

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 39



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

УДК 78.01 (060.55)
ББК 85.310.004я54
М 895
doi: 10.31723/2524-0447-2024-39

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

Тридцять дев'ятий 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. Растргіна** – 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 Лейпцігського 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, 2024

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

<i>Муравська О. В.</i> Духовно-етичні настанови оперної спадщини Ю. Мейтуса (на прикладі опери «Украдене щастя»).....	5
<i>Качуринець Л. В.</i> Постановка Еркі Пехком опери Ж. Массне «Попелюшка» як зразок успішної реалізації диригентського проекту за сценарієм.....	22
<i>Лобода Л. М.</i> Оперна творчість Джакомо Мейєрбера у контексті художньо-естетичних тенденцій часу: до проблеми виконавської форми.....	37
<i>Пономаренко О. Ю.</i> Оперний фестиваль «Арена ді Верона» як засіб брендингу в музичному житті сучасної Італії: до 100-річчя від дня заснування	48
<i>Грекул С. Ю.</i> Творча особистість Вадима Ніколаєва: від «біографічного автора» до художньо-стильової індивідуальності.....	62
<i>Чень Сяопай.</i> Музичні чинники фатальних образів у сучасній оперній творчості.....	76
<i>Ван Цзінь.</i> Дерев'яні духові інструменти в оркестрі доби класицизму.....	89
<i>Сюй Сяожань.</i> Інтерпретація легенди про Фауста у оперному мистецтві ХХ-ХХІ ст.: до проблеми сюжетології.....	103
<i>Сунь Сіжань.</i> Оперні семантими як парадигматичне текстове явище у європейській музиці ХІХ–ХХ століть.....	118
<i>Цю Сяочжень.</i> Естетична своєрідність оперних персонажів у творчості В. Моцарта: «Дон Жуан».....	131
<i>Юй Гуаньцзин.</i> Образ людини та феномен вокального голосу у процесі еволюції оперного жанру: сучасні тенденції.....	143

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Кондрацька Л. А., Гребенюк Н. Є., Щур Л. Б.</i> Колективна вільна імпровізація: дослідницький аналіз контекстного сприйняття структури.....	156
<i>Сапсович О. А.</i> Прологомени семантичної пам'яті музиканта-виконавця: структурно-функціональний аналіз пізнавальних процесів.....	169

<i>Віла-Боцман О. П.</i> Синтез традицій і інновацій у творчій діяльності диригента-хормейстера: нові виклики та перспективи.....	180
<i>Чорний А. Л.</i> Сьома симфонія К. Пендерецького в аспекті розвитку явища симфонізму	193
<i>Чень Хуанці.</i> Концерти В.А. Моцарта для кількох клавирів з оркестром: жанрово-стильовий аспект.....	207
<i>Вень Вень.</i> Еволюція стильових та стилістичних показників віртуозності у сучасній фортепіанній творчості	219
<i>Дай Тяньсян.</i> Переживання як художньо-психологічний феномен та його типологізація в оперній поезиці.....	232
<i>І Ян.</i> Явище інтонаційного синтезу в європейській камерно-вокальній музиці романтичної та постромантичної доби у світлі проблеми інтертекстуальності.....	244
<i>Сюй Нянцзя.</i> Явище «нової сюїтності» у фортепіанній музиці: стильові траєкторії	257
<i>Ян Хуейянь.</i> Транскультураційні тенденції еволюції сучасної фортепіанної семіосфери.....	270
<i>Ло Юйхан</i> Процес циклізації у камерно-вокальній творчості: до проблеми цілісності художнього твору.....	282

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

<i>Остроухова Н. В.</i> Півстоліття в одеській опері — сценографія Петра Панасовича Злочевського.....	299
<i>Демидова В. Г.</i> Педагогічний артистизм як фахова компетентність педагога-музиканта.....	311
<i>Власополов Ю. О.</i> Духовність як провідна ознака сучасної української хорової музики: до проблеми композиторської інтерпретації православних канонічних текстів.....	325
<i>Кравчук Д. О.</i> Тембровий ансамбль в сонаті для тромбона та фортепіано Ю. Іщенко як основа виконавської стратегії.....	339
<i>Паращук Т. В.</i> “Триптих для труби та фортепіано” М. Бердієва: відтворення авторської ідеї в контексті виконавської свободи.....	349
<i>Лю Лу.</i> Програмність в фортепіанній музиці як актуальна теоретична та творчо-виконавська проблема.....	359
<i>Ло Хуйсяюань.</i> Генеза та провідні жанрово-стильові тенденції у камерно-вокальній творчості китайських композиторів: до проблеми виконавської інтерпретації.....	371
До уваги авторів.....	385

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-1>

Ольга Вікторівна Муравська

ORCID: 0000-0002-0281-7503

доктор мистецтвознавства, професор

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

olga@noc.od.ua

ДУХОВНО-ЕТИЧНІ НАСТАНОВИ ОПЕРНОЇ СПАДЩИНИ Ю. МЕЙТУСА (НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ»)

Мета роботи — виявлення поетико-інтонаційної унікальності опери Ю. Мейтуса «Украдене щастя» в річищі жанрово-драматургічної специфіки оперної спадщини композитора, а також традицій українського музичного театру та його духовно-етичних настанов. **Методологія роботи** має комплексний характер і базується на поєднанні засад міждисциплінарного, історико-типологічного, герменевтичного, мистецтвознавчого, естетичного та музично-інтонаційного методів дослідження. **Наукова новизна** визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки жанрово-драматургічну специфіку «Украденого щастя» Ю. Мейтуса як видатного зразка української опери середини ХХ століття, але й її зв'язок з віковими духовно-етичними настановами європейської опери в цілому. **Висновки.** Опера Ю. Мейтуса «Украдене щастя» є лірико-психологічною драмою з визначальною роллю фольклорного пісенного фактору. Специфіка реалізації типологічних ознак лірико-психологічної драми в «Украденому щасті» Ю. Мейтуса полягає в тому, що традиційний для неї конфлікт протилежностей здійснюється не через співставлення або зіткнення протилежних музично-тематичних сфер, а як викриття внутрішніх протиріч доль головних учасників цієї драми, що відтворено в розвиненій системі лейтмотивів. Такого роду тип музичної драматургії та її відповідного жанрово-інтонаційного втілення в сценах наскрізного розвитку, образно-сюжетна специфіка аналізованої опери виявляє не тільки її контактність

© Муравська О. В., 2024

с українською культурою та її духовно-етичними настановами, але й з європейським музичним театром другої половини XIX–XX століть, зокрема, з веристською оперою, в той час як аріозо-мелодійний стиль опери Ю. Мейтуса з притаманною йому широтою мелодичного дихання має також перетини з мистецтвом італійського *bel canto*.

Ключові слова: опера, українська опера, оперна творчість Ю. Мейтуса, «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, стиль, жанр, лірико-психологічна драма, веризм.

Muravska Olha Viktorivna, Doctor of Art History, Professor of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Spiritual and ethical guidelines of the opera heritage of Yu. Meitus (on the example of the opera “Stolen Happiness”)

The purpose of the work is to reveal the poetic and intonation uniqueness of Yu. Meitus's opera «Stolen Happiness» in the context of the genre-dramaturgical specificity of the composer's opera heritage, as well as the traditions of the Ukrainian musical theater and its spiritual and ethical guidelines. **The methodology** of the work has a complex nature and is based on a combination of the principles of interdisciplinary, historical-typological, hermeneutic, art history, aesthetic and musical-intonation research methods. **Scientific novelty** is determined by its analytical perspective, which takes into account not only the genre-dramaturgical specificity of «Stolen Happiness» by Yu. Meitus as an outstanding example of Ukrainian opera of the middle of the 20th century, but also its connection with age-old spiritual and ethical guidelines of European opera as a whole. **Conclusions.** Yu. Meitus's opera «Stolen Happiness» is a lyrical and psychological drama with the determining role of the folklore song factor. The specificity of the implementation of typological signs of lyrical and psychological drama in «Stolen Happiness» by Yu. Meitus is that the conflict of opposites, traditional for her, is carried out not through the juxtaposition or collision of opposite musical and thematic spheres, but as an exposure of the internal contradictions of the fates of the main participants of this drama, which reproduced in a developed system of leitmotifs. Such a type of musical drama and its corresponding genre-intonation embodiment in the scenes of through development, the imagery and plot specifics of the analyzed opera reveal not only its contact with Ukrainian culture and its spiritual and ethical guidelines, but also with the European musical theater of the second half of the XIX-XX centuries, in particular, with verist opera, while the arioso-melodic style of Yu. Meitus's opera with its inherent breadth of melodic breath also intersects with the art of Italian *bel canto*.

Key words: opera, Ukrainian opera, opera work of Yu. Meitus, «Stolen happiness» by Yu. Meitus, style, genre, lyrical and psychological drama, verism.

Актуальність теми дослідження. «Кожне людське життя – своєрідний документ епохи. Життя художника, який, народив-

шись 1903 року, з ласки Божої зустрів нове ХХ століття і майже разом з епохою відійшов 1997 року у Вічність, – це документ непересічної цінності, який засвідчує бентежні шукання талановитої особистості з її тривогами й розчаруваннями, прозріннями і злетами» [7, с. 5]. Ці слова Маріанни Копиці адресовані одному з найвидатніших українських композиторів ХХ століття – Юлію Мейтусу. Його численна та багатожанрова спадщина, в тому числі й оперна, стала не тільки документом буремного ХХ століття, але й предметом активної уваги як з боку музикознавців-дослідників, так і виконавців. Сказане співвідносно й з його оперою «Украдене щастя», що й нині входить до репертуару провідних оперних театрів України та світу. Глибина втілення в ній особистої драми головних героїв, що, водночас, спирається на вікові архетипові традиції українського фольклору та історії світового театру, і нині потребує узагальнень музикознавчого, мистецтвознавчого та культурознавчого порядку, що й обумовлює **актуальність** теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Бібліографія, присвячена багатогранній творчості Ю. Мейтуса, досить багата та різноманітна. Вона представлена багатьма джерелами, в яких зафіксовано творчий шлях композитора та узагальнену характеристику його провідних творів. Всі вони були опубліковані ще за радянських часів. Найбільш розлогий погляд на творчий шлях та оперну спадщину композитора знаходимо в дослідженні Л. Архимович «Шляхи розвитку української радянської опери» [1]. Оновлений погляд на творчість Ю. Мейтуса, етапи його творчого шляху та творчо-культурні контакти представлений в ювілейній збірці «Наукового вісника НМАУ імені П. І. Чайковського» (2006), присвяченій 100-літтю від дня народження композитора [12]. Його творча спадщина складає предмет наукових інтересів численних публікацій О. Вакульчук [2], М. Копиці [7; 8], Ю. Малишева [10], Я. Прохоренко-Денгуб [15; 16], М. Ржевської [17], І. Сікорської [18], А. Терещенко [19], І. Драч [5] та ін. Предметом дослідження статей Л. Тупчієнко-Кадирової [21; 22] стала епістолярна спадщина Ю. Мейтуса та його творчі контакти з багатьма своїми сучасниками – пред-

ставниками української інтелігенції, в той час як робота М. Долгих була сконцентрована навколо теми про родовід композитора [4]. Проте цікава за своєю тематикою спадщина композитора і, перш за все, його оперні композиції і нині потребують узагальнень мистецтвознавчого та музично-культурологічного порядку, позаяк вони стали не тільки своєрідним «документом» своєї епохи, але й несли на собі відбиток духовно-архетипових настанов оперного жанру. Сказане й співвідносно з найбільш затребуваною у сучасному музично-театральному репертуарі оперою українського митця «Украдене щастя».

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної унікальності опери Ю. Мейтуса «Украдене щастя» в річищі жанрово-драматургічної специфіки оперної спадщини композитора, а також традицій українського музичного театру та його духовно-етичних настанов. **Методологія роботи** має комплексний характер і базується на поєднанні засад міждисциплінарного, історико-типологічного, герменевтичного, мистецтвознавчого, естетичного та музично-інтонаційного методів дослідження. **Наукова новизна** визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки жанрово-драматургічну специфіку «Украденого щастя» Ю. Мейтуса як видатного зразка української опери середини ХХ століття, але й її зв'язок з віковими духовно-етичними настановами європейської опери в цілому.

Виклад основного матеріалу. І. Драч одного разу зазначила: «Чим далі від нас у часі відсувається радянська доба вітчизняної історії, тим більше перед нами постає унікальність, концентрована проблемність цієї пори у нашій свідомості, у мистецтві, реальній неоднозначності культурних відношень» [5, с. 172]. Сказане співставне і з творчістю Ю. Мейтуса, що увійшов в історію української радянської музики ХХ століття як один з видатних її представників.

В творчому доробку Ю. Мейтуса багато творів – симфонії, симфонічні сюїти і поеми, обробки українських народних пісень, багато романсів, хорів, музичні оформлення до театральних вистав, пісні, музика до кінофільмів тощо. Та найширше визнання у слухачів здобула його **опера творчість**. Ю. Мейтус

вважається фундатором модерної української опери, він є автором 17-ти різноманітних за жанрами опер (з них 4 у співавторстві): побутові («Украдене щастя»), історико-епічні («Ярослав Мудрий»), романтично-казкові («Донька вітру», «Лейла і Меджунун»), героїчні («Молода гвардія», «Абакан») та ін.

Відзначимо, що робота в цьому жанрі за радянських часів була вельми складною, не дивлячись на великий творчо-практичний досвід Ю. Мейтуса, який він набув за роки навчання, а також співпраці з Л. Курбасом. Відомо, що з 1926 року він співпрацював з ним, приймаючи участь у постановках театру «Березіль». Для останнього Ю. Мейтусом було створено музику до 13-ти вистав, зокрема, до «Диктатури» й «Прологу». За спогадами композитора, партитура «Диктатури» налічувала понад 400 сторінок. Часом Лесь Курбас сам награвав композиторові речитативні мелодії, які зберігали вільний ритм розмовної мови, а Ю. Мейтус записував і обробляв музичні ескізи. Співкування з талановитим режисером стало плідною школою для майбутнього композитора, позаяк «Лесь Курбас розумів величезну силу впливу музики і пророкував їй роль гегемона в процесі створення революційного, співзвучного, на його думку, новій добі мистецтва. “Я смію думати, що ми стоїмо напередодні постановки такого високого й живого мистецтва, якому по силі рівного досі ще не бувало і яке так різниться від старого мистецтва, як наївні Бахові гавоти від потрясаючих скрябінських сонат. І музика нам скаже перше слово. І скаже слово театр, поезія, малярство”».

Розвиваючи далі думку про новації них характер даної театральної традиції, А. Терещенко зазначає: «Курбас, довкола якого завжди вирувало творче життя, мов магнітом, притягував до свого театру талановитих митців, режисерів, акторів, художників, балетмейстерів, композиторів, Поруч із ним, уже на початку роботи в “Молодому театрі”, а далі в “Березолі” були такі могутні мистецькі постаті, як художники М. і Т. Бойчуки, А. Петрицький, В. Меллер, хореографи М. Мордкін, Б. Ніжинська, композитори Р. Глієр, П. Козицький, М. Вериківський, М. Коляда, Ю. Мейтус» [19, с. 135].

Значений творчий досвід, набутий молодим композитором на теренах українського авангардного театру, позначився пізніше й на

оперній спадщині композитора, що стала визначальною сферою його діяльності. Відзначимо, що робота в цьому жанрі за радянських часів була вельми складною, позаяк «жодна сфера творчого самовияву не була так суворо регламентована і не відчувала такого потужного пресингу цензури, заборон, директив, репресивних заходів, як театральна. Драматургія була полем активного формування ідеологічного ядра радянської культури» [5, с. 173].

Осмилення специфіки існування цього жанру в культурі радянського періоду, зокрема, в творчості Ю. Мейтуса, приводить І. Драч до наступних висновків: «Під впливом тотальної політизації естетики та естетизації політики в акті “творчої відбудови нового суспільства” художня індивідуальність митця примусово потрапляє у чітко визначений *простір нормалізації* (О. Добренко), де відбувалася уніфікація сюжетів, форм, засобів виразності, художніх прийомів. Митці, перетворені на звичайних державних службовців, “орган образного мислення партії” (І. Лежньов), тепер були змушені “видавати на гора” продукт, що, по суті, стає чистою ідеологією. Найзручніше це робити гуртом. Поширюється “бригадний метод” творчої роботи. Саме у такий спосіб Ю. Мейтус здійснює свої перші оперні проекти. На лібрето В. Бичка і Б. Шалонцева разом із харківськими колегами М. Тицом та В. Рибальченком він пише оперу “Перекоп” (1937-1939). Практично той самий авторський колектив працює і над оперною версією шевченківських “Гайдамаків”» (1939-1940) [5, с. 174].

Такого роду творчий досвід був цілком закономірним, оскільки початковий етап формування української радянської опери проходив у досить складних умовах не тільки жанрово-стильового, але й ідеологічного протистояння та суперечностей. З одного боку, інерційно зберігалися міцні зв'язки поетикою цього жанру, сформованою ще на рубежі XIX – XX століть (К. Стеценко, М. Леонтович, В. Вериківський та ін.). Це позначилося і у тематиці творів, де домінували здебільшого історичні та побутово-фантастичні сюжети; і у типовому колі образів, виразальних засобів, що зберігали контактність з творчістю класиків української музики, принципах оперної драматургії

тощо. З іншого боку, оновлення державності та її ідеологічного ґрунту обумовили заохочення в композиторській практиці того часу до експерименту, кінцева мета якого була би співзвучною епосі, її запитам та вимогам у втіленні ідей та образів історії, революції, класового протистояння (А. Пашенко, В. Золотарьов, С. Бершадський, В. Йориш, Б. Яновський, В. Фемеліді та ін.).

Проте «проблема духовної еволюції людини» все ж таки була однією з визначальних в оперній творчості більшості українських композиторів. Не дивлячись на принципове апелювання авторів до сучасних сюжетів та оповідань, в їх творах відчувається й неусвідомлене звертання до духовних настанов оперного жанру («пам'ять жанру» за М. Бахтіним), що сходить до культово-містеріальної практики і тому передбачає катарсично-перетворюючий ефект, хоча й зовнішньо трактований в дусі ідеології свого часу [див. про це детальніше: 11]. Такого ж роду духовний підтекст у поєднанні з українськими національно-архетиповими характеристиками показовий, наприклад, для великої кількості українських опер, створених на тексти Т. Шевченка у 30-ті та 40-і роки ХХ століття («Марина» Г. Жуковського, «Сотник» і «Наймичка» М. Вериківського та «Гайдамаки» В. Рибальченка, Ю. Мейтуса та М. Тица та ін.). У більшості з них *на тлі лірико-психологічної драми та типології камерної опери акцентовано ліричні мотиви, а також тема драматичної жіночої долі*. Зазначимо, що саме цей аспект став одним з визначальних в опері «Украдене щастя» (див. нижче).

Образно-сміслові аспекти українського музичного театру ХХ століття (в тому числі й опери Ю. Мейтуса), попри їх документально-історичну специфіку, також виявляють співвідносність з міфологічними першоджерелами оперного жанру як такого. В кінцевому підсумку сам процес «перекладу» такого роду сюжетів на мову художнього твору формує умови його перетворення на *міф* [див.: 3]. На думку І. Драч, саме так «відкривався вихід у символічний світ і ставало можливим вільне маніпулювання знаковими об'єктами у просторі нормалізації. У цій знаковій дійсності полюсами ставали категорії “героя” і “ворога”. Кожного з них утворював концептуальний набір дій

і вчинків <...> Втрачаючи біологічне життя, герой нагороджується вищим символічним буттям». Аналізуючи далі духовно-міфологічні та містеріальні аспекти української радянської оперної спадщини в цілому та її соцреалістичних «канонів», цитований автор зазначає, що «героїка радянської доби стає варіантом сакрального обряду принесення жертви. Система приносить на вітвар своєї перемоги життя героя, яким ця перемога і очищується, і спокутується. “Порушення” у структурі буття могли виправити собою лише людські жертви. Подолання хаосу вимагало жертвування позитивним героєм. Таким чином, він ніби “поновлює” дійсність, доводячи її до норми» [5, с. 176]. Додамо також, що такого роду міфологічний мотив показовий не тільки для радянської культури та її музичного театру, але й для європейського театру XIX століття, зокрема, для духовно-містеріальних концепцій опер Р. Вагнера.

