Мортон Фелдмана.

Антиопера Кагеля побудована як фрагментарний, калейдоскопічний ряд мініатюр – вокальних, інструментальних і театральних – кожна з яких може інтерпретуватися окремо й поєднуватися у довільному порядку. Це заперечує принцип єдиної драматургічної цілісності: герої не мають арій, не виражають

емоцій у звичному сенсі, а музика трансформується в полифонію спотворених цитат. Гротеск, іронія й деконструкція стають основними виражальними категоріями, перетворюючи виставу на парадоксальне віддзеркалення дійсності, позбавлене лінійної послідовності та завершеності.

На початку 1970-х років Кагель радикально пародіює академічні канони музичного театру, однак уже через кілька років виникає реакція на цю антикатегорію: Дьордь Лігеті створює власну постановку «Великий мертвіарх», яку сам автор означає як «анти-антиоперу», вступаючи таким чином у діалог із деструктивними стратегіями Кагеля, проте виводячи їх на новий рівень художнього синтезу.

У контексті пошуків виходу за межі оперної традиції багато композиторів звертаються до етимологічних підвалин жанру, намагаючись виявити його первинні значення. Так, Лучано Беріо вдається до деконструктивного прочитання жанрових термінів, інтерпретуючи їх буквально. У творі «Sinfonia» (1968–1970) – написаному для оркестру й восьми голосів – термін «симфонія» осмислюється не як історично усталений жанр, а як буквально «співзвуччя» (від грец. συμφωνία). В опері «Opera» (1970), назва якої апелює до латинського *opus* – «діяння, праця», Беріо вводить на сцену персонажів із класичного минулого, таких як Орфей і Еввідіка, інтерпретуючи їх кризь призму сучасного музичного театру.

Луїджі Даллапінкола, працюючи над «Йовом», довго коливався між жанровими визначеннями: опера чи ораторія. Зрештою він зупиняється на формулі *sacra rappresentazione* – «священне дійство». Той самий жанровий підзаголовок згодом використовує Кшиштоф Пендерецький у «Втрачений рай».

Одним із характерних виявів постмодерністської тенденції в музично-сценічному мистецтві кінця ХХ століття стає радикальне переосмислення історико-художньої спадщини та усталених жанрових норм. Це виявляється, зокрема, в колажній естетиці, що активно застосовується як у створенні «нових» оперних форм, так і в сфері інструментального театру. Одним із найрепрезентативніших прикладів такої настанови є цикл Джона Кейджа *Europeras*,

у якому реалізується концепція деструкції жанрових меж через тотальне цитування. У цих творах увесь музичний матеріал становить собою сукупність фрагментів із різноманітних опер, що охоплюють великий історичний діапазон – від Глюка до Пуччіні. Цитати, вирвані з контексту, поєднуються за принципом довільного монтажу: порядок виконання визначається методом випадкового вибору (жеребкування), а сценічні елементи (костюми, реквізит) запозичуються з інших вистав театру. В інтерпретації Кейджа опера постає як сукупність взаємозамінних кліше, позбавлених внутрішньої семантичної пов'язаності та репрезентуючих руйнування оперного канону [3].

Аналогічні процеси спостерігаються й у «анти-антиопері» Дьордя Лігеті, в якій численні алюзії на класичну оперну спадщину подаються у пародійній, іронічній формі. Попри їхню впізнаваність, ці елементи зазнають деконструкції та втрачають початкове значення, включаючись у нову поліфонічну звуково-сценічну тканину як компоненти постмодерністської гри.

У цьому контексті особливого значення набуває феномен інструментального театру, що сформувався як самостійний напрям у 1960-ті роки. Його суть полягає в театралізації інструментального виконання: подібні твори принципово неможливі для адекватного сприйняття без візуального компонента. Один із засновників жанру, Маурісіо Кагель, визначає інструментальний театр як форму сценічної дії, у якій музичний матеріал нерозривно пов'язаний із рухом виконавця, його просторовими переміщеннями, взаємодією з інструментами та тілесною пластикою [3]. Використання алеаторики – як суворо регламентованої, так і вільної – стає ключовим елементом виразної структури. Так, у творі *Zwei-Mann-Orchester* (1973) Кагель задіює близько двохсот інструментів, переважно ударних, розміщених у сценічному просторі. Двоє виконавців, оснащені прикріпленими до тіла елементами (мотузками, прутами тощо), продукують звук будь-яким рухом – як навмисним, так і випадковим. У такий спосіб у фокусі виразності опиняється не стільки музичний результат, скільки послідовність тілесно-кінетичних актів, що зближує інструментальний театр із перформативним мистецтвом.

Висновки. Проведений аналіз дозволяє зробити обґрунтовані висновки щодо трансформації жанрової парадигми оперного мистецтва на зламі ХХ–ХХІ століть. Попри періодичні прогнози про «смерть» опери, цей жанр зберігає свою значущість у композиторській творчості, пропонуючи не лише нові сюжетно-тематичні й виражальні моделі, а й оригінальні способи синтезу різних видів мистецтва. Розширення технічних та естетичних можливостей сценічної реалізації – зокрема через використання мультимедійних технологій, елементів візуального мистецтва, конкретної та електронної музики – сприяє радикальному оновленню театральної практики.

На основі структурних і семантичних ознак сучасні оперні вистави умовно групуються за трьома основними векторами, а саме – камерна опера, моноопера та міні-моноопера, що вирізняються обмеженим складом дійових осіб, редукованим інструментарієм і лаконізмом драматургічної структури. Ці твори характеризуються підвищеною психологічною насиченістю, експресивністю, зосередженістю на єдиній драматургічній лінії та відсутністю побічних сюжетних відгалужень; сучасна форма «великої» опери, що зберігає принципи масштабної постановки із залученням великої кількості персонажів, хору, розгорнутого оркестру з розширеною ударною групою, а також за участю традиційних театральних фахівців – режисера, сценографа, художника по костюмах. Жанрова варіативність таких опер визначається тематичним вибором і методами його художнього втілення; новий музичний театр, який постає як синтетичне утворення, у межах якого композитор часто поєднує функції драматурга, режисера та сценографа. Такі постановки активно використовують невербальні та позамузичні засоби вираження – пластику, жест, візуальні образи, просторові й акустичні концепти, нерідко долаючи межі між виконавськими жанрами й художніми медіумами.

Сучасна оперна сцена демонструє не лише жанрове й стильове розмаїття, а й принципову відкритість до міждисциплінарних взаємодій, завдяки чому опера зберігає свою актуальність як простір художнього експерименту та рефлексії над культурною традицією.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Денисов А. Сюжет и жанр в опере XX века парадигмы изучения. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*, 2006. Т. 7, №. 21–1. С. 128–137.
2. Носуля А. Жанрово–композиционные особенности эволюции камерной оперы (от XIX – до XXI вв.) дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Одесса, 2017. 189 с.
3. Райс М. Содержание и жанры оперы во второй половине XX века // Израиль XXI URL: http://www.21israel-music.com/Posle_voyny_opery.htm
4. Черкашина М. Размышления о феномене оперы. *Музыкальная академия*. 1995. № 1. С. 53–60.
5. Ярустовский Б. Опера. *Музыка XX века*. Очерки. Ч. 2, кн. 3. М.: Музыка, 1980. С. 192–238.
6. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37–39.

REFERENCES

1. Denisov, A. (2006) Plot and genre in the opera of the 20th century paradigms of study. *Izvestia of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen*. Vol. 7, no. 21–1. P. 128–137. [in Russian].
2. Nosulya, A. (2017) Genre-compositional features of the evolution of chamber opera (from the 19th to the 21st centuries) diss. ... candidate art studies: 17.00.03. Odessa. 189 p. [in Russian].
3. Rice, M. Content and genres of opera in the second half of the XX century // Israel XXI URL: http://www.21israel-music.com/Posle_voyny_opery.htm [in Russian].
4. Cherkashina, M. (1995) Reflections on the phenomenon of opera. *Music Academy*. No. 1. P. 53–60. [in Russian].
5. Yarustovsky, B. (1980) Opera. *Music of the 20th century*. Essays. Ch. 2, book 3. M.: Music. P. 192–238. [in Russian].
6. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37–39 [in English].

УДК 78.03+786.2/781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-20>**Лю Цзеюй**

ORCID: 0000-0001-7225-9618

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
1371706782@qq.com

АКТУАЛЬНІ МУЗИКОЗНАВЧІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ У СВІТЛІ ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ФОРМИ

Метою дослідження є комплексне осмислення фортепіанної сонати як жанру, форми й драматургічного принципу в історико-естетичному та виконавському контекстах, з акцентом на її інтерпретацію як художнього феномена, що виявляється на перетині композиторського рішення та виконавської форми. Особлива увага приділяється аналізу еволюції поняття «сонатність» у сучасному музикознавстві, а також її реалізації в інтерпретаційній практиці як вияву діалогічної природи музичного мислення.