Сказане співвідносне й з провідними темами та ідеями оперної спадщини Ю. Мейтуса. Багаторічна плідна робота композитора в цій сфері з одного боку, виявляє його «вписаність» в контекст культури сучасної йому епохи, що позначилося на тематиці його творів, у звертанні до історичних сюжетів та реальних подій з показовою для них документальністю відтворення минулого. Ю. Мейтус вивів на оперну сцену цілу низку реальних історичних постатей – від Ярослава Мудрого та Івана Грозного до братів Ульянових, розвідника Зорге та членів підпільної організації «Молода гвардія». Разом з тим, образно-сміслові аспекти опер Ю. Мейтуса, попри їх документально-історичну специфіку, виявляють також співвідносність з міфологічними першоджерелами оперного жанру як такого та духовно-етичними та жанровими настановами власне української опери, в тому числі й у відтворенні поетики ліричної драми, яскравим зразком якої є опера «Украдене щастя», створена на основі однойменної п'єси І. Франка. Як психологічна драма, тісно пов'язана з українським побутом, вона в той же час стала втіленням глибоких архетипових настанов українського «образу світу».

За свідченням самого І. Франка, в основі п'єси лежить народна «Пісня про шандаря», точніше її текстова основа, яка

мала декілька варіантів, один з яких письменник опублікував у праці «Жіноча неволя в руських піснях народних» [див.: 23]. Один із них, записаний приятелькою І. Франка Михайлиною Рошкевич у 1878 році від селянки Явдохи Чигур у селі Лоліні Долинського повіту, став сюжетною основою драматичного твору письменника. Цей варіант відрізнявся трагічним розв'язанням конфлікту, виразнішою індивідуалізацією героїв. Таким чином, задум твору І. Франка фактично виростає не тільки з побутових подій у житті українського селянства, але й з їх фольклорно-пісенного узагальнення.

Побутова на перший погляд історія взаємин між головними героями цієї п'єси, що певною мірою нагадує «любовний трикутник», разом з тим є далекою від класичної драми з показовими для неї силами наскрізної дії та контрдії, репрезентованими позитивними та негативними героями. «Справді, хто ж тут позитивний герой, – задається риторичним питанням Л. Архимович. – Микола Задорожний, що стає вбивцею, Михайло Гурман, який незаконно добивається арешту Миколи і своєю зухвалою поведінкою доводить нещасного майже до божевілля, чи Анна, яка порушила подружню вірність? А можна поставити питання і так: чи можна вважати негативним персонажем Анну – обмануту і затуркану жінку, яка не в силах перебороти своє єдине, палке і чисте кохання? Чи не є вчинок Задорожного скоріше проявом відчаю людини, вкрай змученої несправедливістю, ніж злочином? Нарешті, чи можна звинувачувати і Михайла Гурмана, з яким доля обійшлася не менш жорстоко? Отже, негативний герой “Украденого щастя” – незримий, але грізний. Це – соціальний лад, який безжалісно руйнує людське щастя, робить часом з людини раба власних пристрастей, та все ж не може вбити в ній високих і чистих поривань» [1, с. 350-351]. Сказане багато в чому визначає глибокий психологічний підтекст цього драматичного шедевр І. Франка.

В той же час цей твір з його зовнішньо побутовою фаволою суспільно-психологічного характеру набуває рис «вічного сюжету». Банальна, на перший погляд, життєва історія «з сільського життя», що «розгортається в межах тривіального “любов-

ного трикутника” нібито “коло 1870 року в підгірськiм селі Незваничах” (а насправді – вічна і всюдищуца, як саме життя), під пером великого майстра слова, глибокого душезнавця й пристрасного людинолюба виростає до мірила екзистенційно-антропологічної драми, головні герої якої – *Людина і Доля* (курсив наш – О. М.). Кожен із головних героїв цієї драми (Анна, Микола, Михайло), немовби мітологічний цар Едіп, у пошуках власного украденого щастя відчувається іграшкою в руках Фатуму – і водночас протистоїть йому мірою своїх людських спромог» [20, с. 18].

Такого роду глибина та неоднозначність образів п’єси І. Франка, з одного боку, виявляє духовний підтекст творчості цього видатного драматурга, що єднає його з іншими видатними представниками світового театру. З іншого боку, в цьому творі також закладено глибинний духовний код патріархальних настанов українського світовідчуття. Відтворюючи пристрасне кохання Анни, драматург наповнює твір своєрідним пафосом, надає реплікам героїні відповідної патетики. «Прагнучи до більш широкого зображення національних особливостей українців, І. Франко використав класичний *конфлікт між почуттям та обов’язком перед сім’єю* (курсив наш – О. М.). А оскільки сім’я – це основа української нації, то тут ми маємо важливу національну проблему, так необхідну для трагедійного твору» [14, с. 109]. Зазначимо також, що духовно-змістовні характеристики твору І. Франка виявляють їх контактність з європейською літературою та театром кінця XIX – початку XX століть, безпосередньо пов’язаних зі стильовими ознаками натуралізму та верізму.

Будучи «текстом» своєї епохи, опера Ю. Мейтуса, створена на основі п’єси І. Франка, ніби відбила в собі деякі основні тенденції того часу: національна визначеність, що передбачає опору на пісенний український фольклор. Роботі над оперою передувала багатопланова і багаторічна робота Ю. Мейтуса по вивченню українського фольклору, поїздки в Західну Україну. Завдяки цьому Ю. Мейтусу блискуче вдалося витримати протягом усіх 3-х актів опери єдиний ладо-гармонічний колорит, створити глибокі психологічні характери головних героїв,

динамізувати оперні форми завдяки використанню наскрізного музично-драматичного розвитку, що в сукупності забезпечили великий постановчий успіх цієї опери.

Процес «перенесення» ідей п'єси І. Франка в межі драматургічної специфіки оперного жанру блискуче роз'язав М. Рильський. В своєму лібрето опери «Украдене щастя» він зумів підкреслити закладену в драмі І. Франка внутрішню музикальність, відкривши тим самим широкий простір для музики й співу. «Його колоритний, соковитий поетичний текст ніби весь напоеаний музикою. У даному разі лібретист став справжнім співавтором композитора» [10, с. 6].

Л. Архимович наводить в своїй монографії цікаві спостереження щодо особливостей втілення образів головних героїв твору, простежуючи їх «буття» від «Пісні про шандаря» через п'єсу І. Франка і аж до опери Ю. Мейтуса, констатуючи наступне: «Якщо порівняно з пісенним прообразом постаті Анни і Миколи в основі своїй залишились у своєму первісному вигляді і лише були психологічно поглиблені, то третя дійова особа пісні “шандар” (а в п'єсі і в опері – Михайло Гурман) зазнала найбільшої переробки. І. Франко, розглядаючи згадану пісню “Про шандаря”, дає цьому персонажеві суспільно негативну характеристику, називає його “чоловіком, справді зіпсованим і ледачим”, який зовсім не любить Анну і лише “визискує її любов” і “попросту хвалиться своєю добичею, хвалиться тою безграничною любов'ю Николаєвої жінки, якої він не варт”» [1, с. 353-354].

Такий характер подання образів головних героїв виявляє особливості тлумачення в опері Ю. Мейтуса жанру психологічної драми, оскільки серед дійових осіб цього твору фактично немає ані «позитивних», ані «негативних» героїв в звичайному їх розумінні. Тому в «Украденому щасті» конфлікт здійснюється не через співставлення або зіткнення музично-тематичних сфер, а на рівні викриття внутрішніх протиріч доль головних учасників цієї драми, що відтворено в розвиненій системі лейтмотивів. Розмірковуючи про цілковиту неоднозначність головних героїв творів І. Франка – Ю. Мейтуса, Д. Павличко зазначав: «Вони

однаково знедолені. Вони змушені чинити мстиво й страшно. Проти своєї волі вони завдають душевних ран найближчим людям. Їхня жорстокість, одначе, не повергає нас в сум'яття, бо вона виправдана їхнім терпінням. <...> Вони чують крик чужої душі, спішать її рятувати, та рятувати не годні. Цією безпорадністю всі вони подібні навзаєм, та всі ж вони дуже різні як живі й правдиві характери. Своє почування Микола Задорожний береже, як засвічену під вітром свічку, прикриваючи її долонею, і всіма способами хоче бути непомітним. Анна сама намагається погасити племін свого “незаконного” кохання, але, переконавшись, що зробити це неможливо, роздмухує його, мов костер, на який хотіла б вона чимскоріше зійти, аби звільнитись від болісного життя. Зухвальство й відчайдушність виявляє Михайло Гурман, граючись своєю любов'ю, ніби смолоскипом у вітряну погоду. Він передчуває: пожежа, яку він “посіє”, спопелить його, але, здається, він саме цього найбільше прагне» [13, с. 173].

Опера Ю. Мейтуса «Украдене щастя» є лірико-психологічною драмою («аріозо-мелодична драма» за Ю. Малишевим) з визначальною роллю фольклорного пісенного фактору. Концентрація на національному як загальнолюдській етичній та естетичній цінності в аналізованій опері відбувається завдяки поглибленому психологічному змістові та відтворенню художньої фольклорної комунікації у системі музичних і вербальних компонентів. «Застосування народно-пісенної інтонаційності з опорою на стильові етнографічні риси, інспіруються музичними фольклорними традиціями Галичини, як одного з найдавніших етногеографічних районів України та місця, де відбуваються події» [6, с. 271]. Подібно до того, як п'єса І. Франка виростає з ліричної «Пісні про шандаря», мова опери Ю. Мейтуса сходить до жанрово-інтонаційної західноукраїнської фольклорної традиції з типовими для неї ладовими (лади з високими IV та VI щаблями та збільшеними секундами) та жанрово-ритмічними настановами (коломийка).

Специфіка реалізації типологічних ознак лірико-психологічної драми в «Украденому щасті» Ю. Мейтуса полягає в тому, що традиційний для неї конфлікт протилежностей здійснюється,

як вже зазначалося, не через співставлення або зіткнення протилежних музично-тематичних сфер, а як викриття внутрішніх протиріч доль головних учасників цієї драми, що відтворено в розвиненій системі лейтмотивів, головні з яких викладено в оркестровому Вступі до опери.

Такого роду тип музичної драматургії та її відповідного жанрово-інтонаційного втілення в сценах наскрізного розвитку, образно-сюжетна специфіка аналізованої опери виявляє не тільки її контактність з українською культурою та її духовно-етичними настановами, але й з європейським музичним театром другої половини XIX–XX століть, зокрема, з веристською оперою, в той час як аріозо-мелодійний стиль опери Ю. Мейтуса з притаманною йому широтою мелодичного дихання має також перетини з мистецтвом італійського *bel canto*.

Відзначимо також велику роль в «Украденому щасті» Ю. Мейтуса хорових сцен, що фактично відтворюють образ народу. Хор, що його символізує, фактично «задає» сюжет твору, передбачаючи його драматичні події, коментує їх, створюючи ситуацію діалогу і, нарешті підводить підсумок всієї драми («Вони невинні»). «Трикутник взаємин Михайла, Анни та Миколи завжди дотикається до четвертої грані, роль якої виконує громада. У кожного своя правда і саме вона щоразу кидає виклик суспільству. Кожен з головних персонажів, прагнучи отримати довгоочікуване щастя, проходить умовну подвійну боротьбу. Перша з них виявляється у боротьбі із власною совістю, моральними обов'язками, сумнівами, зрештою слабодухістю. Кожен з них вибирає свій шлях у подоланні створеного конфлікту, приймаючи певне рішення у даній ситуації. З іншого боку, внутрішній конфлікт, що панує у душах героїв, підсилюється, а зрештою стикається із зовнішньою реальністю. Саме суспільство, громада, яка виступає у ролі морального судді, виносить свій вердикт. В цьому виявляються окремі ознаки української ментальності, в якій глибоко переплітаються індивідуальне та колективне» [9, с. 142]. В той же час зазначена багатофункціональність хору в «Украденому щасті» Ю. Мейтуса виявляє контактність з духовно-етичними традиціями античного театру, хоча й переосмисленими на тлі української культури.

Висновки. Опера Ю. Мейтуса «Украдене щастя» є лірико-психологічною драмою з визначальною роллю фольклорного пісенного фактору. Специфіка реалізації типологічних ознак лірико-психологічної драми в «Украденому щасті» Ю. Мейтуса полягає в тому, що традиційний для неї конфлікт протилежностей здійснюється не через співставлення або зіткнення протилежних музично-тематичних сфер, а як викриття внутрішніх протиріч доль головних учасників цієї драми, що відтворено в розвиненій системі лейтмотивів. Такого роду тип музичної драматургії та її відповідного жанрово-інтонаційного втілення в сценах наскрізного розвитку, образно-сюжетна специфіка аналізованої опери виявляє не тільки її контактність з українською культурою та її духовно-етичними настановами, але й з європейським музичним театром другої половини XIX–XX століть, зокрема, з веристською оперою, в той час як аріозо-мелодійний стиль опери Ю. Мейтуса з притаманною йому широтою мелодичного дихання має також перетини з мистецтвом італійського *bel canto*.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ: Музична Україна, 1970. 376 с.
2. Вакульчук О. Твори Ю. Мейтуса 20-х років XX століття (з фондів НБУВ). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Юлій Сергійович МЕЙТУС. Сторінки життя і творчості. Спогади. Статті. Листи. Матеріали (До 100-ліття від дня народження)*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. Вип. 34. С. 169–172.
3. Гогохія Н. Міфологічна картина світу радянської людини 1920–1930-х рр. *Бахмутський шлях*. 2008. № 3–4. С. 117–122.
4. Долгіх М. Родовід композитора Юлія Мейтуса: елісаветградський вектор. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. Число 1. С. 32–39.
5. Драч І. Оперний світ Юлія Мейтуса. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Юлій Сергійович МЕЙТУС. Сторінки життя і творчості. Спогади. Статті. Листи. Матеріали (До 100-ліття від дня народження)*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. Вип. 34. С. 172–178.
6. Ільїн А. М., Осока О. В. Оперні твори в системі професійного виховання піаніста-концертмейстера (на прикладі опери Ю. Мейтуса «Украдене щастя»). *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 33. Книга 1. С. 264–275.
7. Копиця М. Митець з ласки Божої. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Юлій Сергійович МЕЙТУС. Сторінки життя і творчості. Спогади. Статті. Листи. Матеріали (До 100-ліття від*

дня народження). Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. Вип. 34. С. 5-8.

8. Копиця М. Юлій Мейтус. Сторінки епістолярію. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Юлій Сергійович МЕЙТУС. Сторінки життя і творчості. Спогади. Статті. Листи. Матеріали (До 100-ліття від дня народження)*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. Вип. 34. С. 110-118.

9. Куриляк І. І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2018. 195 с.

10. Малишев Ю. Украдене щастя: опера Ю. Мейтуса. Київ: Мистецтво, 1964. 26 с.

11. Муравська О. В. Містеріально-міфологічні підвалини українського музичного театру XIX століття (на прикладі творчості С. Гулака-Артемівського та М. Лисенка). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 3. С. 177–183.

12. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Юлій Сергійович МЕЙТУС. Сторінки життя і творчості. Спогади. Статті. Листи. Матеріали (До 100-ліття від дня народження). Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. Вип. 34. 232 с.

13. Павличко Д. В. Літературознавство. Критика: у 2-х томах. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2007. Т. 1: Українська література. 566 с.

14. Працьовитий В. Жанрово-стильові особливості трагедії «Украдене щастя» Івана Франка. *Studia Methodologica*. Тернопіль, 2005. Вип. 15. С. 108-118.

15. Прохоренко-Деньгуб Я. Традиційність і новаторство в творчості Юлія Мейтуса крізь призму застосування українських фольклорних джерел. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2017. № 1. С. 146-152.

16. Прохоренко-Деньгуб Я. Українські народнопісенні джерела у творчості Юлія Мейтуса. *Українське музикознавство*. 2016. Вип. 42. С. 221-236.

17. Ржевська М. Творчість Юлія Мейтуса 20-х років: між модернізмом та «музикою для мас». *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Юлій Сергійович МЕЙТУС. Сторінки життя і творчості. Спогади. Статті. Листи. Матеріали (До 100-ліття від дня народження)*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. Вип. 34. С. 146-153.

18. Сікорська І. Юлій Мейтус: Єлисаветград. *Ю. С. Мейтус. Сторінки життя і творчості. Статті. Листи. Матеріали. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2006. Вип. 34. С. 124-133.

19. Терещенко А. Юлій Мейтус. Сторінки співтворчості із Лесем Курбасом у Харківському театрі «Березіль». *Ю. С. Мейтус. Сторінки*

життя і творчості. Статті. Листи. Матеріали. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. 2006. Вип. 34. С. 134–140.

20. Тихолоз Богдан. Іван живий, невідомий. Іван Франко. *Украдене Щастя*. Харків: Фоліо, 2011. С. 3–26.

21. Тупчієнко-Кадирова Л. Г. Структурний аналіз інформаційного складника особистих листів композитора Ю. С. Мейтуса: документознавчий аспект. *Наукові праці НБУВ*. 2011. Вип. 31. С. 417–439.

22. Тупчієнко-Кадирова Л. Г. Юлій Мейтус: штрихи до національного портрету. *Гуржіївські історичні читання*. 2017. Вип. 11. С. 62–66.

23. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних. *І. Франко. Зібрання творів в 50-ти т.* Київ: Наукова думка, 1980. Т. 26. С. 210–253.

REFERENCES

1. Arkhimovych, L. (1970). Ways of development of Ukrainian Soviet opera. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

2. Vakul'chuk, O. (2006). The works of Y. Meitus of the 20s of the 20th century (from the collections of the NBUV). *Naukovyy visnyk NMAU imeni P. I. Chaykovskoho: Yuliy Serhiyovych MEITUS. Storinky zhyttya i tvorchosti. Spohady. Statti. Lysty. Materialy (Do 100-littyia vid dnya narodzhennya)*. 34, 169–172 [in Ukrainian].

3. Hohokhiya, N. (2008). Mythological picture of the world of Soviet man in the 1920s–1930s years. *Bakhmut's'kyu shlyakh*. 3–4, 117–122 [in Ukrainian].

4. Dolhikh, M. (2016). Genealogy of the composer Yuliy Meitus: Yelisavetgrad vector. *Studiyi mystetstvoznavchi*. 1, 32–39 [in Ukrainian].

5. Drach, I. (2006). Opera world of Yulia Meitus. *Naukovyy visnyk NMAU imeni P. I. Chaykovskoho: Yuliy Serhiyovych MEITUS. Storinky zhyttya i tvorchosti. Spohady. Statti. Lysty. Materialy (Do 100-littyia vid dnya narodzhennya)*. 34, 172–178 [in Ukrainian].

6. Il'yin, A. M., Osoka, O. V. (2021). Opera works in the system of professional education of a pianist-concert master (on the example of Yu. Meitus' opera «Stolen Happiness»). *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. 33, 264–275 [in Ukrainian].

7. Kopytsya, M. (2006). An artist by the grace of God. *Naukovyy visnyk NMAU imeni P. I. Chaykovskoho: Yuliy Serhiyovych MEITUS. Storinky zhyttya i tvorchosti. Spohady. Statti. Lysty. Materialy (Do 100-littyia vid dnya narodzhennya)*. 34, 5–8 [in Ukrainian].

8. Kopytsya, M. (2006). Yuliy Meitus. Epistolary pages. *Naukovyy visnyk NMAU imeni P. I. Chaykovskoho: Yuliy Serhiyovych MEITUS. Storinky zhyttya i tvorchosti. Spohady. Statti. Lysty. Materialy (Do 100-littyia vid dnya narodzhennya)*. 34, 110–118 [in Ukrainian].

9. Kurylyak, I. I. (2018). The evolution of the dramatic functions of the chorus in Ukrainian opera: the national aesthetic dimension. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: L'vivs'ka natsional'na muzychna akademiya imeni M. V. Lysenka [in Ukrainian].