Методологічною основою роботи є міждисциплінарний підхід, що поєднує історико-стильовий, функціонально-структурний, риторико-драматургічний та інтерпретаційно-аналітичний методи. Аналіз форми здійснюється з урахуванням її багаторівневої організації, функціонального навантаження та виконавської семантики.

Наукова новизна полягає у розкритті сонатності як багатомірної категорії, що виходить за межі традиційного жанрового розуміння і виявляється як принцип композиційного мислення, драматургічного розгортання та виконавської інтерпретації. Вперше у вітчизняному музикознавстві узагальнено інтерпретаційну парадигму сучасної теорії сонатної форми у світлі поняття виконавської форми, яка розглядається як особливий тип музичної семантики, що поєднує структурну жорсткість з інтонаційною свободою. Окреслено роль виконавця як співтворця художнього змісту, котрий формує індивідуалізовану драматургію твору в діалозі з композиторським текстом.

Висновки. Жанрова форма сонати виступає яскравим прикладом того, як виконавська практика стає невід'ємною частиною художнього мислення композитора. Нові тенденції в осмисленні форми сонати відображають її психологічний потенціал, спрямований на зображення внутрішнього світу людини та її емоційних переживань. Естетичний спектр охоплює тут полярні регістри – від трагічного до ідилічного, від героїчного до споглядального, – проте в будь-якому випадку передбачає драматургічну напругу й емоційну активність. Виконавська реалізація

сонатного циклу вимагає не лише глибокого розуміння його формальної структури й уважної роботи з нотним текстом, але й розвиненого особистісного переживання, необхідного для того, щоб сприйняти й втілити драматургію твору як емоційно-психологічну послідовність.

Ключові слова: соната, сонатність, фортепіанна соната, жанрова форма, жанр, композиційна форма, виконавська форма, інтерпретація, музична драматургія, функціонально-структурний аналіз.

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

Current musicological approaches to the study of the piano sonata in light of the problem of performative form

The aim of this study is to provide a comprehensive understanding of the piano sonata as a genre, a form, and a dramaturgical principle within historical-aesthetic and performative contexts, with particular emphasis on its interpretation as an artistic phenomenon situated at the intersection of compositional design and performative form. Special attention is given to the analysis of the evolution of the concept of “sonata-ness” in contemporary musicology, as well as its realization in interpretative practice as an expression of the dialogical nature of musical thought.

The methodological foundation of the work lies in an interdisciplinary approach that integrates historical-stylistic, functional-structural, rhetorical-dramaturgical, and interpretative-analytical methods. The analysis of form takes into account its multilayered organization, functional semantics, and performative meaning.

The scientific novelty of the research consists in the conceptualization of sonata-ness as a multidimensional category that extends beyond the traditional genre-based understanding and emerges as a principle of compositional thought, dramaturgical development, and performative interpretation. For the first time in national musicological discourse, the interpretative paradigm of contemporary sonata form theory is systematized through the lens of performative form, which is understood as a distinct type of musical semantics combining structural rigidity with intonational freedom. The role of the performer is outlined as that of a co-creator of artistic meaning, who shapes the individualized dramaturgy of a work in dialogue with the composer’s text.

Conclusions. *The sonata genre serves as a vivid example of how performance practice becomes an integral part of the composer’s artistic thought. New trends in the understanding of sonata form highlight its psychological potential, aimed at portraying the inner world of the individual and their emotional experience. The aesthetic spectrum spans polar registers—from the tragic to the idyllic, from the heroic to the contemplative—but in all cases presupposes dramaturgical tension and emotional intensity. The performance of a sonata cycle requires not only a deep understanding of its formal structure and careful engagement with the musical score, but also a developed personal experience necessary to perceive and realize the dramaturgy of the work as an emotionally and psychologically coherent sequence.*

Key words: *sonata, sonata-ness, piano sonata, genre form, genre, compositional form, performative form, interpretation, musical dramaturgy, functional-structural analysis.*

Актуальність теми. Жанрові форми, що остаточно закріпилися в системі класичної музичної культури – сонатна, концертна, симфонічна, – відкрили нові можливості для вираження принципів, які лежали в основі становлення музичного мислення відповідної епохи. Завдяки цим формам була здобута якісно інша парадигма музичного змісту: вони дали змогу закріпити внутрішню структурну автономію мистецтва, впровадити ідею художнього становлення як драматургічного процесу і надали музиці здатність породжувати нові сенси з внутрішньої напруги та конфліктів образного ладу.

У цьому контексті сонатна форма постає не лише як жанрова оболонка, а й як універсальний спосіб художнього розгортання, що дозволяє переходити від однієї образної сфери до іншої, виявляти логіку трансформації й розв’язання образних суперечностей і, тим самим, утверджувати модель музичного мислення, засновану на становленні, розвитку та внутрішній діалектиці. Ці якості лягли в основу теоретичних моделей, розроблених у працях аналітиків і теоретиків, які пропонують розглядати сонату в трьох площинах: як жанр – у вигляді багаточастинного циклічного цілого; як форму – насамперед у вигляді сонатного алегро; і як ширше композиційно-драматургічне поняття, що позначається терміном «сонатність».

Викладення основного матеріалу. Розмірковуючи про походження сонатного циклу доби класицизму, слід підкреслити, що він сформувався на перетині двох основних традицій. З одного боку, важливим прототипом стали розвинені інструментальні форми бароко, зокрема так звана «старозвучна» форма, де особливо виразно проявляється принцип транспозиції побічної партії та висока ступінь структурної розробленості. З іншого боку, значний вплив справили увертюри класицистського оперного театру, особливо у творчості К. В. Глюка, в яких драматичний конфлікт між категоріями «обов’язку» та «співчуття» – спадщина давньогрецької трагедії – отримує виразне музичне втілення за допомогою оркестрового крещендо та напружених інтонаційних колізій.

Окреме місце у становленні сонатної форми посідає вплив риторичної традиції, що бере свій початок в античному ідеалі побудови

мовлення. Принципи античної диспозиції інтегруються у структуру музичної форми як на макрорівні, так і на мікрорівні. Структурні елементи сонатної експозиції перегукуються з риторичним розміщенням смислових акцентів, тоді як розробка, реприза та кода починають виконувати функції, аналогічні аргументаційним та резюмувальним частинам ораторського висловлювання. Ця риторична логіка впливає не лише на великі формоутворювальні одиниці, а й проникає в структуру музичного періоду та простих форм, визначаючи інтонаційну насиченість і драматургічну функцію тем.

Унаслідок цього сонатний цикл доби класицизму постає як зріла історична форма музичного мислення, якісно відмінна від барокової моделі організації матеріалу. Його композиційна логіка ґрунтується на драматургічному конфлікті між головною та побічною партіями, що реалізується через їхнє тональне протиставлення в експозиції та подальше інтегративне зближення в репризі. Формоутворювальна роль драматургічного контрасту підсилюється завдяки всеосяжній розробці матеріалу й послідовній тематичній трансформації, що стає наріжним принципом класичної сонатності. Еволюція цієї форми в межах естетики класицизму приводить до появи численних варіантів її реалізації, включаючи форми з подвійною експозицією, без розробки, з епізодами замість розробки, а також із різного роду ненормативними редукціями. Така типологічна гнучкість свідчить про високий потенціал сонатної форми до розвитку, адаптації та інтерпретації в межах змінюваних художніх парадигм.

У контексті дискурсу про природу композиційної форми західна музикознавча теорія пропонує своєрідне зміщення акцентів: зрушення жанрових норм, стійкі формальні очікування та їхнє помірне порушення розглядаються не просто як структурні особливості, а як підґрунтя драматургічної тканини музичного твору. Як зазначено у фундаментальній праці «*Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth Century Sonata*», постійно відбувається діалог між нормативними жанровими процедурами та свідомими відхиленнями від них, які формують унікальність кожної сонати; йдеться не про дефекти, а про авторські сліди творчого акту [5].

Систематизуючи частини сонатного алегро – експозицію, розробку, репризу та коду – як своєрідні «зони дії», Герокоські і Дарсу вводять поняття *rotational layout*, у межах якого кожна зона спрямована на зняття смислової напруги: прагнення до автентичної тонічної каденції в кінці постає не лише як гармонічна функція, а як кульмінаційний момент драматургії форми, своєрідна «структурна точка зору». У цьому контексті виконавець перестає бути лише ретранслятором тексту – він стає інтелектуальним і емоційним партнером, від катарсичної сили його інтерпретації залежить глибина перенесення ідеї.

Сучасна англо-американська теорія формулює уявлення про сонатність як про складний динамічний процес, організований через структуру «очікування – порушення – розв’язання». У цій парадигмі форма перевищує свої жанрові межі, перетворюючись на драматургічний механізм, де експозиція встановлює своєрідний *етос*, розробка – як варіант тавтологічного тексту – піддає цей контекст випробуванням, а реприза набуває ваги логічно завершеного висновку. Виконавець постає як драматург звучання, який за допомогою інтонаційних нюансів, пауз і тембрової щільності ініціює ланцюг риторичних реакцій у слухачеві.

Цей підхід демонструє концептуальну близькість до рівневої моделі В. Бобровського та В. Холопової: універсальні принципи музичної форми втілюються в конкретних композиційних рішеннях, але водночас збагачуються риторичною щільністю та драматургічною насиченістю. У підсумку, «сонатність» визначається не лише структурною цілісністю, а й інтерпретаційною свободою, яка перетворює звукову текстуру на поліфонічний акт драматургічного й риторичного становлення. Саме ця єдність формального каркасу, риторичної експресії та художньої інтерпретації дозволяє вважати сонатність центральним принципом сучасної музичної практики, у межах якої виконавське мистецтво постає як перформативне висловлювання, що водночас перегукується з канонами минулого та відкриває нові інтонаційні горизонти.

Значний внесок в осмислення категорій сонати та сонатності належить В. Бобровському, який у праці «Функціональні основи музичної форми» дає фундаментальне визначення

сонатної форми (сонатного алегро), що склалася в епоху віденського класицизму. Він виокремлює три ключові ознаки цієї структури. Перша – принцип тонального співвідношення, притаманний навіть раннім зразкам форми. Друга – наявність двох рівнозначних тематичних розділів, представлених головною та побічною партіями. Третя – наскрізний процес тематичного розвитку, що забезпечує внутрішню динаміку форми.

Перші дві ознаки Бобровський відносить до конструктивного, «кристалічного» рівня форми, підкреслюючи їхню стійкість і структурну заданість, тоді як третю він характеризує як динамічний, процесуальний елемент, який надає розгортанню форми тектоничну напруженість і спрямованість. Автор також подає змістовні визначення функціональної ролі основних розділів сонатного алегро – тематичних груп експозиції, самої експозиції як цілісного розділу, розробки, репризи та коди [1]. У цьому зв'язку він звертається до думки Б. Асаф'єва, який наголошував: «схема сонатного алегро, безумовно, єдина, але форм її втілення стільки ж, скільки існує сонат» [цит. за: 1, с. 28].

Паралельно з історичним становленням сонатного жанру та утвердженням виконавця як художника формуються й теоретичні концепти на Заході, що сприяють виникненню поняття «сонатності» в її ширшому, принциповому розумінні. В англійській музикознавчій традиції, починаючи з праць Гепокоскі – Дарсі («*Sonata Form* та *Elements of Sonata Theory*»), сонатність розглядається не просто як жанрова система чи форма виконавської реалізації, а як інтегративний принцип творчого процесу, що охоплює драматургію, тональну організацію, темброву і формальну мову [5]. Аналітики послідовно підкреслюють, що сонатність функціонує як взаємодія «нормативних» та «опціональних» процедур, коли композитор свідомо обирає між відповідністю очікуванням і відхиленням від них – саме це робить кожну сонату унікальною діалогічною конструкцією.

Методологічна основа англо-американського підходу ґрунтується на розмежуванні етапів – експозиція, розробка, реприза – і фокусі на їхніх функціях: представлення, обробка та розв'язання тематичного матеріалу [5]. Особлива увага приділяється «репре-

зентації тонального ствердження» у фіналі репризи, виконання якого набуває ключового експресивного значення, аналогічного кульмінаційному моменту в театральній драматургії.

У теорії Гепокоскі – Дарсі окреслюється центральний аналітичний прийом – зіставлення норм (очікувана слухачем експозиція з двома темами та переходом у домінанту) і деформацій (монематична експозиція, «нестандартна» тональність, розширена кода) [5]. Подібні деформації розглядаються як «дефектні» лише в емоційній або прагматичній площині, але не в структурній – саме вони уможливають появу нового образного змісту, оригінального авторського «почерку» та індивідуальної драматургії.

Отже, «сонатність» виходить за межі жанрової форми, трансформуючись у гнучкий принцип музичної дії, в якому виконавцю-художнику надається свобода діалогу між концептуальною структурою та її інтерпретацією. Такий підхід змінює саму роль інтерпретації: виконавець входить у співтворчість із композитором, формуючи динамічну інтерпретаційну драматургію замість відтворення задалегідь фіксованої форми.

Особливо показовим є приклад транскрипції сонатного методу у ХХ столітті – монументальна *Piano Sonata in B minor* Ференца Ліста, побудована як «сонатний рух усередині єдиного цілого» [5]. У цьому творі Ліст інтегрує експозицію, розробку, репризу та коду в єдину безперервну музичну тканину, де тематичний матеріал – мінімум мотивів, що постійно трансформуються через драматичну послідовність – стає ключовим носієм «цілісної» сонатності, що об'єднує жанр, форму й виконання в одному акті творчого становлення.

Зрештою, сучасна практична музика (джаз, неокласика) також активно взаємодіє з поняттям сонатності, не змінюючи її, але переосмислюючи принцип діалогічності між нормою та деформацією. Теоретики зазначають, що навіть у тих структурах, де формально відсутній класичний поділ на експозицію, розробку та репризу, зберігається логіка конфліктного розгортання тем і їх трансформації (причому закономірно відмінної у кожному конкретному випадку) [5].

Розвиток сучасних уявлень про сонатність, зафіксованих в англо-американській теорії, розширює історичну лінію: від жанрової структури сонатного алегро в музиці віденського класицизму – до універсального композиційно-драматургічного принципу, який глибше розкриває суть ролі виконавця-художника як автономного суб'єкта, що взаємодіє з музичною формою й збагачує її актуальне втілення. Саме ця взаємодія між жанровим каноном та індивідуальним вираженням дозволяє вважати «сонатність» ключовим координатним принципом сучасної виконавської практики й музичної драматургії.

Як зазначає В. Бобровський, універсальні закони композиційної організації музичних форм розкриваються крізь призму зіставлень та поступального розвитку різноманітних проявів музичної виразності. Ці прояви тісно пов'язані з різноманітними відтінками внутрішнього психологічного стану, які постають як артикульовані наслідки інтенції основної художньої ідеї, закладеної в творі. Характер таких зіставлень, специфіка їхньої взаємодії, ступінь інтонаційної диференціації та способи їх формального й експресивного втілення формують драматургічний вектор розвитку музичної структури, в межах якої кожен елемент підпорядковується цілісному художньому задуму. Драматургічні зв'язки між розділами форми зумовлюються функціонуванням експресивно-драматургічних компонентів, аналітичному розгляді яких присвячено другий розділ даного дослідження [1, с. 28–29].

Виходячи з цієї логіки, поняття композиційної форми розкривається на двох взаємопов'язаних рівнях. Перший із них трактується як універсальний принцип, що визначає механізми тематичних протиставлень і їхнього внутрішнього розвитку, тоді як другий стосується конкретної реалізації цього принципу в межах індивідуальної структури музичного твору. В. Бобровський, прагнучи позначити межі між цими рівнями, пропонує розрізнити композиційну форму як діючий принцип і як сформовану даність. Це дає змогу точніше інтерпретувати твердження Б. Асаф'єва про «схему сонатного алегро»: під схемою він мав на увазі принципову організацію форми, тоді як її конкретне втілення розглядалося як емпірична даність [1, с. 29].

Паралельно з цими концепціями у праці В. Холопової [3] здійснюється стилістично вивірена періодизація історії сонати, що охоплює всі етапи її композиційного розвитку. Особливу увагу зосереджено на бароковій стадії, в межах якої жанрова форма сонати втілюється у вигляді репризної структури, вибудованої на основі тонального протиставлення між головною партією та побічно-заклучною групою. Остання традиційно з'являється в домінантовій тональності, а в репризі транспонується в основну. Важливим елементом цієї форми виступає мотивна розробка, тісно пов'язана з методом тематичної продуктивності. На відміну від класичної сонати, барокова модель не демонструє яскраво вираженого драматургічного конфлікту між тематичними зонами, що свідчить про специфіку її композиційно-виразної логіки, в якій домінують структурна стійкість і риторична завершеність.

У XIX столітті сонатна форма вступає в новий етап свого історичного становлення, пов'язаний із утвердженням і активним поширенням іншої естетичної парадигми. Музичне мислення романтичної епохи виявляє два взаємно спрямовані, проте однаково значущі вектори розвитку. З одного боку, посилюється тенденція до безпредметного, «абсолютного» звучання, у межах якого музика осмислюється як самодостатня структура емоційного вираження – замкнена система, що володіє внутрішньою логікою та виразною завершеністю. З іншого боку, не менш потужним виявляється імпульс до програмності, зумовлений потягом до міжвидового синтезу мистецтв і прагненням розширити межі музичної мови через інтеграцію літературних, живописних і театральних форм.

Розглядаючи музичну культуру XIX століття як цілісне явище, спрямоване на трансцендентну сферу особистого, внутрішньо невиразного душевного досвіду, не можна не відзначити її прагнення охопити найтонші відтінки почуттів, виявити невлімові стани духу. Саме ці устремління зумовлюють кардинальне піднесення ролі мелодії, яка часто постає головним носієм смислу, справжньою виразною субстанцією, що в естетиці романтизму набуває майже сакралізованого статусу. Сонатна форма, як

найбільш завершена форма «абсолютної музики», виявилася здатною органічно інтегрувати як виразну автономію, так і програмну зумовленість, синтезуючи обидва начала в межах єдиного композиційного процесу [6].