10. Malyshev, Yu. (1964). *Stolen happiness: an opera by Y. Meitus*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
11. Muravs'ka, O. V. (2022). *Mysterious-mythological foundations of the Ukrainian musical theater of the 19th century (on the example of the work of S. Gulak-Artemovskiy and M. Lysenko)*. *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv : nauk. zhurnal*. 3, 177–183 [in Ukrainian].
12. *Scientific Bulletin of P. I. Tchaikovsky National Medical University: Yuliy Serhiyovych MEITUS. Pages of life and creativity. Memoirs. Articles. Letters. Materials (To the 100th anniversary of the birthday)* (2006). Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].
13. Pavlychko, D. V. (2007). *Literary studies. Criticism: in 2 volumes*. Kyiv: Vydavnytstvo Solomiyi Pavlychko «Osnovy», V. 1 [in Ukrainian].
14. Prats'ovytyy, V. (2005). *Genre and style features of the tragedy “Stolen Happiness” by Ivan Franko*. 15, 108-118 [in Ukrainian].
15. Prokhorenko-Den'hub, YA. (2017). *Traditionality and innovation in the work of Yuliy Meitus through the prism of the use of Ukrainian folklore sources*. *Naukovi zapysky Ternopil's'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. 1, 146-152 [in Ukrainian].
16. Prokhorenko-Den'hub, YA. (2016). *Sources of Ukrainian folk songs in the works of Yuliy Meitus*. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo*. 42, 221-236 [in Ukrainian].
17. Rzhavs'ka, M. (2006). *The work of Yuliy Meitus in the 20s: between modernism and “music for the masses”*. *Naukovyy visnyk NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho: Yuliy Serhiyovych MEITUS. Storinky zhyttya i tvorchosti. Spohady. Statti. Lysty. Materialy (Do 100-littyia vid dnya narodzhennya)*. 34, 146-153 [in Ukrainian].
18. Sikors'ka, I. (2006). *Yuliy Meitus: Yelysavetgrad*. *Naukovyy visnyk NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho: Yuliy Serhiyovych MEITUS. Storinky zhyttya i tvorchosti. Spohady. Statti. Lysty. Materialy (Do 100-littyia vid dnya narodzhennya)*. 34, 124-133 [in Ukrainian].
19. Tereshchenko, A. (2006). *Yuliy Meitus. Pages of co-creation with Les Kurbas in Kharkiv theater “Berezil”*. *Naukovyy visnyk NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho: Yuliy Serhiyovych MEITUS. Storinky zhyttya i tvorchosti. Spohady. Statti. Lysty. Materialy (Do 100-littyia vid dnya narodzhennya)*. 34, 134-140 [in Ukrainian].
20. Tykholoz, Bohdan (2011). *Ivan is alive, unknown*. Ivan Franko. *Ukradene Shchastya*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
21. Tupchiyenko-Kadyrova, L. H. (2011). *Structural analysis of the informational component of personal letters of the composer Y.S. Meitus: documentary aspect*. *Naukovi pratsi NBUV*. 31, 417–439 [in Ukrainian].
22. Tupchiyenko-Kadyrova, L. H. (2017). *Yuliy Meitus: touches to the national portrait*. *Hurzhiyivs'ki istorychni chytannya*. 11, 62-66 [in Ukrainian].
23. Franko, I. (1980). *Female slavery in Russian folk songs*. I. Franko. *Zibrannya tvoriv v 50-ty t. V*. 26. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

УДК [782.071.1Ж.Массне/.792.071.1.Пехком]:021.2.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-2>

Лілія Валеріївна Качуринець

ORCID: 0000-0002-7800-789X

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

kachurynetslilia@gmail.com

ПОСТАНОВКА ЕРКІ ПЕХКОМ ОПЕРИ Ж. МАССНЕ «ПОПЕЛЮШКА» ЯК ЗРАЗОК УСПІШНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ДИРИГЕНТСЬКОГО ПРОЄКТУ ЗА СЦЕНАРІЄМ

Метою роботи є аналіз диригентського проєкту за сценарієм (з використанням технік театралізації та імерсивних технологій) естонського диригента Еркі Пехка, виявлення його особливостей та інновацій. **Методологія дослідження** базується на критичному аналізі (огляді відеоматеріалів для розуміння ідеї та концепції щодо диригентського проєкту), спостереженні (аналізі сучасного виступу диригента, зокрема з'ясуванні його підходу до репетиційної роботи та вибору твору), системному підході (розгляді диригентського проєкту як системи складників у сукупності їхніх взаємозв'язків), структурному аналізі (виявленні мистецьких та технологічних характеристик диригентського проєкту). **Наукова новизна** обумовлюється введенням до наукового обігу матеріалів аналізу авторського проєкту Е. Пехка (постановки опери Ж. Массне «Попелюшка» (2023) в театрі Ендла (Endla teater, м. Пярну, Естонська Республіка)) з позиції диригентського проєкту за сценарієм. **Висновки.** Диригентський проєкт Еркі Пехка враховує сучасні мистецькі та соціокультурні тенденції, є заходом за сценарієм (з використанням технік театралізації та імерсивних технологій), який включає ретельне планування та реалізацію різних етапів творчого процесу, починаючи від концептуального розроблення ідеї до її втілення на сцені. Митець ретельно аналізує кожен аспект свого проєкту, інтегруючи сучасні технології, міждисциплінарні підходи та інноваційні методи роботи. Диригентом продумані всі компоненти заходу (ідею, бізнес-плану, фінансове забезпечення, проведення рекламної кампанії, артменеджмент, репертуар, організація та проведення репетицій, інтерпретація музичного твору, забезпечення міжкультурного діалогу, інтерактивне диригування, урахування естетичної та культурної цінності), що забезпечує успішність диригентського проєкту. Еркі Пехк демонструє зразковий підхід до сучасного диригування, поєднуючи традиції та новаторство, що сприяє створенню

інтерактивних та багатограних музичних творів, які резонують із сучасною аудиторією. Значний міжнародний резонанс диригентського проекту Е. Пехка сприяє культурному обміну, збагаченню музичного мистецтва на глобальному рівні.

Ключові слова: мистецький проєкт, диригентський проєкт, проєкт за сценарієм, Еркі Пехк.

Kachurynets Liliia Valeriivna, Candidate of Art History, Senior Lecturer at the Department of Vocal and Conducting-Choral Disciplines of the Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy

Erki Pehk's staging of J. Massenet's opera «Cinderella» as an example of the successful implementation of a conductor's project based on a script

The objective of the work is to analyse the conducting project based on the script (using theatricalization techniques and immersive technologies) of the Estonian conductor Erki Pehk, to identify its features and innovations. **The research methodology** is based on critical analysis (review of video materials to understand the idea and concept of the conducting project), observation (analysis of the conductor's modern performance, in particular clarification of his approach to rehearsal work and selection of the work), systemic approach (consideration of the conducting project as a system of components in the totality of their interrelationships), structural analysis (identification of the artistic and technological characteristics of the conducting project). **The scientific novelty** is conditioned by the introduction into the scientific circulation of the materials of the analysis of the author's project by E. Pehk (production of the opera by J. Massenet «Cinderella» (2023) in the Endla theatre (Parnu, Republic of Estonia)) from the position of the conductor's project according to the script. **Conclusions.** Erki Pehk's conductor's project takes into account modern artistic and socio-cultural trends, is a scripted event (using theatricalization techniques and immersive technologies), which includes careful planning and implementation of various stages of the creative process, starting from the conceptual development of the idea to its implementation on stage. The artist carefully analyses every aspect of his project, integrating modern technologies, interdisciplinary approaches and innovative methods of work. The conductor thought out all the components of the event (idea, business plan, financial support, conducting an advertising campaign, art management, repertoire, organization and holding of rehearsals, interpretation of a musical piece, ensuring intercultural dialogue, interactive conducting, taking into account aesthetic and cultural value), which ensures the success of the conductor's project. Erki Pehk demonstrates an exemplary approach to contemporary conducting, combining tradition and innovation to create interactive and multi-faceted musical works that resonate with modern audiences. The significant international resonance of E. Pehk's conductor's project contributes to cultural exchange and the enrichment of musical art on the global level.

Key words: artistic project, conductor's project, scripted project, Erki Pehk.

Актуальність теми дослідження. Мистецтво диригування є одним з найскладніших напрямків виконавської культури. Диригент – це не просто лідер оркестру чи хору, це творець, який формує музичний простір, дає життя творам і перетворює їх на живі емоції та історії. Тому, останнім часом, особливого значення набувають мистецькі проекти, які є результатом бачення і втілення диригентом творчої ідеї. Вивчення цієї проблематики цікаве з кількох причин.

По-перше, аналіз досвіду диригентів з різних куточків світу дозволяє нам глибше зрозуміти різноманітність культурних підходів. Вивчення диригентських проектів дозволяє зберігати і розвивати музичну традицію, передавати її новим поколінням. По-друге, вивчення успішних проектів є необхідним кроком професійного розвитку молодих музикантів. Аналізуючи роботи диригентів, вони можуть запозичити найкращі практики, зрозуміти, які підходи є найбільш ефективними, та уникнути поширених помилок. По-третє, сучасний світ музики постійно змінюється та розвивається. Новітні технології, зміна суспільних запитів, глобалізація – все це вимагає нових підходів до диригування та музичної творчості. Вивчення міжнародних проектів та досвіду дозволяє митцям бути в курсі новітніх тенденцій, впроваджувати інновації та адаптувати свою роботу до сучасних вимог. Наостанок, музика має величезний вплив на суспільство, вона здатна надихати та об'єднувати. Вивчення успішних диригентських проектів показує, як за допомогою музики можна досягати значних соціальних змін, створювати позитивні емоційні переживання та сприяти гармонізації суспільства. Це особливо важливо в умовах сучасних викликів та криз, коли мистецтво може стати потужним інструментом підтримки людства.

Мета дослідження – проаналізувати диригентський проект за сценарієм (з використанням технік театралізації та імерсивних технологій) естонського диригента Еркі Пехка, виявити його особливості та інновації. **Наукова новизна** обумовлюється введенням до наукового обігу матеріалів аналізу авторського проекту Е. Пехка (постановки опери Ж. Массне «Попелюшка» (2023) в театрі Ендла (Endla teater, м. Пярну, Естонська Республіка).

Виклад основного матеріалу. Перехід від традиційних до інноваційних форм музичного виконавства змінив роль диригента у XXI столітті. Керівники колективів виступають у ролі творчого лідера, вносять новаторські ідеї у виконання музичних творів, передбачають організацію, мотивацію та вдосконалення музичного колективу. Упровадження цікавих ідей, експериментів із різноманітними музичними стилями та жанрами, застосування сучасних технологій у диригентській практиці спричиняють створення унікального та захопливого музичного продукту [1, с. 155].

Щоб зрозуміти природу диригентського проєкту, необхідно звернутися до визначення мистецького проєкту. Він визначається як організована діяльність, спрямована на створення, розвиток та презентацію художніх творів або культурних подій та включає у себе планування, виконання і завершення певного комплексу заходів, що мають на меті досягнення конкретних естетичних або соціокультурних цілей [1]. Диригентський проєкт, як частина мистецького проєкту, представляє собою спеціалізовану форму творчої діяльності, що зосереджена на музичному виконанні і керівництві музичним колективом. Він є інструментом реалізації ширшого мистецького задуму, що інтегрує музичне виконання у загальний культурний простір. Диригент розглядається як особа, що відповідає за керування проєктом, надаючи йому необхідної направленості, за вибір ідеї, розробку бізнес-плану, фінансове планування, проведення рекламної кампанії, артменеджмент (керівництво музикантами, звукорежисерами, освітленням тощо), формування репертуару, організацію та проведення репетицій, інтерпретацію музичних творів, ведення міжкультурного діалогу, інтерактивне диригування виставою, урахування естетичної та культурної цінності [1, с. 155].

Дослідження диригентських проєктів виявило низку відмінностей і спільних рис. Наприклад, група заходів змодельованих за сценарієм, базуються на використанні технік театралізації та імерсивних технологій. Вона вражає глядача своєю унікальністю та захопливістю, з особливою увагою до деталей, взаємодії учасників та формування неповторних вражень [1, с. 153–154].

Ураховуючи економічні виклики та можливості XXI століття, диригенти переосмислюють свою роль, стаючи висококваліфікованими менеджерами, здатними ефективно вирішувати завдання фінансування та розвитку мистецьких проєктів. Так, оперна музика, взаємодіючи із саунд-артом, експериментальною хореографією та технологіями TikTok, світловим шоу, штучним інтелектом, віртуальними та друкованими медіа, віртуальними художніми інсталяціями, інтерактивними елементами, подіумом, модою, дизайном та візажем, злилася в диригентському проєкті естонського диригента Е. Пехка (Erki Pehk) – сучасній постановці опери Ж. Массне «Попелюшка» (2023) в театрі Ендла (Endla teater, м. Пярну, Естонська Республіка) [6].

Беручи до уваги компоненти диригентської проєктної діяльності проаналізуємо його постановку за вибором ідеї, розробкою бізнес-плану, фінансовим плануванням, проведенням рекламної кампанії, артменеджментом (керівництвом музикантами, звукорежисерами, освітленням тощо), формуванням репертуару, організацією та проведенням репетицій, творчою інтерпретацією музичного твору, веденням міжкультурного діалогу, інтерактивним диригуванням виставою, урахуванням естетичної та культурної цінності і, як результат, досягненням успіху [1, с. 53]. Так, вибір ідеї в диригентській проєктній діяльності становить суттєвий етап творчого процесу, який не лише приводить до визначення концепції вистави чи музичного виконання, але й слугує віддзеркаленням особистих поглядів диригента на мистецьке втілення, виражаючи його унікальну творчість та індивідуальний підхід до музичного твору. В одному з інтерв'ю диригент зазначив: «Наша сценічна адаптація сягає витоків віртуального світу та розглядає вплив технологічного прогресу на наші можливості бути Попелюшкою, принцом, супермоделлю чи гостем президента на червоній доріжці. Цей концепт реалізується у формі візуальної гри на сцені, що надає музиці Ж. Массне фантастичності» [2]. Головною ідеєю проєкту стала спроба аналізу проблем самотності, взаємовідносин між людьми та важливості родини, яке здійснюється через призму актуальних суспільних реалій, з особливим акцентом на вплив технологічного прогресу в нашому сприйнятті навколишнього світу. Такий вибір

ідеї не лише дозволив Е. Пехку виразити своє художнє бачення, але й створив новий погляд глядачів на класичну оперу, надаючи їй захопливого та сучасного вигляду [1, с. 156–157].

Розробка бізнес-плану проєкту Е. Пехка (постановка опери «Попелюшка») розпочалася із визначення головної ідеї та окреслення її мети – створення унікального театрального продукту, який об'єднає класичну музику та інноваційні технології, через створення паралельної реальності, де люди можуть отримати бажану версію себе [1, с. 157]. На наступному етапі ініціатор провів аналіз інтересу глядачів до сучасних інтерпретацій класичної опери та імерсивного театру в цьому регіоні. Здійснено також оцінку конкурентного середовища, успішних ініціатив схожого формату і в Естонській Республіці, й у світі. Аналіз показав, що серед одинадцяти вже реалізованих оперних постановок у Пярнуському театрі «Ендла» до 2023 року сучасні експериментальні твори відсутні. Репертуар театру включав опери Д. Верді («Трубадур», «Травіата», «Ріголетто» та «Аїда»), які посідали перші позиції в загальному рейтингу постановок [6].

Вибір диригента зупинився на творі «Попелюшка», оскільки в світі існує понад двадцять її версій. Але найбільш популярною залишається «La Cenerentola» (1817) Д. Россіні. Водночас, «Cendrillon» Ж. Массне, прем'єра якої відбулася в Парижі у 1899 році, залишається менш відомою. Е. Пехк зазначив: «Якщо вірити найпопулярнішій американській сопрано Рене Флемінг, цю оперу рідко можна побачити на сцені, адже знайти відповідних співаків на головні ролі – завдання неможливе. Слід подякувати польській меццо-сопрано Зузанні Налевасек, яка виконала головну партію, за те, що відтепер ще один шедевр Массне прикрашає список опер, що ставляться в Естонії» [6].

Художнє втілення опери «Попелюшка» здійснювалося за допомогою театралізації та імерсивних технологій (імітація віртуальної реальності, штучного інтелекту, експлуатація смартфонів, платформ Instagram та TikTok, прямої трансляції, LED-екрану та інших ефектів) [1, с. 157–158].

Процес відбору виконавців для постановки опери «Попелюшка» Ж. Массне передбачав урахування художніх та емо-

ційних сторін постановки. До акторського складу увійшли мецо сопрано З. Налеваскі (Zuzanna Nalewajeki (Республіка Польща) – Люсетта або Попелюшка), сопрано Й. Шлежайте (Jomantė Šležaitė (Литовська Республіка) – Мадам де ла Хальтьєр), мецо сопрано Е. Левіс (Abigail Levis (США) – Принц снів), сопрано Е. Землені (Eszter Zemlényi (Угорщина) – Фея), баритон Л. Паутієніус (Laimonas Pautienius (Литовська Республіка) – батько Попелюшки Пандольф), сопрано Г. Букіне (Gabrielė Bukinė (Литовська Республіка) – Ноемі), сопрано Є. Голецькіте (Ieva Goleckytė (Литовська Республіка) – Доротея), бас В. Прудніковас (Vladimiras Prudnikovas (Литовська Республіка) – Король), хор та оркестр Каунаського державного музичного театру [7].

Відповідно до сюжетної лінії у першому акті постановки події розгортаються на розкішному гірськолижному курорті, де проживає молода дівчина Люсетта, відома як Попелюшка. Сюжет розгортається в соціальній мережі Instagram, де Мадам де ла Хальтьєр (виступаючи в ролі злої мачухи) та зведені сестри конкурують за увагу інтернет-користувачів, розміщуючи свої найкращі фото. Не турбуючи дівочими переживаннями свого батька Пандольфа, що грає комедійну роль бета-чоловіка, який постійно потрапляє в конфлікти з дружиною Мадам де ла Хальтьєр, Попелюшка шукає відповіді на вічні питання щасливої долі в Instagram. Батько та Мачуха із сестрами вже пішли на вечірку, де вони демонструють свою колекцію одягу Королю та ведуть прямі трансляції в Instagram. Перше знайомство Попелюшки та Принца Мрії відбувається у віртуальному чаті, у якому принц запрошує дівчину на королівський прийом до свого замку для перегляду показу моди та техновечірки. Розуміючи, що одягу для прийому немає, дівчина сумує. Завдяки своїй хрещеній Феї, яка за допомогою графіки створює ідеальне вбрання та кришталеві туфельки, дівчина відправляється до замку. У розпал вечірки з'являється Король, який схвалює бажання Принца одружитися. За допомогою штучного інтелекту у віртуальній реальності проводиться кастинг потенційних наречених. Несподівано з'являється Попелюшка, яка вражає всіх своєю природ-

ною красою. Принц закохується та знаходить її в Instagram, починається любовне листування та освідчення в коханні. Однак, коли годинники б'ють північ, дівчина зникає, залишивши лише кришталеву туфельку [4].

У другому акті твору Люсетта переживає через раптове розставання та втрату черевичка. Повернувшись додому, інші члени родини сперечаються: сестри, користуючись Instagram, розповідають Попелюшці, як вони вигнали незнайомку, вважаючи її погано одягнутою. Батько відбирає у сестер телефони та виганяє їх з кімнати. Лишившись сама, Люсетта занурюється в сон, роздумуючи про те, що Принц не любить її, і направляючись до темного лісу, наважується на самогубство. У наступній сцені, у віртуальному темному лісі (з духами та ельфами), Принц і Попелюшка діляться своїми сумнівами, не знаючи про існування один одного. Сцена обривається пробудженням дівчини. У цей час Король видає наказ негайно зібратися в замок всім принцесам для примірки кришталеві туфельки, яку знайшов Принц. Кому вона підійде, стане принцесою дружиною. У кульмінації через відео на LED-екрані залучаються глядачі. Запис відео здійснювався на початку опери: ввійшовши у фойє Ендла крізь скляні ширми, глядачі потрапляли на бал, а джентльмени запрошували усіх приміряти кришталеву туфельку на розкішному оксамитовому кріслі (символізуючи перетин віртуального та реального світу) [8, р. 86]. Розгублений Принц, спостерігаючи за кожним примірянням туфельки, втрачає надію. У цей час Фея дарує Попелюшці елегантний наряд і відправляє її до замку. Побачивши свою кохану, Принц відразу одягає туфельку, яка ідеально підходить за розміром. Король оголошує про весілля [5].