Сонати, позбавлені програмного підтексту, не прагнули до певної моделі чи зразка, однак у них простежуються нові художні та логіко-композиційні властивості, що відрізняють їх від класичних зразків. Передусім йдеться про множинність композиційних задумів та логічну непередбачуваність розвитку, що постає як реакція на заглиблену індивідуалізацію музичного мислення. Натомість у сонатах із програмною концепцією виникає прагнення до більшої драматургічної цілісності, до художньої єдності циклу, де розробка насичується кульмінаційними та контрастними епізодами, а реприза набуває значення зони смислової трансформації тем. Еволюція форми в добу романтизму також приводить до появи змішаних типів – таких як сонатно-варіаційна, сонатно-концентрична, сонатно-циклічна та сонатно-сюїтна структура [3].

Інтерпретація виконавцем, як і саме розуміння музичної форми, не є статичною; навпаки – вона становить історично змінну категорію, що віддзеркалює еволюцію способів художнього пізнання як складової культурного досвіду людства. Сонатна форма не існує як раз і назавжди заданий канон – вона щоразу відроджується в новому контексті, крізь призму різноманітних композиторських стратегій та виконавських інтерпретацій, у яких зберігається основна ідея жанру, але ця ідея переосмислюється в координатах сучасної музичної мови, що базується на взаємодії багатьох виразних компонентів, які формують цілісну композиційну структуру.

Паралельно з еволюцією самої сонатної форми відбувається також поглиблення та концептуальне ускладнення принципів музичної циклічності. Вагомий внесок у наукове осмислення цього феномена зробив В. Бобровський, чії праці [1] містять як детальний музикознавчий аналіз, так і теоретико-методологічні узагальнення, у яких циклічний принцип постає як ключовий засіб організації музичного часу та форми.

Виходячи з усталених у музикознавстві теоретичних засад, музична форма осмислюється як ієрархічно організована система, в межах якої кожен елемент наділений як функціональною, так і структурною визначеністю. Під функціональним виміром розуміють роль елемента в загальній системі музичної цілісності – його значущість, спрямованість і смислову навантаженість, тоді як структурний вимір визначається його конкретною формою та внутрішньою організацією. Функція в цій системі виступає як універсальний принцип, що пов'язує окремі компоненти інтонаційної структури, тоді як структура постає як специфічний спосіб реалізації цього функціонального принципу.

Терміни «функціональна подібність» і «функціональна відповідність» позначають типи зв'язку між елементами, що розташовані як на різних ієрархічних рівнях, так і в межах одного рівня; при цьому самі способи зв'язку можуть бути тотожними, тоді як конкретні форми реалізації – різнитися. Додатково вживається й поняття «структурної подібності», що вказує на можливість тотожності структури за умов істотної відмінності функцій [1].

Ключовим моментом композиційного процесу постає перехід художнього образу від потенційної функції, закладеної у темі, до її розгорнутого втілення у матеріально-інтонаційній субстанції, що становить точку перелому, пов'язану з актуалізацією ідеального задуму в конкретній звуковій матерії. З цієї точки зору музична форма може бути осмислена як своєрідна проекція ідеального, художнього змісту на звуково-інтонаційну тканину – своєрідне онтологічне втілення думки у звуці.

Методологічна стратегія аналізу форми має бути зорієнтована на виявлення внутрішніх зв'язків музичних явищ на основі їх функціонально-структурної взаємозалежності. За кожною структурною конфігурацією слід розрізняти визначальну для неї функцію, оскільки саме у цій взаємодії розкривається справжня природа форми. Композиційна форма, зрештою, постає як організований у ритміко-гармонійному й тональному аспектах тематичний розвиток, у якому поєднуються зіставлення та трансформація тем [3].

На завершальному етапі аналізу виявляється найбільш індивідуалізований рівень форми – рівень конкретної композиційної реалізації, на якому функціональні й структурні закономірності набувають остаточної завершеності. У межах цього підходу автор вибудовує модель із чотирьох рівнів композиційної логіки, на яких функціонують різні типи функцій. Перший рівень утворюють універсальні логічні функції, які відзначаються стійкістю як в історичній, так і в стильовій перспективі, оскільки вони репрезентують фундаментальні механізми музичного мислення. Другий рівень охоплює загальні композиційні функції, що характеризуються відносною стабільністю. Третій і четвертий рівні формують сферу специфічних композиційних функцій і закономірностей форми як індивідуалізованої структури, відкритої до стильових і історичних трансформацій.

У дисертації О. Чеботаренко [4] підкреслюється, що поряд із закріпленими в музичному тексті ознаками композиторської ідіоми істотну роль у формотворенні починають відігравати так звані виконавські знаки. При цьому виконавський рівень знаковості – незалежно від ступеня його фіксації в нотному тексті – незмінно несе в собі глибоке семантичне навантаження, виступаючи одним з провідних носіїв музичного смислу.

Перехід від виконавської прагматики до синтаксису форми зумовлений специфікою взаємодії між жанровими та родовими ознаками музичного мистецтва, які, по суті, є своєрідними жанрово-естетичними «темами» музичного мислення. У цьому контексті виділяються три художні сфери: епічна, драматична й лірична. Попри те що, подібно до поезії, музика традиційно отожднюється з лірикою – як родом мистецтва, що передає емоційно-психологічне переживання індивідуального суб'єкта, – особливості музичної композиції дають змогу достовірно й виразно втілювати риси епосу та драми.

М. Бонфельд [2], аналізуючи співвідношення музичного мислення й категорій родів мистецтва, вказує на особливу близькість музичної прагматики до теоретичних моделей, зосереджених довкола категорії авторського «Я». При цьому він наголошує, що категорії роду в музиці досі не зазнали достатньої наукової

конкретизації, оскільки залишається незрозумілим, який саме аспект музичного твору вони покликані репрезентувати. Багато дослідників продовжують наполягати на винятково ліричній природі музики, тоді як у їхніх працях містяться глибокі спостереження щодо драматичних і епічних ефектів, які водночас тлумачаться кризь призму ліричного модусу.

Вихід із зазначеної методологічної дилеми, як показує О. Чеботаренко [4], полягає в осмисленні природи виконавської форми в музиці. Її дослідження акцентує увагу на тому, що домінування усно-інтонаційного характеру в ранній музичній традиції не потребувало суворої фіксації виконавських параметрів у нотному тексті. Як знаки інтерпретації застосовувалися або буквальні ігрові прийоми, що описували техніку виконання, або опосередковані вказівки, зумовлені жанровою програмою, до якої композитор апелював через назви, ремарки й авторські пояснення.

Сучасний виконавець уже не завершує твір як співтворець, а постає як інтерпретатор завершеної музичної форми. Це передбачає наявність двох взаємозалежних умов: по-перше, твір має бути внутрішньо структурно й смислово завершеним; по-друге, необхідна артикуляція нового рівня виражальних засобів і відповідних виконавських позначень. До них належать динамічні відтінки, фразування, артикуляція, агогіка, акцентуація – усе те, що становить мову виконавського висловлення.

Починаючи з Л. Бетховена, композитори дедалі активніше впроваджують у нотний текст вказівки, що регламентують виконання, тим самим закріплюючи чотири засадничі рівні виконавської форми. Перший рівень представлений динамічними позначеннями, які визначають градації гучності; другий – агогічними засобами, що регулюють темпові коливання; третій – артикуляційними вказівками. Четвертий рівень, хоча й трапляється значно рідше, охоплює змістові ремарки, спрямовані на розкриття смислових та образних параметрів виконання. Доповненням до останніх виступають жанрово-стилістичні орієнтири, зокрема заголовки циклів (у тому числі сонатних) і назви окремих частин. Значущість цих дешифрувальних і пояснювальних

елементів є особливо великою у фортепіанних сонатах Бетховена, де їхня роль у формуванні інтерпретаційної стратегії важко переоцінити.

Слід зазначити, що виконавські ремарки у фортепіанній музиці загалом, а також у сонатах зокрема, які фіксуються самими композиторами, дали початок самостійному напрямку в музикознавстві. Дослідження, присвячені артикуляції, аплікатурі, педалізації, фразуванню, утворюють вагомий корпус теоретичних орієнтирів, покликаних слугувати опорою для інтерпретації. Ці вказівки виступають своєрідними знаками, що орієнтують виконавця у його взаємодії з текстом, і тим самим стають провідниками у формуванні виконавської форми. Їх значення полягає не лише в тому, що вони спрямовують інтерпретацію, але й у тому, що містять ключ до вибору стилістичної парадигми, у межах якої реалізується виконавське рішення твору.

Разом з тим специфіка виконавської форми полягає в її невіддільності від самого музичного тексту. Виконавські прийоми та принципи розчинені в звуковій матерії, інтегровані в тканину твору; у більшості випадків вони не прописані композитором відкрито, оскільки останній не може і не прагне фіксувати потенційне ставлення виконавця до музичного матеріалу. Саме в цьому і полягає складність їхнього аналізу: виконавська форма ніби проєктується на музичну тканину, не порушуючи її цілісності. У зв'язку з цим виявлення виконавських моделей у сонатних циклах потребує звернення до тематичного матеріалу, до його жанрово-стилістичних прототипів, які детермінують характер виконавського втілення.

Кожне тематико-інтонаційне утворення в сонаті пов'язане з певною виконавською стилістикою, що реалізується через стійкі способи звуковидобування й емоційної експресії. Спосіб впливу музики на слухача перетворюється на своєрідний знак для виконавця, що спрямовує його до конкретної інтерпретаційної траєкторії. Інакше кажучи, виконавський код опосередковує перехід від звукової структури до емоційно-психологічної виразності.

Висновки. У більшості фортепіанних сонатних циклів спостерігається стійка кореляція виконавських прийомів з іншими

параметрами музичної організації, що дає підстави говорити про інтеграцію виконавських засобів у саму тканину композиторського мислення. Жанрова форма сонати, таким чином, виступає яскравим прикладом того, як виконавська практика стає невід'ємною частиною художнього мислення композитора.

Нові тенденції в осмисленні форми сонати відображають також її психологічний потенціал, спрямований на зображення внутрішнього світу людини та її емоційних переживань. Естетичний спектр охоплює тут полярні реєстри – від трагічного до ідилічного, від героїчного до споглядального, – проте в будь-якому випадку передбачає драматургічну напругу й емоційну активність. Виконавська реалізація сонатного циклу вимагає не лише глибокого розуміння його формальної структури й уважної роботи з нотним текстом, але й розвиненого особистісного переживання, необхідного для того, щоб сприйняти й втілити драматургію твору як емоційно-психологічну послідовність. Адже виконавська форма – це насамперед форма становлення у часі певних станів свідомості, які інтерпретуються через звук. Музично-виконавська інтерпретація залучає до сфери смислів не лише рівень професійної підготовки, а й цілісну структуру особистості виконавця: його світосприйняття, ментальні настанови, психологічні установки, риси національного характеру. Саме в цьому глибинному поєднанні індивідуального й художнього народжується інтерпретація як акт особистісного втілення смислу.

Таким чином, кожен виконавець виокремлює у творі ті смисли й виразні якості, які корелюють із його власним внутрішнім світом. Це співвіднесення – органічне й сутнісне – робить можливим існування сонатності як художнього феномена, що характеризується множинністю інтерпретаційних стилів. Сонатність постає як вираження логіки виконавської форми, у якій діалогічна природа музики набуває конкретного національно-стилістичного забарвлення. Звідси випливає, що ідея сонати – це ідея діалогу особистості з автономною музичною формою, діалогу, в якому переплітаються жанрова традиція, композиторська індивідуальність і виконавська інтерпретація, а також активна участь слухача як співтворця художнього акту.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 336 с.
2. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы. М.: МГЗПИ, 1991. 125 с.
3. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
4. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: дисс.... канд искусств.: 17.00.01. Одесса, 1997. 203 с.
5. Hepokoski J., Darcy W. Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth Century Sonata. Oxford University Press, 2006. 680 p.
6. Osadcha S; Zhao Rong; Wu Yuyang; Sai Chulei; Yang Huiyan. Figurative and logical components of musical semantics as factors of piano performance interpretation. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 1, Special Issue 32, pp. 81-83.

REFERENCES

1. Bobrovsky, V. (1978) Functional foundations of musical form. M.: Muzyka. 336 p. [in Russian].
2. Bonfeld, M. (1991) Music. Language. Speech. Thinking: (An attempt at a systemic analysis of musical art). Part 1. Theses. M.: MGZPI. 125 p. [in Russian].
3. Kholopova, V. (1999) Forms of musical works. St. Petersburg: Lan. 496 p. [in Russian].
4. Chebotarenko, O. (1997) Cultural aspects of performance form in music: diss.... Cand. of Arts.: 17.00.01. Odessa. 203 p. [in Russian].
5. Hepokoski, J.; Darcy, W. (2006) Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth Century Sonata. Oxford University Press. 680 p. [in English].
6. Osadcha, S; Zhao Rong; Wu Yuyang; Sai Chulei; Yang Huiyan. (2023) Figurative and logical components of musical semantics as factors of piano performance interpretation. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 1, Special Issue 32, pp. 81-83. [in English].

УДК 78.071.1(436)(092):780.646.3.049.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-21>**Бай Бовень**

ORCID: 0000-0002-1804-0970

аспірантка кафедри теорії музики

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

1136842521@qq.com

ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ВАЛТОРНИ В КОНЦЕРТАХ ДЛЯ СОЛЮЮЧОГО ІНСТРУМЕНТУ З ОРКЕСТРОМ В.-А.МОЦАРТА

Мета статті – визначити особливості застосування тембру валторни в творчості В.-А. Моцарта. Звукообраз музичного інструменту як поняття поєднує технічні, акустичні та виразні можливості інструменту, жанрову семантику, коло інтонацій, а також виконавські прийоми та засоби виразності (способи звуковидобування, манеру виконання). На основі цього у музичній культурі складаються темброві архетипи інструментів, що формують певний інструментальний стиль. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні історичного, компаративного та структурно-аналітичного методів. Магістрально важливого значення отримують у роботі й такі емпіричні методи як асоціювання та узагальнення. Особливої ваги набуває звернення до структурно-функціонального методу у процесі вивчення пропонуваної теми, адже роль інструмента, його функціональне значення у певний культурно-історичний період, в творчості В.А. Моцарта висвітлюють його найбільш художньо-самобутні риси. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше застосовується використання поняття «звуковий образ» стосовно тембру валторни і його трактування в творчості В.-А. Моцарта. В статті підкреслюється, що кожен композитор по-своєму реалізує звукові можливості інструменту відповідно до жанрово-стильової, семантичної та інтонаційної специфіки своїх творів, пристосовує до авторського задуму весь його технічний, акустичний та виразний потенціал. Доводиться, що В.-А. Моцарт узагальнив творчі пошуки композиторів епохи класицизму в трактуванні валторни. У **висновках** зазначається, що в концертах для валторни соло В.-А. Моцарт здійснив крок уперед на шляху розвитку валторного мистецтва; виокремлюються темброобрази, що утворюють звуковий образ інструмента; наголошується, що тембр валторни виступає засобом формування конкретного образу, тому її темброва семантика є важливим аспектом в реалізації комунікативної функції звукового образу інструмента.

Ключові слова: звуковий образ валторни, В.-А. Моцарт, концерт для валторни з оркестром, тембр, темброобраз, солюючий інструмент.

Bai Bowen, Postgraduate Student at the Department of Music Theory of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky

Sound image of the Horn in Concerts for a Single instrument with Orchestra by W.-A. Mozart

The purpose of the article is to determine the peculiarities of using the French horn timbre in the works of W.-A. Mozart. The sound image of a musical instrument as a concept combines the technical, acoustic and expressive capabilities of the instrument, genre semantics, the range of intonations, as well as performance techniques and means of expression (methods of sound production, manner of performance). Based on this, musical culture develops timbre archetypes of instruments that form a certain instrumental style. **The research methodology** is based on the application of historical, comparative and structural-analytical methods. Empirical methods such as association and generalization are also of crucial importance in the work. Of particular importance is the use of the structural-functional method in the process of studying the proposed topic, since the role of the instrument, its functional significance in a certain cultural and historical period, in the works of W.-A. Mozart highlight its most artistic and original features. **The scientific novelty** is that for the first time the concept of “sound image” is applied to the timbre of the French horn and its interpretation in the works of W.-A. Mozart. The article emphasizes that each composer realizes the sound capabilities of the instrument in his own way in accordance with the genre-style, semantic and intonational specifics of his works, adapting all its technical, acoustic and expressive potential to the author's intention. It is proved that W.-A. Mozart generalized the creative searches of the composers of the classical era in the interpretation of the French horn. In **conclusion**, it is noted that in the concertos for horn solo W.-A. Mozart made a step forward in the development of horn art; timbre images that form the sound image of the instrument are distinguished; it is emphasized that the timbre of the French horn is a means of forming a specific image, so its timbre semantics is an important aspect in the realization of the communicative function of the sound image of the instrument.

Key words: sound image of the French horn, W.-A. Mozart, French horn concerto, timbre, timbre image, solo instrument.

Актуальність теми дослідження. Звукообраз музичного інструменту як поняття поєднує технічні, акустичні та виразні можливості інструменту, жанрову семантику, коло інтонацій, а також виконавські прийоми та засоби виразності (способи звуковидобування, манеру виконання). На основі цього у музичній культурі складаються *темброві архетипи інструментів*, що формують певний інструментальний стиль. У історії інструментальної культури трактування звукообразу інструменту пов'язані з умовами його побутування, яка закріплює різні «образні амплуа». Проте втілення їх у творчості кожного композитора

має індивідуальні риси, оскільки пов'язано з пошуком яскравих звучностей і оригінальних звукообразів.