Автор ідеї, розраховуючи утворення бюджету для реалізації задуманого проекту, оцінював витрати на постановку, забезпечення технічними засобами, маркетинг і рекламу, пошук інвесторів, грантів, спонсорів та інших джерел фінансування. Нам невідома остаточна цифра бюджету. Проте важливо відзначити таких спонсорів, як торгівельні мережі «Tori Siidritalu» та «Tamme talu ürdiaed», магазин прянощів саду «Tamme Talu», медіамовлення «ERR uudised», естонський громадський телевізійний канал

ЕТВ, театр перформативних мистецтв «Endla Teater», асоціація автоспорту «Eesti Autosportid Liit», а також Міжнародний фестиваль оперної музики в Пярну «PromFest» [11].

Маркетингова стратегія у формуванні бренду «Попелюшки» спроектована з використанням комплексного підходу, який охоплював і онлайн, і офлайн-канали. Офлайн-канали охоплювали використання вебпростору (офіс за адресою: Keskväljak 1, Pärnu, Estonia), місцеве радіомовлення «Tre Raadio Pärnu», торговий заклад автоспорту «Peugeot», публікації в британському журналі про оперне мистецтво «Opera Magazine», періодичному виданні «Säde» та в модерністичному літературному журналі «Orpheus» [11]. Онлайн-канали забезпечували присутність на: YouTube (<https://www.youtube.com/promfest>), соціальних мережах Facebook (<https://www.facebook.com/promfest>) та Instagram (https://www.instagram.com/promfest_est/), а також використання електронної пошти (info@promfest.ee), месенджера «PromFest» та інтернет-реклами. Цей комплексний підхід мав залучити велику зацікавленість аудиторії [1 с. 160].

У процесі формування професійної та експертної команди для реалізації проєкту, забезпечення оптимальних робочих процесів та міжособистісних взаємозв'язків автор та диригент Е. Пехк порушує чинну ієрархію в класичному оперному середовищі. Основним аспектом його творчого підходу є встановлення тандему митців, до якого входять режисер та хореограф Ю. Наель, художник М. Нурмс, світловий інженер А. Кулагін та відеохудожник і комп'ютерний дизайнер Л. Свірскас [3].

У процесі визначення потенційних ризиків або аналізу можливих проблем автор передбачив заздалегідь повноту заповнення глядацької зали «Endla Teater» (яка налічує 572 місця). Було виявлено, що популярність та попит на виставу «Попелюшка» є 100 %, на що вказало викуплення квитків за тиждень до запланованої прем'єри, яка відбулася 10 вересня 2023 року. З урахуванням виявленого інтересу глядачів та бажання багатьох відвідати виставу, Е. Пехк прийняв рішення щодо повторного показу опери 12 вересня. Реалізація стратегії реклами та взаємодії з аудиторією, аналіз продажів квитків підтверджують ефективність проєкту [6].

Е. Пехк взяв під керівництво рекламний аспект проєкту, використовуючи передові елементи сучасної маркетингової стратегії. Афіші були розміщені на автомобілях «Peugeot» асоціації автоспорту «Eesti Autosporidi Liit». Креативні та нестандартні зображення протягом місяця курсували містом, створюючи враження казкового світу «Попелюшки». При цьому важливо зауважити, що компанія «Peugeot» отримала премію – естонський автомобіль року. На платформі Facebook протягом серпня розігрувались безкоштовні квитки, вечера в ресторані та челендж «Знайти десять відмінностей у рекламі». Учасники мали можливість не лише брати участь у вищезгаданих акціях, але й розповіджувати рекламні матеріали, тим самим генеруючи великий інтерес до події [11].

Арт менеджмент проєкту «Попелюшка» Е. Пехка в театрі Ендла – це велике та амбіційне завдання, яке об'єднує мистецтво, технології та імерсивний досвід для глядачів. До організаційної структури входили: директор проєкту та диригент Е. Пехк, який забезпечував загальну структурну та організаційну цілісність проєкту, керував всіма аспектами підготовки та виконання, відповідав за якість музичної виконавської частини, репетиції з оркестром, хором, вокалістами та балетом; театральний режисер та хореограф Ю. Наель, який відповідав за режисерську концепцію, роботу з акторським складом, хореографію та театралізацію; художник М. Нурмс, який забезпечував розробку костюмів, декорацій, сценічного гриму; технічні директори А. Кулагін та Л. Свірскас, які керували застосуванням інноваційних технологій, звуковим та світловим обладнанням [11].

Основою музичної постановки слугував клавір партитур опери Ж. Массне «Попелюшка». Його інтерпретація в праці режисера виявилася насиченою експериментальними елементами. Зазначимо, що в I та II актах опери використовувалась техно-клубна музика, що внесло у виставу сучасність та інноваційний характер. У четвертій дії II акту, у сцені роздумів Принца (арія Принца Мрії «*Cœur sans amour*» («Серце без любові»)) режисер наніс шари клубної музики на оригінальний музичний матеріал Ж. Массне [9].

Організація та проведення репетицій відбулась на початку квітня 2023 року. У той період творча команда взаємодіяла з артистичним складом, висвітлювала основні ідеї постановки, розподіляла музичні партії, визначала концепцію дій хору та солістів, а також працювала над візуальним оформленням вистави. Другий етап репетицій (травень–червень), був спрямований на узгодження та вдосконалення творчої взаємодії артистів, вивчення партій, подальше вдосконалення концепції та візуальних аспектів. Фінальний етап (серпень) був спрямований на узгодження всіх елементів постановки. Репетиційний процес завершився 29 серпня 2023 року, передуючи прем'єрі опери [9].

Творча інтерпретація опери Ж. Массне «Попелюшка» в сучасній постановці естонського диригента Е. Пехка переносить історію «Попелюшки» в цифровий час, де життя багатьох людей розгортається на екранах смартфонів та в соціальних мережах. Аудиторія не просто спостерігає за виставою, але й стає її активним учасником, розміщуючи фотографії та відео в Instagram та TikTok, створюючи своєрідний ефект реаліті-шоу. Глядачі вступають в інтерактивну взаємодію зі сценою, що дає новий рівень відчуттів та досвіду від перегляду. Інтерпретація опери відзначається своєрідним контрастом. Клубна музика під час балу виходить на перший план, але тут вона співіснує з класичною оперною партитурою, створюючи унікальний музичний діалог. Сольні партії призначені не тільки для живої аудиторії, але й для смартфонів, що символізує відокремленість у віртуальному просторі. Театр Ендла перетворився на арену віртуальної реальності, де публіка не лише брала участь у подіях, але й активно співчувала персонажам. Використання графіки в стилі Nintendo додавало виставі додатковий шар естетики та взаємодії з новітніми медіа. Фантазія у створенні костюмів для опери знімає всі гендерні обмеження (роль Принца Мрії виконує жінка), надаючи їй бінарного вигляду [11].

Упровадження міжкультурної взаємодії в рамках проєкту Е. Пехка ґрунтується на тісній співпраці із експертною командою та артистичним складом різних національностей, а саме Литовської Республіки, Республіки Польща, Сполучених Шта-

тів Америки та Угорщини [11]. Елемент театралізації вистави передбачає застосування костюмів, декорацій, музики та хореографії, що відтворюють сучасний світ та віддзеркалюють різні культурні аспекти. Використання імерсивних технологій впливає на поглиблення емоційного враження аудиторії та формує атмосферу інтернаціональності [1, с. 163].

Інтерактивне керування, впроваджене Е. Пехком у ході постановки опери «Попелюшка», відкрило перед аудиторією можливість взаємодії з музикою та драмою шляхом використання особистих смартфонів. Застосовуючи спеціальні додатки на платформах Instagram та TikTok, аудиторія, утримуючи свої пристрої в беззвучному режимі, розміщувала інформацію із використанням відповідних символів (хештег, який передує ключовому слову чи фразі без пробілів і служить для маркування та організації контенту в соціальних мережах), здійснюючи тим самим резервування столиків у театральному кафе на час антракту. Цей винятковий досвід привів до того, що аудиторія не лише стала учасницею вистави, але й активним співтворцем події, замість традиційної ролі спостерігача. Застосування LED-екранів та інших візуальних ефектів слугувало створенню захопливого та інноваційного візуального враження, яке доповнювало інтерактивне диригування. Ілюзії та ефектні візуальні елементи були вплетені у виставу, надаючи враження глибокого занурення у фантастичний світ казки. Пряма трансляція надавала можливість глядачам спостерігати за виставою в режимі реального часу, де вони мали можливість активно обмінюватися враженнями, фотографіями та відеоматеріалами в соціальних мережах, створюючи тим самим активний віртуальний аудиторний простір [1, с. 163–164].

Автори відзначились вдумливим підходом до дизайну костюмів та сцени, де використання багатофункціональних атрибутів відображається в непередбачуваних та динамічних змінах сценічного простору. Зазначені елементи генерують атмосферу витонченості та елегантності, відповідно до естетичних канонів високого мистецтва. Виразні візуальні ефекти створюють цікавий наочний образ, що сприяє поглибленню розуміння суті

вистави. «Попелюшка» є не лише втіленням музичної творчості, але й важливим внеском у збереження та популяризацію культурних цінностей [1, с. 164].

У постановці сучасної версії опери Ж. Массне «Попелюшка» (2023) Е. Пехк залучає інноваційні театральні концепції і імерсивні технології, здійснює результативну рекламну кампанію, обирає професійну команду та артистів, підтримує високий стандарт естетичних рішень у дизайні сцени та костюмів, тим самим робить внесок у збереження та популяризацію культурних цінностей [10].

Висновки. Отже, диригентський проєкт Ерки Пехка враховує сучасні мистецькі та соціокультурні тенденції, яскраво відображає поетапний сценарій заходів за спрямуванням, який включає ретельне планування та реалізацію різних етапів творчого процесу, починаючи від концептуального розроблення ідеї до її втілення на сцені. Е. Пехк ретельно аналізує кожен аспект свого проєкту, інтегруючи сучасні технології, міждисциплінарні підходи та інноваційні методи роботи. Його проєкт враховує потреби та інтереси сучасної аудиторії, залучаючи її до активної участі та взаємодії; демонструє гармонійне поєднання традицій та інновацій, що дозволяє зберігати спадщину класичної музики, одночасно відкриваючи нові горизонти для її розвитку. Проєкт Ерки Пехка демонструє зразковий підхід до сучасного диригування, поєднуючи традиції та новаторство у рамках цілісного та багатогранного мистецького проєкту, що сприяє створенню інтерактивних та багатогранних музичних творів, які резонують із сучасною аудиторією.

Застосування імерсивних технологій, театралізації та впровадження інновацій у дизайні постановки сучасної версії опери «Попелюшка» Ж. Массне 2023 року втіленої диригентом Е. Пехком, свідчить про активне використання диригентами сучасних технологій для створення унікальних мистецьких продуктів, що забезпечує глибше занурення глядачів у виставу, створюють ситуацію інтерактивності. Таким чином, диригентський проєкт Ерки Пехка є значущим явищем у сучасній музичній культурі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Качуринець Л. В. Диригентська проектна діяльність у XX – на початку XXI століть: дис. ... канд. мист.: 26.00.01 / КНУКиМ. Київ, 2024. 277 с.
2. Aavik A. Tuhkaprints ja Unistuste Triinu. 2023. URL: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/tuhkaprints-ja-unistuste-triinu/?fbclid=IwAR1pnFхmy2gqXZ4YtbKYy5jPmYT0UDZTwL-CcDXtcpC1wWTS0aZfHORJtYU> (дата звернення: 28.12.2023).
3. Allison J. Estonia Parnu. Opera. November 2023. Pp. 1315–1316.
4. Cendrillon by Jules Massenet – Act 1 – PromFest 2023 / PromFest. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fZbg2QejNmg> (дата звернення: 18.01.2024).
5. Cendrillon by Jules Massenet – Act 2 – PromFest 2023 / PromFest. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=N1ePIhsXUnw> (дата звернення: 18.01.2024).
6. Endla Teater. URL: <https://www.endla.ee> (дата звернення: 18.01.2023).
7. History Of The Proms / Proms. The world’s Greatest classical music festival URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1sgMxZvFzHQG3Y1HktMfg6w/history-of-the-proms> (дата звернення: 03.05.2024).
8. Hofbauer C. Cendrillon Review. *Orpheus Magazine*, November/December 2023. Pp. 86.
9. Jaakson R. Aktuaalne Pärnumaal intervjuu: Jüri Nael. URL: https://parnu.treeraadio.ee/kordus/11414/aktuaalne-parnumaal-intervjuu-juri-nael?fbclid=IwAR0zucPrUM68w4JTvNRQcAl8UEfu13_P0FfwrnNKE1WrsTSI1mXnyNS43Bk (дата звернення: 19.01.2024).
10. Nurms M. Eesti esietendus tädna, juba kell 16.10.09.2023. URL: <https://www.facebook.com/madisnurms/videos/1034402940889074> (last accessed: 28.11.2023).
11. Pehk E. Facebook Ooperisxpradele suunatud rahvusvaheline ooperimuusika festival Pärnus. URL: <https://www.facebook.com/promfest/> (дата звернення: 04.05.2024).

REFERENCES

1. Kachurynets, L. V. (2024). Dyrhentska proiektna diialnist u XX – na pochatku XXI stolit [Conducting Project Activities in the 20th and Early 21st Centuries]. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv: KNUKiM. URL: <https://drive.google.com/file/d/1LkMRiwWAAyerdKJCWn7MvuxIhagK0VA/view> (last accessed: 22.06.2024) [in Ukrainian].
2. Aavik A. Tuhkaprints ja Unistuste Triinu. 2023. URL: <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/tuhkaprints-ja-unistuste-triinu/?fbclid=IwAR1pnFхmy2gqXZ4YtbKYy5jPmYT0UDZTwL-CcDXtcpC1wWTS0aZfHORJtYU> (last accessed: 28.12.2023) [in Estonian].

3. Allison, J. Estonia Parnu. Opera. November 2023. pp. 1315–1316 [in Estonian].

4. Cendrillon by Jules Massenet – Act 1 – PromFest 2023 / PromFest. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fZbg2QejNmg> (last accessed: 18.01.2024) [in English].

5. Cendrillon by Jules Massenet – Act 2 – PromFest 2023 / PromFest. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=N1ePIhsxUnw> (last accessed: 18.01.2024) [in English].

6. Endla Teater. URL: <https://www.endla.ee> (last accessed: 18.01.2023) [in Estonian].

7. History Of The Proms / Proms. The world's Greatest classical music festival URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1sgMxZvFzHQQ3Y1HktMfg6w/history-of-the-proms> (last accessed: 03.05.2024) [in English].

8. Hofbauer, C. (2023). Cendrillon Review. *Orpheus Magazine*, pp. 86 [in German].

9. Jaakson, R. Aktuaalne Pärnumaal intervjuu: Jüri Nael. URL: https://parnu.treraadio.ee/kordus/11414/aktuaalne-parnumaal-intervjuu-juri-nael?fbclid=IwAR0zucPrUM68w4JTvNRQcAl8UEfu13_P0FfwrBNKE1WrsTS11mXnyNS43Bk (last accessed: 19.01.2024) [in Estonian].

10. Nurms, M. Eesti esietendus tädna, juba kell 16.10.09.2023. URL: <https://www.facebook.com/madisnurms/videos/1034402940889074> (last accessed: 28.11.2023) [in Estonian].

11. Pehk, E. Facebook Ooperisxpradele suunatud rahvusvaheline ooperimuusika festival Pärnus. URL: <https://www.facebook.com/promfest/> (last accessed: 04.05.2024) [in Estonian].

УДК 78.03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-3>**Лариса Миколаївна Лобода**

ORCID: 0000-0001-5446-2380

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

lobodasong@gmail.com

ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ ДЖАКОМО МЕЙЄРБЕРА У КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ЧАСУ: ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ФОРМИ

Мета дослідження – простежити еволюцію естетико-стильової концепції «великої» французької опери та її інтерпретацію у творчості Джакомо Мейєрбера як зумовленої особливими новаторськими та трансформаційними процесами у оперній спадщині композитора. **Методологія** роботи ґрунтується на комплексному жанрово-стильовому підході, що обумовлює звернення до індивідуально-авторських рішень у галузі структурно-композиційних та художньо-образних засобів з виокремленням провідної ролі виконавської форми твору. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється зверненням до творчої спадщини Дж. Мейєрбера у світлі вивчення процесу формування та розвитку художніх принципів, що втілювалися у стильовій поетиці «великих» паризьких опер. Визначаються особливі властивості різних аспектів творчості та особистісних якостей композитора крізь призму романтичної історіографії, здійснюючи огляд суджень про Мейєрбера зарубіжних та вітчизняних представників художнього середовища.

Висновки. Джакомо Мейєрбер був одним із найвизначніших композиторів ХІХ століття, внесок якого у розвиток європейської опери неможливо переоцінити. Фігура Дж. Мейєрбера постає у різних аспектах: він був композитором, режисером, постановником і тонким психологом, який добре розумів смаки публіки і майстерно керував її реакціями. Особлива увага приділяється процесу підготовки опери до прем'єри, рететиціям з солістами, хором і оркестром, під час яких відбувалися зміни і вдосконалення окремих номерів, обговорювалися сценографія, декорації та костюми. Творчість Мейєрбера, яка стала цілою епохою в історії європейської музики, а оперний стиль композитора є гнучким і відкритим до стильового діалогу. Він залучає історичні та національні форми, зберігаючи їх первісний колорит, що сприяє впізнаваності жанрового і стильового «першоджерела».

Ключові слова: опера, оперне мистецтво, виконавська форма, Джакомо Мейєрбер, «велика» французька опера, еkleктизм у оперному мистецтві, жанр, стиль, стилізація.

© Лобода Л. М., 2024

Loboda Larysa Mykolaivna, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Opera works of Giacomo Meyerbeer in the context of artistic and aesthetic trends of the time: on the issue of performance form

Purpose of the study – to trace the evolution of the aesthetic and stylistic concept of the “grand” French opera and its interpretation in the works of Giacomo Meyerbeer as influenced by the innovative and transformative processes in the composer’s operatic legacy. **Methodology of the work** is based on a comprehensive genre and stylistic approach, which necessitates addressing individual authorial solutions in the field of structural-compositional and artistic-imagery means, emphasizing the leading role of the performance form of the work. **Scientific novelty** of this article is determined by the attention to Giacomo Meyerbeer’s creative legacy in the light of studying the formation and development process of artistic principles embodied in the stylistic poetics of “grand” Paris operas. Special properties of various aspects of the composer’s creativity and personal qualities are identified through the prism of romantic historiography, providing an overview of judgments about Meyerbeer from foreign and domestic representatives of the artistic environment.

Conclusions. Giacomo Meyerbeer was one of the most outstanding composers of the 19th century, whose contribution to the development of European opera cannot be overstated. The figure of Meyerbeer appears in various aspects: he was a composer, director, producer, and a keen psychologist who well understood the tastes of the audience and skillfully managed their reactions. Special attention is paid to the process of preparing the opera for the premiere, rehearsals with soloists, choir, and orchestra, during which changes and improvements to individual numbers occurred, and discussions on scenography, decorations, and costumes were held. Meyerbeer’s creativity, which became an entire epoch in the history of European music, and the composer’s operatic style is flexible and open to stylistic dialogue. He incorporates historical and national forms, preserving their original color, which contributes to the recognizability of the genre and stylistic “primary source.”

Key words: opera, operatic art, performance form, Giacomo Meyerbeer, “grand” French opera, eclecticism in opera art, genre, style, stylization.