Митці по-своєму реалізують звукові можливості інструменту відповідно до жанрово-стильової, семантичної та інтонаційної специфіки своїх творів, пристосовують до авторського задуму весь їх технічний, акустичний та виразний потенціал¹.

Сучасне мистецтво гри на валторні постійно звертається до минулого, до його спадщини і живої практики. У цьому діалозі культур завжди виникає проблема сприйняття і розуміння чужих культур (їх своєрідності та внутрішніх взаємозв'язків), питання музикознавчої і виконавської інтерпретації музичних образів має цілісно-духовний зміст, в якому органічно злито інтелектуальне та емоційно-чуттєве ставлення автора до дійсності та самого себе.

Валторна виділяється серед мідних духових інструментів кількістю обертонів, найширшим діапазоном і найдовшим розтрубом. Він сильний і потужний у високому регістрі, багатий і м'який у низькому, блискучий у високому, м'який і ліричний у середньому і нижньому регістрах, і це особливе звучання дозволяє валторні добре поєднуватися з іншими голосами в оркестрі. Концерти для валторни з оркестром В.-А. Моцарта демонструють всі виконавські можливості інструмента: використовуються майже всі прийоми гри, включаючи вібрації губ, трелі, артикуляцію, швидкі плювки, розтягнуте легато, комбінації легато і блокування. Вражає той факт, що в той час ще використовували натуральну валторну, для якої це були досить складні прийоми, але композитор вивів її техніку звучання на максимальний рівень. В наш час ці твори входять до репертуару валторністів, а концерти № 3 та 4 – до обов'язкової програми Міжнародного конкурсу валторністів.

Отже, актуальність запропонованої теми зумовлена: 1) відсутністю досліджень, спеціально присвячених темброобразам валторни в концертах В.-А. Моцарта; 2) тим, що аналіз кон-

¹ Це відбивається й у процесі виконавської інтерпретації, оскільки виконавець узгоджує запропоновану звукову ідею з прийомами звуковидобування та індивідуальною манерою виконання.

цертів для валторни дозволяє не лише оцінити інноваційність творчості композитора, але й зрозуміти принципи формування звукового образу цього інструмента в епоху класицизму.

Мета статті полягає у визначенні особливостей застосування тембру валторни в творчості В.-А. Моцарта.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше застосовується використання поняття «звуковий образ» стосовно тембру валторни і його трактування в творчості В.-А. Моцарта.

Методологія дослідження ґрунтується на застосуванні історичного, компаративного та структурно-аналітичного методів. Магістрально важливого значення отримують у роботі й такі емпіричні методи як асоціювання та узагальнення. Особливої ваги набуває звернення до структурно-функціонального методу у процесі вивчення пропонованої теми, адже роль інструмента, його функціональне значення у певний культурно-історичний період, в творчості В.А. Моцарта висвітлюють його найбільш художньо-самобутні риси.

Виклад основного матеріалу. Валторнове мистецтво пройшло тривалий шлях еволюції, який характеризується особливою естетикою виконання та стилістикою творів, різноманітними формами інструментально-інтерпретаційної практики. Використання валторни в музичній практиці різних епох утвердило її як один з основних оркестрових, а також сольних інструментів.

Вивчення специфіки творів для валторни вписується у широке коло музикознавчих досліджень, присвячених духовим інструментам. На даний час шлях еволюції інструменту в композиторській творчості різних епох представлено Бібліографічному покажчику Б. Брашля та Бібліографічному довіднику з мідних інструментів М. Фасмана, в дослідженнях Р. Морлі-Пегга, Дж. Хамфрі, М. Гарсена-Мару, Ф. Фаркаса, К. Янецького. Особливий інтерес представляють праці, в яких акцентовано увагу на історико-стильових особливостях валторнової музики – це монографія В. Березіна, дослідження Л. Беленова, де висвітлюється використання та трактування натуральної валторни в оркестрових партитурах композиторів епохи Бароко та віденських

класиків. При вивченні проблем інструментознавства та інструментування у нагоді дослідження К. Закса, Р. Модра, А. Байнеса, А. Карса. В. Кожухаря.

Концерти для валторни з оркестром В. Моцарта посідають особливе місце в репертуарі цього інструмента. Твори відзначаються високим рівнем технічної і емоційної складових партії солюючого інструмента, демонструють глибоке розуміння композитором можливостей валторни як з точки зору тембрового забарвлення, так і з боку інструментальної техніки.

Проаналізуємо чотири концерти для валторни В.-А. Моцарта з акцентом на визначенні ролі валторни у загальній оркестровій палітрі.

Австрійський валторніст-віртуоз Йозеф Ляйтгеб (1745–1811), який володів здатністю «співати» на валторні оксамитовим звуком, надихнув В.-А. Моцарта на створення у Вені чотирьох концертів для валторни з оркестром (KV 412, 417, 447, 495), три з яких композитор присвятив йому, а також Квінтета *Es-dur* для валторни і струнних (KV 407)².

У контексті аналізу концертів для валторни важливо зазначити, що Моцарт застосовував строгі формальні засади, що притаманні сонатній формі, де експозиція задає тематичну основу, розробка розкриває її різні грані через відхилення, нові темброві сполучення, а реприза повертає слухача до первинного музичного матеріалу з певними змінами, що свідчать про вплив розробки на загальну форму твору. Такий підхід дозволив забезпечити цілісність композиції, де кожна частина має свою функцію в створенні загальної художньої ідеї. «Музична ідея, – за визначенням В. Москаленка, – це провідна закономірність у звучанні майбутнього твору, яка, будучи уявленою в узагальнених музичних значеннях, відіграє роль певної музично-інтонаційної установки. На відміну від музичного задуму, котрий може бути переданий словами, музична ідея твору виражається виключно мовою музики» [2, с. 98].

Концерт № 1, *D-dur* складається з двох частин – сонатного

² Тричастинний цикл Квінтету обумовлює близькість твору до жанру інструментального концерту.

Allegro і рондо. В. Моцарт використав подвійний склад оркестру, представлений струнною групою у повному складі (перші та другі скрипки, альт, віолончель та контрабас), неповною групою дерев'яних духових (гобой і фагот) і валторною *in D*.

I частина написана у формі сонатного *Allegro* в тональності *D-dur*; за рахунок наявності лише головної партії (далі – ГП) в оркестрі та відсутності сполучної й побічної (далі – ПП) має скорочену експозицію. За характером ГП лірична та світла, В.-А. Моцарт репрезентує *кантиленні* виразові можливості валторни. З інтонаційної точки зору для ГП характерно: висхідний стрибок на кварту із затакту; неодноразове опісування тоніки; висхідна секундова інтонація (D_2-T_6), що підкреслює основну тональність концерту; прохідні звуки, підкреслені штрихом «коротка ліга» на сильній долі такту; стрибки з подальшим мелодичним заповненням. Головна партія містить три побудови (11+10+8): спочатку тема звучить у перших скрипок (тт. 1–11), у другому реченні відбувається її розвиток у партії оркестру (тт. 11–21), в останньому – експонується у солюючій валторни (тт. 21–29). Таким чином, можемо розглядати експозицію ГП в межах простої тричастинної форми, де експозиція у соліста є репризою. Темброобраз валторни – *лиричний*.

У сполучній партії (далі – СП) у тт. 30–37 відбувається модуляція у тональність доміанти – *A-dur*, в якій проводиться побічна партія у валторни. ПП за характером контрастує з ГП, тема складається з двох елементів: *танцювально-граціозного* та *аріозного* у вигляді мелодії «широкого дихання». У ПП змінюється фактура, в ній з'являються характерні для В.-А. Моцарта *гумористичні* риси, що проявляються за рахунок коротких фігурацій шістьнадцятими тривалостями, повторів мелодичних фігур, поверненню до однакових тонів ладу. Другий елемент ПП за характером контрастує з першим, в ньому присутні широкі розспівні інтонаційні ходи (на октаву, септиму, квінту), висхідні стрибки заповнені низхідним рухом. Окрім інтонаційно-мелодичного контрасту В.-А. Моцарт залучає і ритмічний: використання мелізмів (тремоло), тріолей, ритмічної групи «одна восьма та дві шістьнадцяті». Завершується експозиція I частини

оркестровим проведенням заключної партії та затвердженням тональності *A-dur*. Темброобрази валторни – *танцювально-граціозний, аріозний, гумористичний*.