Актуальність теми роботи. Оперне мистецтво є одним з найцікавіших і найскладніших явищ музичної культури, що підтверджується постійно зростаючим інтересом з боку режисерів-постановників, виконавців, а також дослідників різних мистецтвознавчих спеціалізацій. Серед найбільш актуальних дослідницьких проблем у вивченні оперного мистецтва виявляються різні питання виконавської специфіки, проблеми інтерпретації авторського тексту твору, а також виявлення різнобічних аспектів сценічної специфіки оперного жанру, що стосуються не тільки музичних, а й сценічно-постановочних аспектів творчого процесу.

Дослідження опери у музикознавчих наукових роботах довгий час було спрямоване на специфічні музичні критерії художньої цінності, а в переважній більшості опублікованих праць розвиток оперного мистецтва розглядалося як еволюційний рух музичної форми. Але в останній час треба відзначити суттєве зростання уваги до художньої значущості театрального рівня оперного твору та його естетичних аспектів. Ґрунтуючись на даній дослідницькій позиції надзвичайно показовою є французька «велика» опера та творчість її основоположника Джакомо Мейєрбера, які ще лишаються недостатньо вивченими.

В оперній історіографії як особливій галузі музикознавчої та театрознавчої наукової літератури неодноразово виникала проблема естетичної оцінки оперного спектаклю як цілісного системного художнього явища. З одного боку, відбір найбільш презентативних та художньо вагомих творів із всієї надзвичайно об'ємної оперної спадщини залежав від масштабу композиторського таланту, який знаходив свою реалізацію у значних творах оперного жанру та унікальних музично-мовних рішеннях. З іншого боку, будь яке дослідження оперного жанру було б недостатньо повним без урахування такого важливого аспекту як урахування успішності вивчаемого твору у публіки, а тому в нашому випадку необхідним стає визнання винятковості заслуг Мейєрбера у розвитку оперного жанру.

Мета дослідження – простежити еволюцію естетико-стильової концепції «великої» французької опери та її інтерпретацію у творчості Джакомо Мейєрбера як зумовленої особливими новаторськими та трансформаційними процесами у оперній спадщині композитора. **Методологія** роботи ґрунтується на комплексному жанрово-стильовому підході, що обумовлює звернення до індивідуально-авторських рішень у галузі структурно-композиційних та художньо-образних засобів з виокремленням провідної ролі виконавської форми твору. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється зверненням до творчої спадщини Дж. Мейєрбера у світлі вивчення процесу формування та розвитку художніх принципів, що втілювалися у стильовій поетиці «великих» паризьких опер. Визначаються особливі властивості різних аспектів творчості та особистісних якостей композитора крізь призму романтичної історіографії, здійснюючи огляд суджень про Мейєрбера зарубіжних та вітчизняних представників художнього середовища.

Виклад основного матеріалу. Оперне мистецтво як унікальна частина музичного мистецтва Франції розпочинає свій славетний

шлях з «придворної вистави», яка складалася з різномірних автономних жанрових елементів. Треба відмітити, що поети та музиканти Академії Баїфа як і діячі флорентійської камерати у своєму мистецтві демонстрували прагнення до відродження естетичних принципів античної драми, підкреслюючи таким чином, значення та актуальність звернення до художніх канонів давнини. Разом з тим, якщо в італійському музичному мистецтві дані творчі рухи призвели до формування *dramma per musica* (драми через музику), як принципово нового синтетичного жанру, відмінною ознакою якого стає поступове зростання почала зростати ролі музичної складової, натомість у французькому мистецтві надзвичайно міцними виявлялися традиції балету зі співом, що виникли із середньовічних придворних розваг. Починаючи з початку XVII століття у французькій музиці отримує значного розвитку мелодраматичні *ballet de cour*, у яких помітним стає зростання драматургічного значення вокальних номерів [2]. Все це свідчить про те, що розвиток оперного мистецтва як складного синтетичного явища, яке є результатом взаємодії різних автономних жанрових галузей, відбувався паралельним шляхом в Італії й у Франції. Разом з тим треба зауважити, що процес загальної еволюції французької опери є дуже самобутнім та дуже відрізняється у порівнянні з інонаціональними оперними школами.

Говорячи про французьке оперне мистецтво XVII століття треба зауважити що воно передусім було «придворним спектаклем», тобто реалізовано було через твори орієнтовані на смаки короля та його оточення. Водночас треба підкреслити, що розвиток оперного жанру у Франції розвивалася під суттєвим впливом з боку театрального мистецтва с високою мірою обумовленості «соціальним замовленням». Музика виконувала у музично-театральних творах того часу, у більшості випадків, додаткову функцію, тобто вона хоча й була одним з найважливіших художніх засобів, але все ж таки її роль зводилася насамперед до вмілого оформлення сценічних подій. Іншими словами, музичний текст у французькій оперній виставі – це лише компонент у багатоскладовому конгломераті театральних засобів, хоч і дуже значний. Від оперного композитора, як слушно зауважив Шарль де Сент-Евремон, був потрібний насамперед талант декоратора (ілюстратора). Композитори, котрі володіли мистецтвом ефектної «музичної ілюстрації», може бути по праву визнані «французькими» [3].

При загальному огляді розвитку французької опери від її перших кроків в академії Баїфа і до початку 30-х років XIX століття,

не можна не відзначити її унікальну властивість, яка виражається у дивовижній здатності залучати та адоптувати до своєї сфери стильові та стилістичні прояви інших мистецьких галузей, що привело до формування французької «великої опери» XIX століття. Специфіка вимогливого ставлення до оперного твору з боку французької публіки викликала неодноразово сумні висловлення з боку композиторів, у тому Мейєрбера, але дана проблема була притаманна не тільки французькій музичній культурі того часу. Близькі думки висловлює К. М. Вебер, який у п'ятому розділі роману «Життя музиканта» писав гіркі слова про публіку, яка з її легковажністю виносить судження про успіх чи невдачу музичного твору, а також не хоче зважитися на більш тонке осмислення та глибоке проникнення у твір мистецтва. Композитор писав, що публіка шукає веселощів іноді у дуже сумнівних розвагах, а сам «театр став панорамою, в якій можна безтурботно розмотати ланцюжок сцен, боязко уникаючи прекрасного, захопленого хвилювання душі при насолоді твором мистецтва. Можна залишатися задоволеним від провокативних жартів і мелодій і засліпленим безчинством машин без сенсу та мети. На публіку, що звикла в житті щодня дивуватися, і тут лише подив може мати вплив» [6, с. 472].

На відміну від Вебера, Людвіг Шпор вважав можливим одночасно задовольнити вимоги як «освіченої», так і «неосвіченої» публіки. У своєму зверненні до німецьких композиторів, опублікованому в «Загальній музичній газеті», Шпор закликав своїх колег створювати оперні композиції, підкреслюючи важливість лібретто: «Лібретто, яке задовольняє маси, повинно містити або грубий жарт, або привид диявола, або хоча б яскраві костюми і блискучі мізансцени для задоволення глядачів. Оскільки пишність зовнішнього оформлення може бути поєднана з осмисленою дією, завдання полягає у створенні лібретто, яке привабить як освічених, так і неосвічених людей» [5, с. 462].

Історична опера стала важливою передумовою для стильової еkleктики. Діалог історичних епох і відповідно їх музичних мов стає основою оперної музики. Плюралізм історичних стилів у французькому мистецтві, що виконує «соціальне замовлення», безпосередньо пов'язаний з потрясіннями 1789-1794 років, наполеонівської епохи та революції 1830 року. Романтична «різномовність», що виникла завдяки словесному мистецтву, через універсальність мови музики набуває особливого значення. Естетика «грубої історичної правди», як про неї писав Теодор де

Банвіль, вимагала від опери суворого дотримання законів відтворюваних історичних жанрів.

Висока популярність опер Джакомо Мейєрбера підтверджує, що успіх його «великих» опер залежав від відповідності між очікуваннями публіки та ступенем їх задоволення. У лібретто «Роберта» особливо привертає увагу його зв'язок з Липневою революцією. Виконуючи «соціальне замовлення», автори опери орієнтувалися на політичну ситуацію у Франції, як зазначав Гейне: «...мейєрберіанці можуть вибачити мені, якщо я вважаю, що інших притягує не тільки музика, а й політичний сенс опери. Роберт-Диявол, син чорта, так само безбожний, як був Філіп Егаліте, і принцеса, така ж благочестива, як дочка Пентієвра, борються між духом батька, який тягне до революції, і духом матері, що тягне до старого режиму; в його душі змагаються ці дві сили...» [1, с. 74].

Еклектика Дж. Мейєрбера, яка вперше проявилася як стильова манера в «Роберті-дияволі», в «Гугенотах» зміцнилася на основі історичної теми і набула статусу самостійного стилю. «Гугеноти» не лише підтвердили і примножили славу композитора, а й стали продуктом зрілого художника з власним неповторним стилем. Шість років, що відокремлюють цю оперу від попередньої, були роками формування поглядів і вдосконалення стильової техніки.

Наступною великою оперою Мейєрбера після «Гугенотів» стала опера «Пророк» («Іоан Лейденський»), завершена в 1849 році. Написана на історичний сюжет з епохи селянських воєн у Німеччині, опера по-новому трактує історію. Якщо в «Гугенотах» ще видно прагнення показати «весь Париж у всіх його соціальних та станових зрізах», то в «Пророкові» соціально значуща історична тема виступає лише як привід для майстерної гри жанрово-стильовими поєднаннями. Вибір сюжету відображає настрої перед Лютневою революцією 1848 року у Франції, прагнучи догодити глядачеві. Розкіш постановки перевершила все, що існувало раніше, і успіх опери був безпрецедентним.

Разом з тим, при аналітичному вивченні даної опери стає помітним, що стиль Мейєрбера не досягає рівня глибокого програмного осмислення, він скоріше продовжує свій розвиток у межах існуючої системи стильових прийомів, тобто технічного рішення музичного тексту. Водночас виконання музичного тексту демонструє його майстерність і досвідченість. Набір стильових та жанрових форм стає ще ширшим і різноманітнішим, проте

спосіб їх використання стає вираженням сукупності композиторських музично-мовних засобів та технологічних прийомів, які стають вираженням авторської манери письма. Оригінальні стильові знахідки у музиці «Пророка» у багатьох випадках базуються на комплексі існуючих у той час прийомів, що демонструє звернення композитора до своєрідного тезаурусу оперного мистецтва того часу як до особливого підґрунтя, що надихає композитора з одного боку, з іншого – створює підстави для звинувачення даної опери у «ходульній риторичності». Визнаючи той факт, що розвиток історичної опери суттєво сповільнився, Мейєрбер не залишає стильових пошуків, але на деякий час відходить від історичної теми в оперному мистецтві та звертає свою увагу на комічну оперу, створюючи «Табір у Сілезії» (перероблену потім у «Північну Зірку») та «Дінору».

Помічаючи зростаючий інтерес паризької публіки до екзотичних сюжетів і нових для європейської музики витончених стильових форм, Мейєрбер звертається до цієї актуальної для того часу теми і починає роботу над «Африканкою». Дана опера була розпочата майже одночасно з «Пророком», але «Африканка» значно відрізняється інших оперних творів, адже історичні події та масштабні панорами поступилися місцем географічним, а лірична лінія опери вийшла на передній план.

Композитор у всіх своїх чотирьох «великих» операх головну увагу приділяє відповідності комплексу музично-драматургічних прийомів та музично-мовних принципів культурному рівню глядача, тобто тим запитам, які Мейєрбер бачив з боку слухачької аудиторії. Найважливішою для композитора є семантична яскравість елементів, що мають створювати сильні враження. Орієнтація на публіку ставить композитора у позицію споживача музичної мови. Тому він прагне досягти цілісності вистави, де музика є лише однією зі складових частин. Через це він жертвує синтагматичними зв'язками на користь парадигматичних.

Широка палітра паризьких опер композитора досягається за рахунок великої інформаційної насиченості, що приводить до певної еkleктичності. Повний спектр жанрів і стильових форм створює активну парадигматику музичного тексту, зв'язуючи його з усталеними традиціями. Водночас слабка синтагматична організація музичного тексту веде до стильової еkleктики.

Причини виникнення еkleктики як основної риси французької опери варто розглядати не тільки з етимологічної точки зору, але й у контексті творчості Мейєрбера. Визначення його творчості як

«еклектичної» часто протиставляється стилю і сприймається як відсутність чіткого стилю. Однак така оцінка творчості композитора є досить суперечливою та спірною, що не може не викликати дискусії. Еклектика повинна розглядатися як властивість нового стилю, більш складного і динамічного, ніж класичне розуміння стилю.

Таким чином, правильніше розглядати еклектику опер Дж. Мейєрбера як рису його індивідуального стилю. Композитор майстерно володіє різними жанровими та стильовими прийомами, і його безперечний театральний талант проявляється у їх використанні. Еклектизм опер Мейєрбера є проблемою, аналіз якої допомагає краще зрозуміти не тільки стилістичну природу цих опер, але й еклектику як естетичну категорію. Мейєрбер глибоко розумів, що у французькому театрі XIX століття неможливо створити оперу без еклектики. У цьому він був пророчим; він не тільки відповідав вимогам свого часу, але й випереджав його завдяки глибокому філософському осмисленню перспектив оперного мистецтва.

В останній опері Мейєрбера «Африканці», якщо порівнювати її з «Пророком» балет займає меншу частину партитури, а саме – у фіналі IV акту танці виконуються разом із хором жінок «За легкою тканиною...». Цей невеликий номер, витриманий у «екзотичному стилі», є характерним для оперного мистецтва з суттєвим впливом східної тематики. Складна тричастинна форма цього номера обумовлена будовою хору, де середня частина «Пристрастю згоряючи...» протиставляється темі першої частини. Прийоми вільного імітування у розвитку теми середнього розділу надають східну пишність, тоді як унісонний виклад мелодії у хорі і оркестру у першій частині створює контраст. Участь португалок, які співають за сценою разом із Інеєю, додає ще один рівень складності. Ця невелика вставка перед репризою (9 тактів), а потім у самій репризі (3 такти), виглядає як стилістично сторонній матеріал. Фактура змінюється: на зміну багат шаровості хору індійських жінок приходять аскетичний хоральний супровід із мінімальним набором засобів. Крім того, відбувається раптова модуляція з Es-dur у fis-moll і назад у вихідну тональність за допомогою енгармонізму зменшеного септакорду.

Інструментальна складова є надзвичайно розвиненою і супроводжує хорові та танцювальні номери даної опери. У цьому хорі з танцями балетні сцени використовують засоби, які є більш притаманними та характерними для сфери хорової музики, адже

танець тут виконує функцію пантоміми, що підсилює значення вербальної складової. Сама загальна структура даного акту з завершальною балетно-хоровою сценою вже була апробована Дж. Мейєрбером раніше – так завершувалися фінали третьої дії в «Роберті-дияволі», а також весільною ходою, хором і балетом завершувався один з актів у «Гугенотах». Також треба зазначити, що масові сцени з хором і балетом у фіналах актів стають свого роду масштабним підсумком, важливим драматургічним ходом, що відіграє значну роль у загальній драматургії оперного твору.

Підсумовуючи жанрово-стилістичну концепцію чотирьох «великих» опер Мейєрбера, можна виділити кілька їх основних рис. Використання різних жанрових та стильових моделей не є визначальною рисою у творчості Дж. Мейєрбера, що підтверджується тим фактом що він не грає зі стилями, як це робитимуть багато композиторів початку наступного століття; скоріше він починає досліджувати їх, вибираючи елементи з музики різних історичних епох і національних культур, які найяскравіше відображають необхідні йому сценічні ситуації [4]. Його звернення до історичних та національних музичних культур пов'язане з прагненням створити широкий історичний контекст для обраного сюжету, а додавання конкретних деталізованих рис має декоративний характер, наближаючи сценічну ситуацію до реальності.

Аналіз показує, що Мейєрбер віртуозно володіє стильовими прийомами та техніками релігійно-культової музичної традиції, яке виражається через граничне наближення до унікального характеру молитви, що іноді межує зі стилізацією. Молитви та гімни, які буквально пронизують оперні твори композитора, демонструють міцну опору на існуючу культуру традицію, яка є невід'ємною складовою тієї культурно-історичної епохи, яка знаходить своє втілення у конкретному творі (в одних випадках до протестантських пісень і хоралів, в інших – до католицьких). У «Роберті-дияволі» відтворюється унікальне звучання старовинної церковної літанії, яка зливається з сучасними оперними засобами. «Молитва» Мейєрбера сприймається як церковна літанія саме в контексті оперного тексту. Хоча вона не відповідає суворим історичним вимогам жанру, справляє враження завдяки своєму «умовно-старовинному» забарвленню. У своїх наступних операх композитор не відмовляється від стилізації, а навпаки, змінюючи підхід до відтворюваних стилів і жанрів, доводить стилізацію до крайності, використовуючи релігійну

музику у ширшому контексті. У «Гугенотах» релігійна тематика набуває великого розмаху через загострення внутрішнього конфлікту віросповідань.

Висновки. Джакомо Мейєрбер був одним із найвизначніших композиторів XIX століття, внесок якого у розвиток європейської опери неможливо переоцінити. Його талант і композиторська майстерність були високо оцінені не лише численними шанувальниками, але й критиками. Зокрема, визнання видавця Геммі Брандуса у 1865 році про надзвичайну популярність клавірів «Африканки» свідчить про великий інтерес до його творів. Проте, попри велику славу за життя, поступово твори Мейєрбера почали зникати з оперних сцен і перестали бути об'єктом досліджень. Однією з причин цього може бути його єврейське походження, яке призвело до антисемітських нападок з боку деяких сучасників, а пізніше і в період нацизму. Негативний вплив мали також критичні висловлювання таких композиторів, як Шуман, Вагнер та Мендельсон, які суттєво зашкодили репутації Мейєрбера. Крім того, доступ до документальних матеріалів про його життя і творчість був обмежений до середини XX століття.

Усі ці фактори призвели до того, що опери Мейєрбера були практично виключені з хрестоматій з історії музики і згадувалися лише як приклад занепаду буржуазного мистецтва XIX століття. Його твори часто протиставлялися більш «принциповим» творам таких композиторів, як Вагнер, Шуман, Вебер, та ін. Мейєрбера звинувачували в «безпринципності», як національній, так і стильовій, що стало основою для визначення його творів як «еклектичних». Негативна конотація цього терміна стала невід'ємною частиною сприйняття його творчості.

Однак у XX столітті, багатому на художні відкриття, відбулося «друге відкриття» творчості Мейєрбера. Це проявилось у відновленні його опер на найкращих оперних сценах світу та у розвитку мейєрберознавства, особливо після публікації монументальної монографії Х. Беккера. Але робота дослідників і режисерів спрямована не лише на відновлення репутації композитора, а й на заповнення прогалів у історії оперного мистецтва.

Фігура Дж. Мейєрбера постає у різних аспектах: він був композитором, режисером, постановником і тонким психологом, який добре розумів смаки публіки і майстерно керував її реакціями. Особлива увага приділяється процесу підготовки опери до прем'єри, репетиціям з солістами, хором і оркестром, під час яких відбувалися зміни і вдосконалення окремих номерів, обго-

ворювалися сценографія, декорації та костюми. Цей процес, що займав стільки ж часу, скільки й написання музики, є важливим ключем до розуміння успіху опер Дж. Мейєрбера.