Розробка відкривається проведенням ГП в тональності *A-dur* (тт. 61–72) у перших скрипок в високому регістрі (квінтою вище у порівнянні з експозиційним викладенням), відповідно тема зазнає тембрового та тонального розвитку. Поряд з цим, мелодична лінія також трансформується – з'являється низхідна інтонація замість висхідної, яку композитор підкреслює неодноразовим повторенням; додаються короткі мотиви, що виникають завдяки композиційному прийому дроблення та використанню восьмих пауз. Проте, незважаючи на те, що більшою мірою вона побудована на матеріалі ГП, присутній і новий контрастний тематизм – у партії соліста (тт. 72–78). Тема побудована на елементах сполучної та побічної партій: вона комбінує в собі і *фанфарне* звучання (риси сполучної), що характерне для валторн, і *кантиленний* початок за рахунок крупних тривалостей та низхідного стрибка на сексту (кореляція з побічною партією). Після цього повертається ГП у перших скрипок в субдомінантовій тональності *G-dur*, яка відразу співставляється з *ліричним* звучанням з рисами *меланхолії* у валторни в *e-moll*. Таким чином, В.-А. Моцарт підкреслює жанрову природу концерту, що полягає у змаганні між оркестром і солістом та співвідношенні контрастів. Розробка завершується оркестровим *tutti* – це домінантовий предикт, де відбувається модуляція з *A-dur* в *D-dur*. Темброобрази валторни – *фанфарний, співочий, лірико-меланхолічний*.

Динамізована реприза розпочинається точним проведенням ГП у валторни в тональності *D-dur*, після чого відбувається розвиток тематизму на елементах СП та розробки. Далі в основній тональності звучить ПП в оркестрі та розвиваються елементи ГП. У репризному розділі звучить видозмінена ПП у соліста, її стрімкі висхідні пасажі містять риси *імпровізаційності* та нагадують каденцію соліста. Завершується I частина оркестровим *tutti* життєстверджуючої заключною партією в тональності *D-dur*.

Отже, В.-А. Моцарт у I частині Концерту для валторни з оркестром № 1, *D-dur* розкриває різні темброобразні та виконавські

можливості валторни: співучість та ліричність (ГП), скерцозність та жартівливість (перший елемент ПП), фанфарність (СП), кантиленність (другий елемент ПП), віртуозність та імпровізаційність (ПП в репризному проведенні).

II частина *Allegro* написана у формі рондо (ABACADA+Coda) в тональності *D-dur*. Рефрен має форму квадратного періоду (8+8): тема спочатку проводиться в партії оркестру, а потім у соліста. За характером тема *галантна* та *вишукана*, має риси танцювальності. Мелодична лінія містить часті повтори звуків та мотивів, що надає темі *гумористичних* рис. Перший епізод (тт. 16–36) в тональності доміанти *A-dur* розвиває тематизм рефрену, при цьому провідним виступає діалогічність між партіями соліста та оркестру завдяки прийому імітації. Знову повертається рефрен в основній тональності: спочатку тема звучить у соліста, а потім в оркестрі. Фактура оркестрового проведення видозмінена, в ній присутні фігурації шістнадцятими тривалостями та гамоподібні пасажі. Перед другим епізодом В.-А. Моцарт використовує доволі ніжну (*dolce*) та контрастну за характером зв'язку (тт. 54–58), в якій відбувається модуляція в однойменну тональність *d-moll*. Другий епізод (тт. 58–92) завдяки ладотональній (*d-moll*) мелодичній трансформації контрастує з рефреном. Тематизм набуває пісенних рис завдяки відсутності повторюваності, як це було у рефрені, та ширшого діапазону мелодії, адже від самого початку тема починається зі стрибка на висхідну кварту з подальшим висхідним рухом. За рахунок достатньо розгорнутого другого епізоду можемо вбачати в II частині Концерту № 1 риси тричастинності. Рефрен звучить досить загадково в партії валторни на *p* та відразу контрастує на *f* у оркестра. Третій епізод (тт. 108–118) в тональності *A-dur* знову розвиває тематизм рефрену, це своєрідна реприза так званої тричастинної форми. Слідом звучить заключне проведення рефрену в основній тональності: на *p* у соліста, на *ff* у оркестра. Завершується II частина невеликою кодою (тт. 134–141), в якій композитор завдяки прийому імітації ще раз підкреслює змагальну природу жанру концерт.

Аналіз усіх чотирьох концертів для валторни Моцарта демонструє їхню спільну структурну організацію за класичною сонат-

ною формою. У кожному з творів майстерно поєднується звучання валторни з оркестровим акомпанементом, проте існують відмінності у використанні додаткових інструментів та оркестрових засобів.

Розглянемо особливості застосування тембру валторни.

1. Концерт №1 (1791, *D-dur*). На відміну від наступних концертів, в цьому творі темброобрази валторни більш *фанфарні* і мають *маршовий* характер. Валторна використовується як *урочистий* і *бравурний* інструмент, але при цьому вже починає проявляти свої мелодичні можливості. У першій частині (*Allegro*) валторна виконує ритмічно організуючу роль, активно взаємодіє з оркестром. Вона перегукується з духовими інструментами, підтримуючи фанфарну атмосферу. У другій частині (*Rondo, Andante*) валторна не стільки демонструє віртуозність, скільки веде діалог з оркестром, легкий та невимушений. Отже, в цьому концерті валторна виконує *героїчно-урочисту* роль, веде мелодію впевнено і велично, що нагадує про її традиційне мисливське звучання. Оркестр підтримує солюючий інструмент, створює стійку гармонічну основу.

2. Концерт № 2 (1783, *Es-dur*). Валторна представлена вже не просто як *фанфарний* інструмент, а й як повноцінний мелодійний лідер. Вона виконує роль співучого соліста, що взаємодіє з оркестром, який створює легку гармонічну основу, не перекриваючи звучання валторни. У побічній партії експозиції (*B-dur*) валторна виконує плавні, виразні фрази, протиставляючи їх більш ритмічним мотивам оркестру. У розробці інструмент стає учасником тональних відхилень, що додає драматизму, але не виходить за межі класичної ясності. Отже, валторна в цьому концерті – співучий, виразний інструмент, який освоює більш складну та пластичну мелодику.

3. Концерт № 3 (1784–1787, *Es-dur*). У цьому концерті валторна стає більш інтегрованою в оркестр, демонструючи ліричний бік інструмента. Поява кларнетів робить звучання оркестру м'якшим, а валторна на цьому тлі набуває теплого, обволікаючого характеру. У повільній частині (Романс, *As-dur*) валторна проявляє співучість і гнучкість, а оркестр лише підкреслює її

виразність. У фіналі валторна знову набуває віртуозного, танцювального вигляду, зберігаючи баланс між технікою та лірикою. Отже, інструмент в цьому концерті не лише соліст, а й частина загальної звукової тканини: часом він зливається з оркестром, а часом виходить на передній план.

4. Концерт № 4 (1786, *Es-dur*). Це найскладніший і найнаситеніший за фактурою концерт. Валторна тут не просто виконує солюючу партію, а й бере участь у розвитку музичного матеріалу. Оркестр тісно взаємодіє з валторною, передаючи їй теми та розвиваючи їх. У першій частині в партії валторни багато модуляційних побудов, що робить її роль драматично значущою. Друга частина посилює ліричний характер, створюючи виразний діалог між валторною і струнними. Фінал – енергійний та динамічний, підкреслює технічні можливості інструмента. Таким чином, у цьому концерті валторна є повноцінним виразним інструментом, здатним не лише вести тему, а й трансформувати її, взаємодіючи з оркестром на всіх рівнях.

Отже, у Концерті № 1 валторна виконує урочисту, фанфарну роль; у Концерті № 2 – стає мелодично виразним інструментом, але ще зберігає класичну ясність; у Концерті № 3 – інтегрується в оркестр, набуваючи теплового та ліричного звучання; у Концерті № 4 – стає драматургічним елементом, активно беручи участь у розвитку музичного матеріалу.

У концертах № 1 і № 2 основний акцент робиться на діалозі між соло валторни та струнним оркестром із підтримкою дерев'яних духових (гобої, іноді валторни оркестру). Ці твори вирізняються чітким ритмічним малюнком і виразною експозицією, де валторна спочатку вступає після оркестрової експозиції теми, що підсилює ефект її презентації.

Концерт № 3 демонструє ще більш широкую палітру інструментів завдяки залученню кларнетів і фаготів, що розширює темброве забарвлення твору і створює особливий контраст між соло валторни і іншими голосами оркестру. Романтична середня частина (романс) надає твору ліричності, тоді як фінал у формі рондо повертає енергійність, характерну для заключних частин концертного жанру.

Концерт № 4, окрім подібних структурних елементів, виділяється своєю технічною складністю та інноваційним використанням кольорового нотного запису. Використання валторни отримує унікальну рису: вона не лише представляє основний тематичний матеріал, а й, в деяких моментах, *дублює партію оркестрової валторни*, що створює враження подвійного соло і посилює загальну звучність.