Творчість Мейєрбера, яка стала цілою епохою в історії європейської музики, а оперний стиль композитора є гнучким і відкритим до стильового діалогу. Він залучає історичні та національні форми, зберігаючи їх первісний колорит, що сприяє впізнаваності жанрового і стильового «першоджерела».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гейне Г. «Гугеноты» Мейєрбера. *Полное собрание сочинений: в 12 т.* М.: Academia, 1936. Т. 6. С. 375-377.
2. Роллан Р. Опера во Франции. Музыкально-историческое наследие: В 8 вып. М., 1986. Вып. 1. С. 202-244.
3. Эстетические учения XVII—XVIII веков. *История эстетики: памятники мировой эстетической мысли: В 5.* М.: Искусство, 1964. Т. 2. 836 с.
4. Osadcha S. Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the Orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods.* Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2020. Pp. 20–36. [in English]
5. Spohr L. Aufrur an Deutsche Komponisten. *Allgemeine Musikalische Zeitung.* Leipzig. 16 Juli 1823, Spalte. 457-464 s. [German]
6. Weber C.M. *Samtliche Schnften. Kritische Ausgabe von Georg Kaiser.* Berlin/Leipzig Schuster & Loeffler, 1908. 585 s. [German]

REFERENCES

1. Heine G. «The Huguenots» by Meyerbeer. Complete Works: in 12 volumes. Moscow: Academia, 1936. Vol. 6. Pp. 375-377. [in Russian]
2. Rolland R. Opera in France. Musical and Historical Heritage: in 8 issues. Moscow, 1986. Vol. 1. Pp. 202-244. [in Russian]
3. Aesthetic Teachings of the 17th-18th Centuries. History of Aesthetics: Monuments of World Aesthetic Thought: in 5. Moscow: Art, 1964. Vol. 2. 836 p. [in Russian]
4. Osadcha S. Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the Orthodox liturgical text. *Music semiology: categories and methods.* Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2020. Pp. 20–36. [in English]
5. Spohr L. Aufrur an Deutsche Komponisten. *Allgemeine Musikalische Zeitung.* Leipzig. 16 Juli 1823, Spalte. 457-464 s. [German]
6. Weber C.M. *Samtliche Schnften. Kritische Ausgabe von Georg Kaiser.* Berlin/Leipzig Schuster & Loeffler, 1908. 585 s. [German]

УДК 005.2:78.07:[78.079:782.1](450)(045)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-4>

Олена Юрїївна Пономаренко

ORCID: 0000-0002-3726-489X

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри історії світової музики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

ponomarenkoolena1970@gmail.com

ОПЕРНИЙ ФЕСТИВАЛЬ «АРЕНА ДІ ВЕРОНА» ЯК ЗАСІБ БРЕНДИНГУ В МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ СУЧАСНОЇ ІТАЛІЇ: ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ ЗАСНУВАННЯ

Мета роботи — з'ясувати особливості функціонування національного фестивального бренду в музичному житті сучасної Італії на прикладі одного з найбільш авторитетних проєктів — оперного фестивалю «Арена ді Верона». **Методологія дослідження** базується на застосуванні комплексу взаємодоповнюючих методів — історико-аналітичного, емпіричного та соціокультурного. Історико-аналітичний метод сприяв осмисленню логіки формування та розвитку фестивалю, звернення до емпіричного та соціокультурного методів дало можливість розглянути італійські музичні фестивалі як засіб брендингу, що впливає на просування проєктів і формування унікального іміджу музичного бренду як складової національної культури в контексті соціальних відносин у системі музичного життя сучасної Італії. **Наукова новизна** полягає в тому, що в українському музикознавстві вперше музичні фестивалі Італії розглянуто як засіб брендингу в сучасній Італії. В основі цього процесу на паритетних засадах виступають дві складові — художня та багатопланова управлінська, яка вимагає нових підходів економічних, підприємницьких і маркетингових. Музичні фестивалі щороку підтверджують свій професійний статус, відомий у світовому музичному соціумі як італійський культурний бренд. Аналіз музичних подій в рамках оперного фестивалю «Арена ді Верона» сприятиме поширенню італійського досвіду для організації та проведення музичних проєктів в Україні. **Висновки.** Італійський фестивальний брендинг — по-перше, це комплекс заходів, реалізованих завдяки спільним зусиллям команди організаторів фестивалю — співпраці державних, фінансових інститутів, приватного бізнес-сектору, фондів; по-друге, процес просування проєкту і реалізація події масового масштабу, яка відбувається за допомогою креативу в рекламі, постійному технологічному оновленню: ексклюзивним конструкціям сцен та інноваційним технологіям, що використовуються у декораціях, освітленні тощо; по-третє, формування унікального

Іміджу музичного бренду, що залучає більше прихильників, завжди проходить у певному місці та часі, за допомогою якого можна посилити бренд території та зробити регіон привабливим як для місцевого населення, так і для туристів. Основна мета фестивального брендингу в сучасній Італії працює на бездоганний результат – продемонструвати світу історичні й мистецькі пам'ятки італійських міст і зберегти для наступних поколінь італійські музичні проекти як національний культурний бренд.

Ключові слова: брендинг, національний культурний бренд, музичне життя сучасної Італії, менеджмент музичного мистецтва, маркетинг, подія, оперне мистецтво, оперний фестиваль «Арена ді Верона», композиторська творчість, засоби музичної виразальності.

Ponomarenko Olena Yuriivna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor at the Department of History of World Music of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Opera festival «Arena di Verona» as a means of branding in the musical life of modern Italy: on the 100th anniversary of its foundation

The purpose of the work is to find out the peculiarities of the functioning of the national festival brand in the musical life of modern Italy using the example of one of the most authoritative projects – the opera festival «Arena di Verona». **The research methodology** is based on the application of a complex of complementary methods – historical-analytical, empirical and socio-cultural. The historical-analytical method contributed to the understanding of the logic of the formation and development of the festival, the appeal to empirical and socio-cultural methods made it possible to consider Italian music festivals as a means of branding, which affects the promotion of projects and the formation of a unique image of the music brand as a component of national culture in the context of social relations in the system of music life in modern Italy. **The scientific novelty** is that, for the first time in Ukrainian musicology, Italian music festivals have been considered as a means of branding in modern Italy. This process is based on two components on an equal footing – artistic and multifaceted management, which requires new economic, entrepreneurial and marketing approaches. Music festivals confirm their professional status every year, known in the world music society as an Italian cultural brand. The analysis of musical events within the framework of the opera festival «Arena di Verona» will contribute to the spread of Italian experience for the organization and implementation of musical projects in Ukraine. **Conclusions.** Italian festival branding – firstly, it is a complex of activities implemented thanks to the joint efforts of the festival organizing team – cooperation of state, financial institutions, private business sector, foundations; secondly, the process of project promotion and implementation of a mass-scale event, which takes place with the help of creativity in advertising, constant technological updating: exclusive stage designs and innovative technologies used in scenery, lighting, etc.; third, the formation of a unique image of a music brand that attracts more fans always takes place in a certain place and time, with which it is possible to strengthen the brand of the territory and make the region

attractive to both local people and tourists. The main goal of festival branding in modern Italy works for an impeccable result – to show the world the historical and artistic sights of Italian cities and preserve Italian musical projects as a national cultural brand for future generations.

Key words: *branding, national cultural brand, musical life of modern Italy, management of musical art, marketing, event, operatic art, opera festival “Arena di Verona”, composer’s work, means of musical expression.*

Актуальність теми роботи. В сучасній Італії існує значна кількість музичних фестивалів. Вони функціонують за певною моделлю, в основі якої на паритетних засадах виступають дві складові – художня та управлінська. Для того, щоб підтверджувати свій професійний статус, в останні роки зростає роль брендингу в музичному житті Італії, який визначається як цілеспрямований маркетинговий захід з розробки фірмового стилю проєктів, формування унікального іміджу, що відрізняє його від конкурентів, впливає на створення довгострокової переваги споживачів. Просування музичних фестивалів і створення довготривалої комунікації між проєктом і публікою, безумовно, вимагає нових підходів економічних, підприємницьких, управлінських і маркетингових.

Такою брендовою подією в музичному житті Італії можна вважати оперний фестиваль «Арена ді Верона» (Arena di Verona Opera Festival), сотий сезон якого відбувся 2023 року.

У зв’язку з цим особливої актуальності набуває вивчення італійських музичних фестивалів як засобу брендингу, що впливає на просування проєктів і формування унікального іміджу музичного бренду як складової національної культури, узагальнення їхнього досвіду, важливого для музичного життя загалом і для України зокрема.

Мета роботи – з’ясувати особливості функціонування національного фестивального бренду в музичному житті сучасної Італії на прикладі одного з найбільш авторитетних проєктів – оперного фестивалю «Арена ді Верона».

Виклад основного матеріалу. Важливим у розгляді музичних фестивалів сучасної Італії, стає аналіз не тільки музичної складової, а й розуміння сутності бренду, оскільки наявність вдалого бренду зміцнює місце проєкту не лише у міжнародному

культурно-мистецькому середовищі, а й має сприятливий вплив на соціальну та економічну стабільність всередині країни.

Брендинг є процесом формування та розвитку бренду, інструментом диференціації та просування товарів на ринок, а також формування тривалого взаємозв'язку зі споживачами на базі актуальних для споживачів цінностей, які містяться в основі бренду. Тобто, як зазначає Саймон Анхольт (Simon Anholt), брендинг є комплексом послідовних заходів, які спрямовані на формування єдиного та зажаданого споживачем іміджу продукції чи послуги. Він пропонує розглядати бренд у трьох різних аспектах: по-перше, як свідчення ідентичності продукту (зовнішній вигляд, логотип та ін.); по-друге, як культуру організації, що стоїть за брендом (головна роль у проекті належить музичному сектору, проте не менш важливу роль відіграють фахівці, які керують процесом його втілення – державні структури, спонсори тощо.); по-третє, як репутацію продукту чи виробника, що складається у свідомості користувачів. Джозеф Кларк (Joseph Clarke), професор економіки Оксфордського університету, так характеризує основні переваги бренд-заходу: «Бренд визначає вибір туриста (публіки) (розрядка моя. – О. П.) у процесі купівлі заходу як економічно, так і емоційно, тим самим з першого моменту залучаючи публіку до нього» [7]. Таким чином, для формування бренду необхідно зважати як на матеріальні, так і на нематеріальні аспекти.

Вітчизняні дослідники брендингу О. Вартанова та І. Король також звертають увагу на бренд як нематеріальний актив, «цінність якого полягає в розпізнаванні його споживачами та формуванні позитивних асоціацій, пов'язаних з ним» [1, с. 36]. Л. Мельничук наголошує на багатоаспектності поняття «бренд», зазначаючи три види відносин зі споживачем: емоційні, які формуються на базі почуттів споживача, викликаних брендом (чи позитивних, чи негативних); поведінкові – дії споживача, викликані мотивуванням бренду, тобто намір придбати товар; раціональні – відносини, що формуються на основі знання про бренд [2].

Грунтуючись на вищенаведених підходах до тлумачення поняття «бренд», слід зазначити, що при організації музичних

фестивалів, одної з наймасштабніших форм event сфери, традиційний маркетинг поступився новим видам, зокрема Event Marketing (подієвий маркетинг) і Experiential Marketing (емпіричний маркетинг).

Мета Event маркетингу – просувати свого бренду. Завдяки рекламним заходам, які справляють незабутні враження на публіку, відбувається діалог з потенційним споживачем, формуючи інформаційний інтерес, позитивну думку, покращуючи і підтримуючи імідж проєкту протягом не одного року.

Experiential Marketing – «маркетинг, заснований на досвіді», його ще називають «маркетингом вражень», які отримує споживач (публіка) після відвідання певного заходу, вистави, проєкту тощо. Одна з причин успішного впливу цих видів маркетингу на потенційних клієнтів полягає в тому, що події, як правило, мають тривалий характер, людина, відвідавши захід, довго відчуває і пам'ятає емоції, викликані ним. Крім того, важливо, що брендовий музичний захід має значний медіа-ефект. Креативна складова привертає увагу засобів масової інформації: на початковому етапі вони активно анонсують музичні події, а після завершення проєкту публікують пост-релізи, фоторепортажі, поширюють інформацію про подію, обговорюють її в соцмережах, блогах і на форумах. Усе це надає можливість учасникам заходу набувати досвіду взаємодії з тією чи іншою подією.

Як стверджує Філіп Котлер (Philip Kotler), маркетинг сьогодні, трансформуючись відповідно до глобальних змін середовища, починає орієнтуватись не просто на споживача, а на людину з її думками, почуттями, душею. Компанії починають розуміти, що сучасні споживачі потребують не тільки товарів і послуг, а й вражень, що стосуються їх духовної сторони. [8, с. 7; 26].

Брендові музичні проєкти в Італії відіграють значну роль також у просуванні території: країни, регіону, міста чи об'єктів на цих територіях. Відбуваючись у місті, вони формують і розвивають його позитивний імідж; збільшують і просувають туристичні потоки, впливають на розвиток регіону, створюють цікаві пропозиції для інвестицій. З цього погляду, маркетинг вражень стає елементом територіального маркетингу, одне з головних

завдань якого виражене словами: «створюючи подію, – формуй враження».

2023 року відбувся сотий сезон оперного фестивалю «Арена ді Верона», який від самого початку зацікавив не лише професійних музикантів і любителів музики, а й туристів з усього світу. Чи міг колись Джованні Дзенателло (Giovanni Zenatello) уявити, що його ідея перенести оперну виставу в один з найбільших у світі римських амфітеатрів просто неба з часом втілиться в амбітному оперному проєкті, заснованому на міцних художній і економічній моделях, завдяки яким він протягом багатьох десятиліть домінує на італійській і міжнародній театральній сценах як національний культурний бренд.

Фонд. Брендіві фестивалі фінансово підтримуються державою і чим стабільніша її підтримка, тим фестиваль з кожним роком розвивається дедалі більше. В Італії державна підтримка здійснюється через фонди.

Оперний фестиваль перебуває під управлінням Фонду «Арена ді Верона». Нинішня організаційна структура створена відповідно до реформи, санкціонованої Законодавчим декретом № 134 від 1998 року, згідно з яким оперні трупи перетворені на лірико-симфонічні фонди, які у своїй діяльності керуються не лише державою, а й приватним правом. Цей декрет надає можливість залучати до складу фондів приватних членів: «Інституційна мета полягає у проведенні некомерційної культурної діяльності громадського призначення, спрямованої на поширення музичного мистецтва і музичної освіти в суспільстві» [5].

У наш час членами-засновниками (Soci Fondatori) Фонду Арена ді Верона є: Італійська держава (Lo Stato Italiano), Міністерство культури (Ministero della Cultura), які виділили 1 мільйон євро для відзначення ювілею оперного фестивалю «Арена ді Верона»; регіон Венето (La Regione del Veneto), муніципалітет Верони (Il Comune di Verona), провінція Верони (La Provincia di Verona) і Палата торгівлі, промисловості, ремесел та сільського господарства Верони (La Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Verona).

Фестивалі незалежно від своєї тематики та розмірів, як правило, мають спонсорську та партнерську підтримку. Це є поши-

реним способом просування товарів та послуг на галузевому ринку.

UniCreditBank більше 25 років є спонсором оперного фестивалю, який понад, серед інших партнерів – Calzedonia, Pastificio Rana, Volkswagen Group Italia, DB Bahn, RTL 102.5 .

Під час фестивалю 2023 року зафіксовано найвищі збори – 33 048 000 євро, а кількість глядачів – 402 722 (2022 –59 584) із 125 країн світу. Провідний імідж фестивалю – залучити нинішнього глядача, а його своєрідність – система просування.

Реклама. Популяризація проєкту як художнього феномена серед глядачів здійснюється завдяки рекламі, тут важливу роль відіграє креатив, завдяки якому вдається дотримуватися одного з важливих принципів маркетингу: просування продукту має відповідати його особливостям. До основних функцій креативу у просуванні музичних подій фахівці відносять: по-перше, підвищення комунікативної ефективності рекламування музичної події шляхом привернення уваги до неї; по-друге, цілеспрямований вплив на запам'ятовування музичної події і формування образу музичної події, яскравого, цілісного, пізнаваного.

Основний потік інформації поширюється в мережі Інтернет, 2023 року він досяг небачених для Арени результатів в соціальних мережах. За підсумками фестивалю 2023, на каналах Facebook і Instagram її переглянули майже 47 мільйонів користувачів, зафіксовано 16 тисяч годин переглядів відео. На сторінці Instagram – понад 12 мільйонів облікових записів, що на 166% більше, ніж 2022 року. Фестиваль також має свій сайт [5] . Крім того, з рекламною метою розсилають запрошення, роздають безплатні купони, поширюють пресреліз та інші комунікаційні способи просування послуг, зокрема сувеніри, офіційні та неофіційні: подушечки для зручного сидіння на залізних стільцях з написами назв опер, які ставляться в сезоні, віяла, магніти, буклети, постери, подарунки – все, що безпосередньо приверне увагу глядача до проєкту.

Рекламні функції виконують також декорації до вистав цього сезону, змонтовані за межами Арени в день вистави за допомогою одного або двох підйомних кранів. Це не просто реквізит, це

своєрідний музей, виставка просто неба. На стендах до експонатів зазначені: назви опер, стисла інформація про твір, історичні факти про постановку і виконавців, тексти арій.

З важливих аспектів бренду, як свідчення ідентичності продукту, виступає зовнішній вигляд, логотип. Головною складовою реклами фестивалю «Арена ді Верона» є афіша-постер, що супроводжує глядачів у місті, зустрічає в аеропорту і на залізничному вокзалі, у поїзді, що прямує до Верони. Історично склалося так, що традиційна афіша виконує інформаційну функцію, а іміджеву – постер, в якому переважає візуальна складова. Основна його функція – створити рекламний образ відповідно до концепції музичного заходу. Сучасна тенденція щодо розвитку плакатів і афіш у музичній сфері – жанрово зблизити їх: рекламні матеріали про музичні події, з одного боку, містять інформаційний блок (за схемою «що? – де? – коли? – хто?»), з іншого, а візуальна складова представляє яскраві рекламні образи, виконуючи іміджеву функцію.

Перший постер фестивалю 1913 року із зображенням Аїди, якій аплодує зала. Афіша-постер 2023 року, в якому на передньому плані публіка і величезний театр, він оживає, завдяки цій публіці, а обличчям до публіки стоїть жінка з гонгом – символ фестивалю, – яким сповіщає про початок вистави. У центрі афіші-постер – основний девіз проекту, щороку новий, 2023 року він був таким – «100 разів вперше» («100 volte la prima volta»), а 2024 – «100 емоцій + 1 твоя» («100 emotions + 1 yours»).

Художня складова проекту. Сотий випуск оперного фестивалю «Arena di Verona» тривав протягом 16 червня – 9 вересня 2023 року. Відбулося 49 вистав, вісім оперних постановок: дві прем'єри – Дж. Верді: «Аїда» у постановці Стефано Пода (Stefano Poda) та «Ріголетто» у постановці Антоніо Альбанезе (Antonio Albanese), а також шість опер, які вже увійшли в історію фестивалю – «Севільський цирульник» Дж. Россіні і «Тоска» Дж. Пуччіні у постановці Хьюго де Ана (Hugo De Ana); «Набукко» Дж. Верді у постановці Джанфранко де Бозіо (Gianfranco De Bosio); «Кармен» Ж. Бізе, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні і «Травіата» Дж. Верді у постановці Франко Дзеффірееллі (Franco

Zeffirelli). Це остання робота майстра, вона й завершувала ювілейний сезон фестивалю. Відбулися ще чотири гала-концерти і один симфонічний, а також три концерти провідних тенорів світу – Хуана Дієго Флорес (Juan Diego Flórez), який цього року дебютував на фестивалі, Пласідо Домінго (Plácido Domingo) і Йонаса Кауфманна (Jonas Kaufmann). Уперше на сцені «Арена ді Верона» виступили симфонічний оркестр і хор Театру Ла Скала під керуванням Ріккардо Шайї (Riccardo Chailly). Крім того було показано балетне шоу «Роберто Болле та друзі» («Roberto Bolle and Friends»), традиційне і популярне для цього проекту, починаючи з 2017 року.

Під час ювілейного фестивалю були показані дві фотовиставки, одну з них – «100 разів Каллас. Божественне та Верона» – організував Архів Томассолі під патронажем муніципалітету Верони. Експонувались фотоматеріали раннього веронського періоду творчості Каллас (до 100-річчя оперної співачки, а на виставці «Аїда 100» були представлені фотоматеріали, які документували нову постановку цієї опери.

Основна мета і провідний імідж для цього проекту – зацікавити публіку, сформувати театральну аудиторію, залучити глядача. У цьому контексті актуально звучать слова суперінтенданта Сесілії Газдіа (Cecilia Gasdia): «Сьогодні ми можемо зробити Веронську арену доступною для кожного» [5].