Загалом, всі концерти характеризуються інтеграцією солюючого інструмента з багатошаровим оркестровим звучанням. Моцарт вміло використовує валторну як інструмент, що здатен відтворювати як величні, так і ніжні тембробрази. В концертах присутній особливий баланс між віртуозністю партії соліста і його гармонійною взаємодією з оркестром, між індивідуальним виконанням і колективним звучанням. Ця здатність композитора поєднувати соло і акомпанемент є однією з головних ознак його концертного стилю. Концертам для валторни з оркестром В.-А. Моцарта загалом притаманні масштабність задуму, драматизація музичних образів, яскравість мелодики, симфонічний розвиток тематичного матеріалу, віртуозність, органічний зв'язок соліста та оркестру.

Як відомо, в епоху класицизму функціонувала натуральна валторна, без клапанів. Гра на ній вимагала від виконавця високої майстерності, особливо у тих розділах, де інтонаційна точність і плавність переходів між регістрами були вирішальними. В. Моцарт майстерно використовував ці особливості валторни не тільки в соло, але й у валторнових партіях оркестра, що дозволило досягти гармонійної єдності між сольним та акомпануючим параметрами звучання.

Висновки. В концертах для валторни соло В.-А. Моцарт здійснив крок уперед на шляху розвитку валторнового мистецтва. Композитор використав новітні на ті часи конструкції інструментів, у зв'язку з чим у його опусах для валторни відбулося переосмислення тембру інструмента. Кожен концерт – це втілення принципу *inventio* в галузі формоутворення, трактування тембру солюючої валторни, драматургії, семантики.

В.-А. Моцарт у концертах для валторни з оркестром створив такий *звукобраз* солюючого інструменту, який має широке

коло виразових можливостей, необмежений лише статичними акордовими гармоніями чи сигнальним звучанням, що безперечно закріпилось за цим інструментом в оркестровій практиці. Виокремимо темброобрази, що складають звукообраз валторни в творчості композитора: ліричні, скерцозні та жартівливі, фанфарні, кантиленні, віртуозні та імпровізаційні, меланхолічні, танцювально-граціозні.

Твори В.-А. Моцарта для солюючої валторни демонструють складні художні і технічні завдання, сприяють розвитку всіх компонентів виконавської майстерності валторніста. Генетичні ознаки жанру концерта якнайкраще демонструють віртуозність і виразність солюючого інструмента. Композитор врівноважує віртуозність партії солюючого інструмента та симфонічного оркестру.

Роль валторни у концертах для валторни з оркестром В.-А. Моцарта полягає не лише в передачі основного тематичного матеріалу, але й у створенні особливого оркестрового колориту. Валторна є носієм різних *темброобразів*, що підкреслюють емоційну глибину твору. Тембр валторни виступає засобом формування конкретного образу, тому її темброва семантика є важливим аспектом в реалізації комунікативної функції звукового образу інструмента: завдяки системі складових факторів, що характеризують його унікальність для слухача через акустичні якості, емоційний вплив та художню виразність у контексті музичного інтерпретування. Крім того, застосування валторни як солюючого інструмента супроводжується різноманітним оркестровим супроводом – від струнних до дерев'яних духових, що створює багатшарове звучання з чітким розподілом функцій у кожній з партій. Таке поєднання інструментальних засобів відображає у творах В.-А. Моцарта їх системну функціональність і природне звучання.

Серед **перспектив дослідження** звукового образу валторни в музичному мистецтві представляється плідним створення системної характеристики рівнів його прояву в різних національно-стильових традиціях.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гадзецький М. Розвиток валторни в контексті еволюції мідних духових інструментів в оркестровій музиці XIX століття. Львів, ЛНМА імені М. Лисенка. 2021, 27 с.
2. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. 134 с.
3. Черняк М. Концерты для валторны соло Й. Гайдна: поиск тембровой и жанровой модели. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2014. Вип. 39. С. 66–76.
4. Чуриков Є. Еволюція виконавської техніки валторністів: історіографія питання. *Вісник Львівської національної академії мистецтв* : збірник наук. пр. Львів : Вид-во ЛНАМ, 2018. Вип. 36. С. 361–369.
5. Юрко Х. Аспекти дослідження тембру в науковому дискурсі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2024. Вип. 71. С. 7–23.

REFERENCES

1. Hadzetsky, M. (2021) Development of the French horn in the context of the evolution of copper brass instruments in orchestral music of the nineteenth century. Lviv, Mykola Lysenko National Music Academy [in Ukrainian].
2. Moskalenko, V. (2012). Lectures on musical interpretation. Kyiv [in Ukrainian].
3. Cherniak, M. (2014). Haydn's French Horn Concertos for Solo Horn: Search for a Timbre and Genre Model. *Problems of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education*. Kharkiv : I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts, Issue 39. pp. 66–76 [in Russian].
4. Churikov, E. (2018). Evolution of the French horn performance technique: historiography of the issue. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*: a collection of scientific papers: Lviv National Academy of Arts, Issue 36. pp. 361–369 [in Ukrainian].
5. Yurko, H. (2024). Aspects of timbre research in scientific discourse. *Problems of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education*. Kharkiv: I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts, Issue 71. pp. 7–23 [in Ukrainian].

ДО УВАГИ АВТОРІВ

Загальні положення

Редакційна колегія наукового вісника Одеської національної музичної академії «Музичне мистецтво і культура» (далі – вісника) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До опублікування у науковому віснику «Музичне мистецтво і культура» Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової приймаються наукові і науково-методичні статті, які є результатом оригінальних досліджень у відповідних галузях знань, раніше ніде не друкувались і відповідають принципам академічної доброчесності (Закон про Вищу освіту, остання редакція № 2233-VIII від 07.12.2017, ВВР, 2018, № 2, ст. 8, ВВР, 2017, № 38-39, ст. 380)¹.

Статті приймаються українською та англійською мовами.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; оформлення списку використаних джерел, відповідно до ДСТУ 8302:2015; ДСТУ 3582-97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 15 січня 2018 року № 32 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та

¹ <http://zakon.rada.gov.ua>

ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу.

1. Статті подаються до наукової частини ОНМА імені А.В. Нежданової за e-mail адресою: editor@music-art-and-culture.com та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

4. Правила цитування:

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- вторинне цитування не бажане;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

5. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

6. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей.

Редколегія залишає за собою право зняти матеріал з публікації, якщо тема, науковий рівень та оформлення статті не відповідають вимогам ДАК МОН України щодо наукових статей.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. **Відомості про автора українською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та аббревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, ORCID (обов'язково). Наприклад: *Іванов Іван Іванович, ORCID 0000-0000-0000-0000, доктор мистецтвознавства, про-*

фесор, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.

3. **Контактна інформація:** номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться двома мовами (українською, англійською)

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат**, і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки**.

«Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому.

Наприклад:

Н.В. Хмель, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Метод герменевтичного підходу при трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха для бандури

Мета дослідження – виявити темброво-фактурні особливості трансформації та інтерпретації творів композиторів епохи Бароко в перекладенні для струнно-щипкового українського народного інструменту бандури. **Методологія дослідження** – полягає у застосуванні компаративного методу в музиці, методу системного аналізу для дослідження потенціалу розширення засобів трансформації музики минулих сторіч, історичного методу для лінійного розгляду проблеми перекладення творів епохи Бароко, методу узагальнення для формулювання висновків. Зазначений методологічний під-

хід дозволяє розкрити та проаналізувати основні принципи перекладення інструментальних творів доби Бароко для бандури. **Наукова новизна** – полягає у розширенні методів перекладення та обґрунтуванні основних засобів трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха при перекладенні для бандури. **Висновки.** На основі музично-виконавського аналізу органних хоральних прелюдій Й. С. Баха в перекладенні для бандури С. Овчарової можна зробити висновок, що трансформація творів епохи Бароко для українського народного інструменту – бандури можлива, що доводить багатогранна звукова темброколеристика та фактурні можливості інструменту. Отже, інтерпретація музичних шедеврів минулих сторічч на сучасній модифікованій бандурі підтверджує процес її академізації та значно збагачує як навчальний, так і концертний репертуар представників бандурного мистецтва.

Ключові слова: темброво-фактурні особливості, трансформація, перекладення, епоха Бароко, інтерпретація, герменевтика, органні хоральні прелюдії.

6. Вимоги до основного тексту:

- «постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;
- формулювання цілей статті (постановка завдання);
- виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку» 7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

7. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

8. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту APA (American Psychological Association (APA) Style). Рекомендовано користуватись системами автоматичної транс-літерації:

для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://translit.kh.ua/#passport>);

для транслітерації російського тексту латиницею – систему Держдепартаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

Citation Machine (<http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>)

<http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>

Технічне оформлення

1. Обсяг – 12–18 сторінок.
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, с. 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, с. 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, с. 25; 4, с. 67].
7. Лапки: «...»; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: «“...”».
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.
Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83Ч105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*
9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.
10. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надряд-

ковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв’язок між філософською категорією Ніщо¹ та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

¹ Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають даним вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія.

Українською 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 № 8 від 31 січня 2024 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. 13,16.
Ум. друк. арк. 18,14. Зам. № 0624/461
Підписано до друку 01.02.2024. 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.