Відкриття 100-го проекту фестивалю транслювалось на державних телевізійних каналах Rai 1 та Rai Cultura. За цією грандіозною подією стежили у прямому ефірі 1 800 000 глядачів. Ще одним підтвердженням інтересу публіки, викликаного цією новою постановкою, є те, що слово «Аїда», за даними Google Trends, в перший тиждень фестивалю в Google в Італії шукали на 430% більше разів, ніж середня кількість пошукових запитів за цим же терміном протягом останніх 5 років. Це був вечір національної гордості. Трансляцію вели зірки італійського телебачення, представники національної культурної еліти: актриса та телеведуча Міллі Карлуччі (Milly Carlucci), палеонтолог, натураліст, популяризатор науки, письменник та телеведучий програм, присвячених мистецтву та культурі Альберто Анжела

(Alberto Angela), а також актор та режисер Лука Дзінгаретті (Luca Zingaretti). На церемонії відкриття була присутня кіноактриса та співачка, володарка премії «Оскар», Софі Лорен (Sofia Costanza Brigida Villani Scicolone). Її вітали стоячи під музику Енніо Морріконе (Ennio Morricone) до фільму «Новий кінотеатр Парадізо» («Nuovo Cinema Paradiso»). Вибір музики з цього фільму для презентації прем'єри був не випадковим, бо головна ідея кінострічки – колективне кіновидовище, як символ доброго спільного (хорального) дійства, коли люди всі разом ходили в кінотеатр і дивилися фільм, а не були нарізно, саме ця ідея абсолютно відповідала основній меті фестивалю – єднання публіки засобами опери. Про початок оперного спектаклю замість звичайного гонгу сповістили Триколірні Стріли (Frecce Tricolori), що уособлюють символ національної гордості та краси Італії.

Ювілейний оперний фестиваль «Arena di Verona» 2023 року, безумовно, очікував на величну прем'єру, великий проєкт, що має відповідати святкуванню опери, яка протягом усієї своєї 100-річної історії, складалася з грандіозних постановок, покликаних захоплювати глядача. Нова постановка «Аїди» приємно здивувала всіх, хто чекав від вистави, як писала італійська преса: «побачити щось нове, свіже та інноваційне з погляду режисури, здатної оновити цей фараонічний та трохи архаїчний образ, який, попри свою іконічність, не може завжди домінувати на сцені». З іншого боку, розчарувала шанувальників грандіозних барокових постановок типових для флорентійського режисера та сценографа Франко Дзеффіреллі, які за задумом більше збігаються з драматургією та реалізмом Верді. Саме постановка Дзеффіреллі стала 2022 року, як пише італійський журналіст та музичний критик Роберто Морі (Roberto Mori): «наріжним каменем візуального гедонізму "Арени 2022"» [5]. Однак, всупереч безлічі критичних думок і висловлювань, усі 13 вистав «Аїди» цього сезону мали аншлаги.

Італійський режисер-постановник Стефано Пода (Stefano Poda) відомий тим, що вважає за краще самостійно проєктувати абсолютно всі елементи вистави – режисуру, сценографію, костюми, світло та хореографію. Слід зазначити, що режи-

сура Поди на смисловому (значенневому) рівні дуже складна. Його оперні постановки швидше можна віднести до артінсталяцій, дія яких відбувається будь-де і будь-коли. Вони наділені таємними смислами та символами, а щоб розгадати їх і набути сенсу того, що відбувається на сцені, доступність у сприйнятті, потрібне терпіння від тих, хто дивиться на них і намагається їх розшифрувати. Те саме можна сказати й про нову постановку «Аїди». Тільки музика інтимної історії Аїди, за допомогою витончених звуків та глибоких почуттів, стає для режисера парадигмою роздумів про нашу цивілізацію, про вічні питання миру та війни. Його бачення Аїди вводить нас у небачений раніше, світ, що розташований між минулим і майбутнім, в якому головний герой людина, яка має владу, вона здатна сама все зруйнувати й створити, вона здатна вести війну або шукати світ, а також щиро любити. Як зазначає Стефано Пода: «Сцена буде маленьким всесвітом. Вона буде технологічною, динамічною, мінливою і дивовижною».

Сцена фактично дематеріалізована, і громіздкі структури декорацій, які зазвичай присутні на сцені, поступаються місцем світу зі світла, відображень і візуальних ефектів. На досить сильно нахиленій площині із темного напівпрозорого пластику по центру розташована гігантська кисть, яка служить упродовж опери заднім планом для всієї сцени. Вона зроблена з металевих прутів (решіток) і по ходу дії постійно рухається завдяки механічній анімації фаланг, відкривається та закривається. Рука – це символ величезної могутності, якою наділена людина, здатна вбивати чи створювати, вражати чи відроджувати цей світ, у якому йому належить вибрати, як використовувати свої нескінченні можливості для добра чи зла. Такі ж кисті на довгих жердинах, утримувані персонажами, є по обидва боки сцени, ліворуч чорні, праворуч білі.

Світ війни, що розділяє Аїду та Радамеса, був представлений на сцені: 300 артистами мімансу, а також балетною групою під керівництвом Гаєтано Петрозіно (Gaetano Petrosino), і Хором, керівник Роберто Габбіані (Roberto Gabbiani). Солоїсти постійно взаємодіяли з акторами мімансу, які, оточуючи їх, мімікою та

жестами, зображують на обличчях гримаси болю, жаху, гніву. За задумом режисера вони передають емоційну напругу дії, сумніви та суперечливі почуття героїв, а також зображують демонів, що населяють пекло, в якому перебувають головні персонажі дії.

Режисер уникає історичних та географічних координат, прагнувши сконцентрувати увагу на внутрішньому конфлікті та психологічних перипетіях головних героїв. Саме тому посилення до конкретного місця дії, які легко асоціюються з Єгиптом, присутні, але їх зовсім небагато: жерці з головами тварин і пташиними дзьобами, а також піраміди з металоконструкцій наприкінці сцени. Інші елементи дії лише містять єгипетські символи в декораціях костюмів хору та акторів мімансу в першій та третій діях, а також надруковані на тілах бранців як текст хору, який вони співають у другому акті.

Масивні світлові проєкції створюють структури в повітрі завдяки постійному потоку білого диму, що заповнює сцену та небо над нею. Різні світлові ефекти за допомогою світлодіодів, лазерів наголошують на лінії Арени.

У цій кришталевій Аїді все, по суті, символічно: кожен рух, кожен об'єкт, кожна ідея і жест. Виникає відчуття, ніби сенсу зовсім і немає, чи він прихований глибоко. Нова постановка Аїди, відкрита для багатьох алюзій та інтерпретацій, стає засобом активного залучення глядачів до діалогу і художньо-асоціативної співпраці.

Висновки. У зв'язку з цим, представимо своє розуміння сутності поняття «фестивальний брендинг», який функціонує в музичному житті сучасної Італії. Отже, італійський фестивальний брендинг – по-перше, це комплекс заходів, реалізованих завдяки спільним зусиллям команди організаторів фестивалю – співпраці державних, фінансових інститутів, приватного бізнес-сектору, фондів; по-друге, процес просування проєкту і реалізація події масового масштабу, яка відбувається за допомогою креативу в рекламі, постійному технологічному оновленню: ексклюзивним конструкціям сцен та інноваційним технологіям, що використовуються у декораціях, освітленні тощо; по-третє, формування унікального іміджу музичного бренду, що залучає

більше прихильників, завжди проходить у певному місці та часі, за допомогою якого можна посилити бренд території та зробити регіон привабливим як для місцевого населення, так і для туристів. Основна мета фестивального брендингу в сучасній Італії працює на бездоганний результат – продемонструвати світу історичні й мистецькі пам'ятки італійських міст і зберегти для наступних поколінь італійські музичні проєкти як національний культурний бренд.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Вартанова О., & В., Король, І. В. Брендинг як сучасна маркетингова технологія. Збірник наукових праць Черкаського державного технологічного університету. Серія: Економічні науки, 2019. Вип. 53. С. 36–42.
2. Мельничук Л. С. Бренд та його роль у процесі організації ефективних маркетингових комунікацій. Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Міжнародні економічні відносини та світове господарство, 2016. Вип. 6 (2). С. 96–98.
3. Червінська Л. Формування бренду івент-заходів як технологія просування вітчизняного образу. Arts and Cultural, Educational Practices. Issues in Cultural Studies, 2020. № 36. С. 269–279.
4. Anholt S. Beyond the Nation Brand: The Role of Image and Identity in International Relations. Exchange: Journal of Public Diplomacy, 2011. Вип. 2(1), 1. URL: <https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1013&context=exchange> (accessed: 21 May 2024).
5. Arena di Verona Opera Festival, 2023. URL: <https://www.arena.it/it/arena-di-verona/chi-siamo> (accessed: 21 May 2024).
6. Balestra C., Malaguti A. Organizzare musica. Legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano. Milano: Edizione FrancoAngeli, 2006.
7. Clarke J. Tourism brands: An exploratory study of the brands box model. Journal of Vacation Marketing, 6, 2000. P. 329–345.
8. Kotler, P., Asplund, C., Rein, I., & Haider, D. Marketing Places Europe: How to Attract Investments, Industries, Residents and Visitors to Cities, Communities, Regions, and Nations in Europe. Evanston: Financial Times, 1999.
9. Megri Z., Fateh B. The Effect of Territorial Marketing on City Image Valuation : An Zakia Megri. Exploratory Study in Algeria. International Journal of Marketing Studies. Canadian Center of Science and Education, 2014. Vol. 6, № 4. P. 145–156.
10. Rossiter, J. R., Percy, L. Advertising Communications and Promotion Management. New York: McGraw-Hill Companies, 1997. 640 p.

REFERENCES

1. Vartanova, O., & V., Korol, I. V. (2019). Brendynh yak suchasna marketynhova tekhnolohiia. Zbirnyk naukovykh prats Cherkaskoho derzhavnogo tekhnolohichnoho universytetu. Serii: Ekonomichni nauky, 53 [in Ukrainian].
2. Melnychuk, L. S. (2016). Brend ta yoho rol u protsesi orhanizatsii efektyvnykh marketynhovykh komunikatsii. Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho natsionalnoho universytetu. Serii: Mizhnarodni ekonomichni vidnosyny ta svitove hospodarstvo, 6(2) [in Ukrainian].
3. Chervinska, L. (2020). Formuvannia brendu ivent-zakhodiv yak tekhnolohiia prosuvannia vitchyznianoho obrazu. Arts and Cultural, Educational Practices. Issues in Cultural Studies. № 36 [in Ukrainian].
4. Anholt, S. (2011). Beyond the Nation Brand: The Role of Image and Identity in International Relations. Exchange: Journal of Public Diplomacy, 2(1), 1. URL: <https://surface.syr.edu/exchange/vol2/iss1/1> (accessed: 21 May 2024) [in English].
5. Arena di Verona Opera Festival, 2023. URL: <https://www.arena.it/it/arena-di-verona/chi-siamo> (accessed: 21 November 2023) (accessed: 21 May 2024) [in Italian].
6. Balestra, C., Malaguti, A. (2006). Organizzare musica. Legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano. Milano: Edizione FrancoAngeli.
7. Clarke, J. (2000). Tourism brands: An exploratory study of the brands box model. Journal of Vacation Marketing, 6 [in Italian].
8. Kotler, P., Asplund, C., Rein, I., & Haider, D. (1999). Marketing Places Europe: How to Attract Investments, Industries, Residents and Visitors to Cities, Communities, Regions, and Nations in Europe. Evanston: Financial Times [in English].
9. Megri Z., Fateh B. (2014). The Effect of Territorial Marketing on City Image Valuation : An Zakia Megri. Exploratory Study in Algeria. International Journal of Marketing Studies. Canadian Center of Science and Education. Vol. 6, No. 4 [in English].
10. Rossiter, J. R., Percy, L. (1997). Advertising Communications and Promotion Management. New York: McGraw-Hill Companies [in English].

УДК 78.071

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-5>**Світлана Юрїївна Грекул**

ORCID: 0000-0002-8055-6556

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

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ ВАДИМА НІКОЛАЄВА: ВІД «БІОГРАФІЧНОГО АВТОРА» ДО ХУДОЖНЬО- СТИЛЬОВОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ

Мета дослідження. Метою дослідження є розкриття творчої особистості композитора Вадима Ніколаєва у взаємодії біографічної та авторськи-стильової сторін. Розглядається становлення авторської індивідуальності на прикладі музичної спадщини композитора. Пропонуємо докладно дослідити етапи змін у творчому шляху композитора, зокрема його власність до певних стилів та жанрів. Таке дослідження може внести нові уявлення про еволюцію творчості та допомогти краще зрозуміти поетику Вадима Ніколаєва.

Актуальність теми дослідження полягає у тому, щоб заповнити прогалини у матеріалах щодо творчості сучасних українських композиторів, відкрити нові методичні можливості вивчення їх стильового мислення на прикладі аналізу та систематизації композиторської діяльності Вадима Ніколаєва у тісній взаємодії з особливостями творчого шляху митця.

Наукова новизна. Визначення провідних рис в комплексному розгляді біографічного та художньо індивідуального факторів особистості композитора В. Ніколаєва. Інноваційний підхід пов'язаний з тим, що вперше узагальнюється образ композитора В. Ніколаєва та розглядається, як композитор вміло поєднує елементи класичної музики з сучасними музичними напрямленнями. В. Ніколаєв відомий своєю здатністю поєднувати різні жанри та стилі, створюючи унікальні звучання, які відображають його широкий музичний діапазон і креативний підхід до композиції, також важливими рисами стилю є емоційність, динамічність та оригінальний підхід в кожному музичному творі.

Методами дослідження є теоретичні методи (джерелознавчий, аналіз наукової та навчально-методичної літератури, структурно-аналітичний, структурно-семіотичний), емпіричні методи (спостереження, порівняння, аналіз музичного матеріалу), інтерв'ю з композитором.

Висновки. Аналіз особистості та композиторських ідей Вадима Ніколаєва надає можливість виявити суттєві складові процеси

взаємодії біографічного автора та автора-композитора, складну діалектику життєвого та художнього в індивідуальності митця. Він 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.

Інноваційний підхід особистості пов'язаний з тим, що вперше узагальнюється образ композитора В. Ніколаєва та розглядається майстерність композитора, як він поєднує елементи класичної музики з сучасними музичними напрямками та до чого призводить його експериментальність. В. Ніколаєв відомий своєю здатністю поєднувати різні жанри та стилі, створюючи унікальні звучання, які відображають його широкий музичний діапазон і креативний підхід до композиції, також важливими рисами стилю є емоційність, динамічність та оригінальний підхід в кожному музичному творі.

Ключові слова: автор, стиль, жанр, творчий шлях, композитор, особистість.

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

Creative personality of Vadym Nikolaev: from «biographical author» to artistic and stylistic individuality

The aim of the study. The purpose of the study is to reveal the creative personality of the composer Vadym Nikolaev in the interaction of biographical and Avorian-stylistic aspects. The formation of the author's individuality is considered on the example of the composer's musical heritage. We offer a detailed study of the stages of change in the composer's creative path, in particular his affinity for certain styles and genres. Such a study can bring new ideas about the evolution of creativity and help to better understand the poetics of Vadim Nikolaev.

The relevance of the research topic is to fill the gaps in the materials regarding the work of modern Ukrainian composers, to open up new methodological opportunities for studying their stylistic thinking using the example of the analysis and systematization of the compositional activity of Vadym Nikolaev in close interaction with the features of the artist's creative path.

Scientific novelty. Determination of the leading features in the comprehensive consideration of the biographical and artistically individual factors of the composer V. Nikolaev's personality. The innovative approach is connected with the fact that for the first time the image of the composer V. Nikolaev is summarized and it is considered how the composer skilfully combines elements of classical music with modern musical directions. V. Nikolaev is known for his ability to combine different genres and styles, creating unique sounds that reflect his wide musical range and creative approach to composition, also important features of his style are emotionality, dynamism and an original approach in each piece of music.

Research methods are theoretical methods (source studies, analysis of scientific and educational-methodical literature, structural-analytical, structural-semiotic), empirical methods (observation, comparison, analysis of musical material), interview with the composer.

Conclusions. *The analysis of Vadym Nikolaev's personality and compositional ideas provides an opportunity to reveal the essential components of the process of interaction between the biographical author and the author-composer, the complex dialectic of life and art in the individuality of the artist. It allows you to determine how in musical art the author-composer turns from a subject (biographical and author-creator) into an object of understanding and reflection, finding himself in the space of a work of art, that is, he is carried out as an artistic author.*

The innovative approach of the individual is connected with the fact that for the first time the image of the composer V. Nikolaev is summarized and the composer's skill is considered, how he combines elements of classical music with modern musical trends and what his experimentalism leads to. V. Nikolaev is known for his ability to combine different genres and styles, creating unique sounds that reflect his wide musical range and creative approach to composition, also important features of his style are emotionality, dynamism and an original approach in each piece of music.

Key words: *author, style, genre, creative path, composer, personality*

Актуальність теми дослідження полягає у тому, щоб заповнити прогалини у матеріалах щодо творчості сучасних українських композиторів, відкрити нові методичні можливості вивчення їх стильового мислення на прикладі аналізу та систематизації композиторської діяльності Вадима Ніколаєва у тісній взаємодії з особливостями творчого шляху митця.

Особистість Вадима Ніколаєва, насправді дуже цікава та актуальна для дослідження. Починаючи свою творчу діяльність, композитор розвивав свій унікальний стиль та художню індивідуальність дивлячись на попередників і цікавився новим та самобутнім. В своїх творах В. Ніколаєв переходить від простого опису до власної художньо-стильової концепції і важливо, відзначити, що актуальність теми полягає в тому, що композитор є свідком важливих історичних подій, які вплинули на його творчість, окрім особистих переживань.

Мета дослідження. Метою дослідження є розкриття творчої особистості композитора Вадима Ніколаєва у взаємодії біографічної та аворськи-стильової сторін. Розглядається становлення авторської індивідуальності на прикладі музичної спадщини

композитора. Пропонуємо докладно дослідити етапи змін у творчому шляху композитора, зокрема його власність до певних стилів та жанрів. Таке дослідження може внести нові уявлення про еволюцію творчості та допомогти краще зрозуміти поетику Вадима Ніколаєва.

Виклад основного матеріалу. Період життя В. Ніколаєва припав на час, коли відбувалися глобальні зміни в суспільстві та у свідомості українців, пов'язані з руйнуванням радянських стереотипів та формуванням нових принципів незалежної демократичної України. З одного боку – особистість композитора була цілком сформована в професійному плані ще в Радянському Союзі. Навчаючись в Одеській консерваторії, він був вимушений тратити свій час на вивчення таких предметів, як історія КПРС, діалектичний матеріалізм, науковий комунізм, тощо. У більшості студентів це не викликало ні найменшого зацікавлення, але всі поставали перед необхідністю неухильного дотримання певних норм «комсомольського буття». З іншого боку – вже тоді професійні музично-теоретичні дисципліни вивчались достатньо творчо, а викладачі сприяли розвитку індивідуальних інтелектуальних, психоемоційних рис особистості. Серед студентів композиторського факультету панував дух здорової фахової конкуренції. Особливо помітно це ставало на екзаменах з композиції, коли яскраво проявляли себе представники двох провідних гілок одеської композиторської школи: класу Олександра Красотова та класу Ігоря Асєєва. Великий вплив на формування творчої особистості Ніколаєва виявили молоді на той час музикознавці Олександр Сокол та Олександр Ровенко, композитор Георгій Успенський. Композиторська практика в умовах радянської системи могла реалізовуватись виключно в рамках членства у спілці композиторів. А матеріальні набутки з творчості були мізерними. Тому більшість митців вимушені були заробляти педагогічною працею. Щодо виконавського потенціалу, то молоді композитори могли розраховувати лише на колективи при навчальних закладах. Ці об'єктивні чинники не могли не позначитися на творчості, як звуженням жанрової амплітуди, так обмеженням технічних виконавських можливостей.

На жаль, в умовах незалежної України ситуація мало змінилася. Авторське право ще й досі не функціонує у потрібному об'ємі.

Отже, вже під час навчання В. Ніколаєв оволодів широким арсеналом композиторських технік, захопився компонуванням для органу в супроводі симфонічного оркестру, виявив власний потужний творчий потенціал та далекоглядні плани. Проте багатьом з них не судилося здійснитися. Особливості характеру Ніколаєва, що проявлялись у делікатності, ненав'язливості, м'якому інтелігентному почуттю гумору, повазі до колег та підопічних не посприяли просуванню по кар'єрній драбині. Шкода, що творчий потенціал композитора не зміг реалізуватися належним чином, а творчий доробок ще не отримав широкого резонансу.

На наш погляд, варто розглянути характерні риси особистості Вадима Ніколаєва у двох площинах: як еволюцію творчості – від радянського періоду до українського; як взаємозалежність педагогічної діяльності та композиторської.

В радянському Союзі можна було зробити стрімку кар'єру, виконуючи замовлення керуючої партійної верхівки, що була далека від розуміння складної сучасної академічної музики та орієнтувалась на контент з пропагандою комуністичних ідеалів, виражених методом соціалістичного реалізму. Це призводило до прагматичного формального відношення або до лицемірного позірнього ставлення до власної творчості. В. Ніколаєв, будучи глибоко порядною людиною, не міг собі дозволити такого, тому не шукав легких шляхів. Він прагнув проникнути в глибинну сутність людських почуттів та передати в музиці своє особисте бачення колізій життя. Орієнтація була загальнолюдські цінності.

В ранній період творчості, коли думки ще не позбавились юнацького максималізму, композитора вабили монументальні форми, масштаб мислення, бажання показати свою обізнаність у новітніх техніках компонування. Тоді з'являються два концерти для органу з оркестром, «Героїчна увертюра», «Симфонічна поема», симфонієта «Казка». Разом з тим композитора цікавив світ особистісних почуттів в ключі глибокого осягнення та філософського осмислення. В. Ніколаєв звертався до лірики Гійома Аполінера (вокальний цикл «Осінь Гійома Аполінера». У вико-

навському складі цього твору, крім баритона, разом з традиційним фортепіано, знову задіяний орган. На відміну від концертів, де орган виступав у солуючій ролі, тут він виступає всього лише доповненням до супроводу з притаманними йому тембральними барвами, надаючи звучанню містичного колориту. Згодом Ніколаєв створив ще один цикл романсів для сопрано на вірші місцевої поетеси – аматорки Олени Ляшенко.

Творчий шлях В. Ніколаєва можна розділити на два періоди: Одеський та Уманський. В обох діяльність композитора поєднувалась з педагогічною. Але в Одесі Ніколаєв був в оточенні однодумців, колег композиторів, мав змогу відвідувати концерти, оцінювати творчість студентів, брати участь самому у концертах. А в Умані таких можливостей у нього не було. Тому він зосередився на викладацькій роботі та на роботі керівника камерного оркестру. Серед поціновувачів його творчості були колеги – педагоги, які не завжди були спроможні належним чином оцінити складність його композиторської техніки. Замість органу Вадим Борисович відшукав та реставрував старовинну фісгармонію і виконував на ній твори Баха в художньому музеї – колишньому костьолі. Відповідно до обставин, орієнтири в творчості перемістились на мініатюрні форми, часто для поповнення репертуару невеликих ансамблів. В нових умовах Ніколаєв не втратив натхнення, не знизив рівень композиторських амбіцій у оволодінні складними прийомами, наприклад, досяг суттєвого успіху у поєднанні, на перший погляд, несумісних технік компонування.

Творча зрілість Ніколаєва проявлялась у кожному творі як сповідування вічних християнських цінностей. Разом з тим зрілість проявлялась і в залученні до високодуховної сфери елементів повсякденного музичного оточення: і джазових тем, і народних українських пісень, і звукорядів ладів народної музики, що вивчають студенти на заняттях з сольфеджіо, і мелодій популярних пісень. Поєднання так званих «високих» та «низьких» жанрів, у цілому, характерне для постмодернної сучасної музики. Ніколаєв з великим пієтетом ставився до християнства, хоча нічого не написав на духовні тексти. Його мати, Ніколаєва Вікто-

рія Олексіївна, та вітчим, Сергеев Петро Петрович, були професійними музикантами. Будучи на пенсії, вони організували церковний хор в місцевому християнському храмі, дбали про якість співу, підняли планку хорового аматорського виконання на небачену раніше висоту. Власне, Вадим Борисович переїхав з Одеси до Умані, щоб турбуватись про своїх близьких, які потребували його опіки, проживав з ними в одній квартирі. Він глибоко поважав духовні прагнення своїх рідних та розділяв їх.

Хоча В. Ніколаєв і не писав власне духовних творів, в його опусах можна відчувати стриманість, виваженість, неспішність, філософське осмислення почуттів, намагання докопатися крізь вир повсякденності до вічних тем, тобто риси, що притаманні саме духовній музиці. Подібне ставлення було і до всього українського.

Провідні жанрові сфери творчості В. Ніколаєва – це органна, що входить до камерно-інструментальної галузі, та камерно-вокальна творчість. Це ті два напрямки, які особливо яскраво проявились у стильовому та образно-смысловому відносінах.

Розглянемо взірці камерно-інструментальної творчості: В. Ніколаєв написав 8 органних творів, а саме: Хоральну прелюдію, Пасторальну прелюдію, Пасторальну фантазію, етюд «Тумани», «Посвята», 2 пасторалі, Концерт для органу з оркестром № 1 з дзвонами, Концерт для органу з оркестром № 2.

Хоральні органні прелюдії здебільшого інтерпретовані у камерному напрямку; у них з великою безпосередністю і, водночас, з поглибленістю розкривається світ ліричних образів – піднесено-споглядальних та сокровенно-сумних. Причому композитор знаходить особливу форму роботи з музичним матеріалом, в якому він втілює і свою особистісну авторську музичну думку, і відомі національно-стильові риси.

В органній творчості Ніколаєва можна виділити 2 жанрових різновиди:

- хоральні прелюдії;
- концерти як твори великої форми;

При всій різноманітності хоральних прелюдій їх об'єднують:

- невеликі масштаби;

– панування мелодійного початку, оскільки жанр хоральної обробки пов'язаний із вокальним співом;

– камерний стиль. У хоральних прелюдях Ніколаєв виділив не так ресурси потужного органного звучання, скільки його барвистість, темброве багатство;

– широке використання поліфонічних прийомів.

Коло образів хоральних прелюдій пов'язане зі змістом хоралів, що лежать в їх основі, це уточнюється за допомогою залучення поетичного рядка хоралу (у його німецькому різновиді) у назві прелюдії. Загалом це зразки філософської лірики з бахівськими прообразами, роздуми про радощі та печалі на життєвому шляху.

Камерно-інструментальна творчість налічує 8 творів, а саме: «Фуга-пісня» для камерного оркестру, «Симфонічна фуга на тему ВАСН» для камерного оркестру, «Уманське бароко» для камерного оркестру та флейти, труби, баяна, фортепіано, «Новорічний канон для флейти альта, клавесина, віолончелі, «Мелодія», «Елегія 2004 пам'яті друга», «Елегія 2014» Обробка для камерного оркестру «2 симфонічні фуги для органу» І. Асєєва.

Камерно-інструментальна музика Ніколаєва – чи не найбагатша та найрізноманітніша область у спадщині композитора. Вона вмістила всі основні ідеї творчості, починаючи з раннього етапу і закінчуючи пізнім, повно та послідовно відобразивши еволюцію стилю. Тут представлені у різноманітних проявах всі концепції музики: драматичні та елегічні, лірико-епічні та пасторальні.

Зацікавленість до камерно-інструментального жанру послужила виробленню характерного композиторського письма, зі схильністю до тонкої обробки художніх деталей. Можна намітити три періоди у становленні камерно-інструментального стилю Ніколаєва, які загалом відповідають основним періодам його творчості, хоча лише частково збігаються з ними (юнацький, учнівський, зрілий).

На період 1975–2014 років припадає найбільша кількість творів. «Фуга-пісня», «Симфонічна фуга на тему ВАСН», «Уманське бароко», «Новорічний канон», «Мелодія», «Елегія 2004 пам'яті

друга», «Елегія 2014» для камерного оркестру, «3 п'єси для двох фортепіано», «Колискова для фортепіано» «Дивний квартет», «Концерт поема для труби», «Скерцо для 4 кларнетів», «Вокальний цикл на сл. Є. Ляшенко», «Грибочки» для духового оркестру, «Сонатина для труби та фортепіано», «Концерт-поема для труби з оркестром», «Діалоги для квінтету саксофонів», камерна кантата «Осінь Гійома Аполлінера». [4, с. 105]

У творах Ніколаєва можна простежити драматичну, лірико-елегічну та пасторально-жанрову специфічну образність та інтонаційність. Камерність закладена у психологічній складності, тонкощі градацій у передачі різних відтінків емоційного змісту. Особлива техніка камерних творів Ніколаєва з її поліфонією, тематичною насиченістю тканини та деталізацією фактури, а головне – такою взаємопов'язаністю елементів – дає можливість говорити про майстерність композитора.

Підсумовуючи, можна відзначити, що камерний стиль композитора є результатом інтенсивної роботи в особливих естетичних, музично-мовних умовах і, одночасно, основою створення яскравих, художньо переконливих творів. Так, у процесі вивчення камерно-інструментальних творів виразно простежується спрямовуюча роль стильових закономірностей, розкривається органічність авторської інтерпретації жанрово-стильових явищ.

Якщо зазирнути у камерно-вокальну творчість В.Ніколаєва, то можемо зазначити, що саме в ній композитор розкривається у найбільшій мірі. Як приклад розглянемо вокальний цикл на вірші Олени Ляшенко, де композитор поглиблено передає сенс тексту. Задум цього циклу не наділено загальною назвою, але він формується на основі назв віршів, запропонованих Ляшенко, народжених романтичною ідеєю зближення творчої свідомості композитора та поета, літературного та музичного способів художнього вираження; зрештою, він спрямований на створення єдиного синтетичного образу поета як автора цілісної словесно-музичної композиції.

Композитор вибирав вірші на власний розсуд, але об'єднував їх у цикл на музичній основі. Ця романтична композиційна ідея повністю виправдала себе і в ХХ столітті. Вона показова для

циклів, у яких відбувається зближення образів поета і композитора, причому виявляється особлива внутрішня причина цього – співзвучність світосприйняття композитора і поета, спільність їх поглядів на світ і призначення художника. Внаслідок того, що образне мислення поета близьке та зрозуміле композитору, виникає нова музично-авторська концепція поетичного задуму.

Камерно-вокальна творчість В. Ніколаєва є невеликою за обсягом. Він написав вокальний цикл (романси) на вірші Олени Ляшко, «Два романси» на вірші Віктора Баранова, камерну кантату (вокальний цикл) «Осінь Гійома Аполлінера» для баритона фортепіано та органу, пісню «Проходять роки».

Романси на слова Є. Ляшенка були створені в період 2000-2001 рр., включають 7 мініатюр:

1. Через вхідні двері дзеркала
2. Твій вогонь
3. Відлуння
4. Зустріч
5. Усі сліди...
6. Заціплять дзвони мову
7. У білизні снігів

У даному циклі, як і в інших камерно-вокальних творах Ніколаєва, переважають узагальнюючі філософські рівні, ідеї та концептуальне переосмислення поетичної основи. Музична драматургія організована за принципом розмаїття. Партія супроводу набуває смислової самостійності, а часом і символічної значущості, нерідко стаючи сферою сонорно-сонористичних пошуків. Мелодико-гармонічні алюзії, що зустрічаються у циклі, свідчать про опору частково на музику ХІХ століття, частково на вітчизняну музику ХХ століття, також виявляють поглиблення особистісного авторського ідіолекту.

У циклі багато цікавих знахідок, що стосуються музичного прочитання поетичного тексту, експериментів зі звуком. Музична єдність досягається завдяки наскрізному розвитку образно-інтонаційних сфер, тематичних арок між частинами.

Підсумовуючи вищесказане, можна зазначити, що камерно-вокальний стиль Ніколаєва містить в собі: а) синтез слова та

музики, б) ліричну спрямованість смислового вираження, в) жанрово-стильову якість камерності; г) тяжіння до циклічних форм, у яких є поетичний текст.

В. Ніколаєв не зводив національний український стиль до маркування етнографічними елементами. Україну він сприймав як багатонаціональну, де немає домінування одної нації чи одної релігії над іншими. Приклад співіснування різних народів в Одеській області був йому добре відомий. Ця тема глибоко хвилювала Вадима Борисовича. На підтвердження своєї позиції він написав твір «Тумани». У передмові до авторської прем'єри у стінах концертного залу Уманського музичного училища ім. П. Д. Демуцького він розказав історію про те, як в фольклорній експедиції в Одеській області йому вдалося записати пісню з подібною мелодією трьома мовами: російською, українською та болгарською. Саме її він використав в оркестровій п'єсі. Гармонічна мова та фактура були цілком у стилі Ніколаєва: складне поєднання різних технік. Цим твором Ніколаєв задекларував свою позицію щодо сучасної української музичної культури. Вона не повинна обмежуватися використанням етнографічного національного елемента, а має вбирати в себе все розмаїття національних культур, вписувати себе у світову культуру, не втрачаючи власної ідентичності. Композитор, як носій культури, має транслювати загальнолюдські цінності крізь призму особистого неповторного бачення. Провінційність та нездатність до широкого узагальнення обурювали Ніколаєва, своєю творчістю він прагнув ці риси зжити з нашої культури.

Справжню громадянську позицію висловив Ніколаєв у своєму творі «Елегія 2014», написаному під враженням подій під час революції гідності. Він не був на Майдані, зовні не проявляв ані відчаю, ані особливого ентузіазму, але в музиці з неймовірною силою та одкровенням передане його ставлення до цих подій. Смерть людей, що загинули за свої ідеали, за свободу, надихнула Вадима Борисовича, оскільки він сам найбільше цінував свободу. Обставини життя склались так, що йому доводилось робити вибір: між стрімкою кар'єрою з замовними творами та свободою творчості, між родинною рутинною і добуванням

грошей та свободою творчості, між виконанням бюрократичних обов'язків і свободою творчості. Завжди свобода творчості перемагала. При цьому Ніколаєв не був бунтарем чи авантюрою особистістю. Він намагався мінімізувати рутину та організувати свій побут так, щоб його творчість могла реалізуватись. Опинившись в глибокій провінції і «приземливши» свої творчі плани, композитор натомість отримав і позитив – можливість неодноразово чути свої твори в живому виконанні.

В, Ніколаєв був дотепником, любив гумор, часто цитував свого улюбленого Михайла Жванецького, розповідав байки та анекдоти. Його жарти завжди були делікатні, необразливі, ця сторона характеру також знайшла втілення у музичних творах (твір «Грибочки» з гамами по звукорядах ладів, fuga на тему «Happybirthday» та інші музичні жарти).

В житті та побуті Вадим Борисович був дуже акуратним; його партитури, написані від руки, виглядають майже як друковані. Певний перфекціонізм, який можна помітити в оформленні творчих здобутків, знайшов своє вираження і в ентомологічній колекції метеликів, яку він збирав все своє свідоме життя. Також він проявився і в роботі з оркестром, де від оркестрантів Ніколаєв м'яко і наполегливо добивався відповідної якості звучання, вмів надихнути та налаштувати на досить важку працю в подоланні труднощів.

Концертні виступи давались Вадиму Борисовичу не легко. Зовні він завжди був спокійний, стриманий, зосереджений, проте вгамування внутрішньої тривоги і хвилювання виливалось потім в зловживання алкоголем. По справжньому цілющим джерелом для Ніколаєва була природа. Часто він на самоті милувався полями, лісами, парками та ставками Уманщини, ловив метеликів, збирав гриби. Добре розбирався в грибах, знав всі назви, властивості та вмів їх готувати і консервувати. Колеги змогли гідно оцінити кулінарну майстерність Ніколаєва під час відзначення 35 – річчя його творчої діяльності на банкеті в стінах рідного училища.

В останні роки життя у В. Ніколаєва погіршувався стан здоров'я. Він відмовився від керування оркестром, в творчості

також відбувався спад. Зосередився над впорядкуванням своїх творів і систематизацією нотних та аудіозаписів. Багато сил забирало опанування комп'ютерними технологіями під час дистанційного навчання. Для композиторської справи його не приваблювало застосування цих технологій. Якими б складними не були технічні засоби при компонуванні музичних творів, мірилом, на думку Ніколаєва, завжди виступає художній смак автора. Його музика сповідальна, пропущена через глибокий внутрішній самоаналіз, позбавлена зайвої театральності та декоративності, зовнішньої віртуозності.

Висновки. Таким чином, аналіз особистості та композиторських ідей Вадима Ніколаєва надає можливість виявити суттєві складові процесу взаємодії біографічного автора та автора-композитора, складну діалектику життєвого та художнього в індивідуальності митця. Він 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.

Інноваційний підхід особистості пов'язаний з тим, що вперше узагальнюється образ композитора В. Ніколаєва та розглядається майстерність композитора, як він поєднує елементи класичної музики з сучасними музичними напрямленнями та до чого призводить його експериментальність. В. Ніколаєв відомий своєю здатністю поєднувати різні жанри та стилі, створюючи унікальні звучання, які відображають його широкий музичний діапазон і креативний підхід до композиції, також важливими рисами стилю є емоційність, динамічність та оригінальний підхід в кожному музичному творі. Навчаючись у В. Ніколаєва та беручи інтерв'ю в студентські роки, хочу відмітити, що він був досить глибоким, емоційним, чуттєвим, десь вразливим, неймовірно добрим, щирим, ця людина перш за все залишила найяскравіші спогади спілкування з першим в моєму житті композитором, якій запалив вогник любові до предмету інструментознавства та з кожним заняттям розкривав світ музики з неймовірних розповідей, познайомившись ще з творчістю ком-

позитора, мені прийшла думка, що я обов'язково буду писати про творчість скромного В. Ніколаєва, адже в його музиці прослідковується глибока художньо-стильова індивідуальність.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Архів Уманського обласного фахового музичного коледжу ім. П.Д.Демуцького.
2. Ду Чжоу. Образ автора в камерно-вокальній творчості Ф. Шуберга: від поетичного слова до музично-виконавської інтерпретації. Дисс. ...докт. искусствоведения. М., 2018. 200 с.
3. Николаев В. Комментарии к «Элегии» О соединении в музыкальном сочинении принципов додекафонии и модальной техники 2004 с. 20
4. Розенберг Р., Одесская композиторская школа. Одесса: Астропринт 2013. С. 325.
5. Самойленко А. 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.
6. Самойленко А. 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. Archives of the Uman Regional Faculty of Music College named after P.D. Demutsky.
2. 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. M. [in Ukraine]
3. Nikolaev, V. (2004) Comments on “Elegy” On the combination of the principles of dodecaphony and modal technique in musical composition. [in Ukraine]
4. Rosenberg, R. (2013) Odessa composer school. Odessa: Astroprint. P. 325. [in Ukraine]
5. Samoilenko, A. (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. Vip. 11, pp. 167–179. [in Ukraine]
6. Samoilenko, A. (2010) Author and hero in musicological activity. Article two // Musical mystery and culture. Scientific bulletin of ODMA imeni A.V. Nezhdanovo. Odessa: Drukarskiy dim. Vip. 12, pp. 31–40. [inUkraine]

УДК 782.1/781.68 + 78.04

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-6>**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

МУЗИЧНІ ЧИННИКИ ФАТАЛЬНИХ ОБРАЗІВ У СУЧАСНІЙ ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ

Мета даної статті – виявити чинники фатальних образів – теми долі у музичній творчості в цілісному інтерпретативному значенні, з врахуванням виконавських сторін, які стали визначальними для оперної поетики та еволюції оперного жанру. Робота передбачає уточнення методичної бази та критеріїв оцінки з боку саме музичного тексту, музично-тематичного змісту задля більш глибокого вивчення образів фатуму, що втілюються у музичному мистецтві і є показовими для оперної творчості. **Методологія роботи** зумовлюється єдністю музико-кознавчого та психологічного методів, передбачає залучення жанрово-семантичного підходу та текстологічного аналізу оперної поетики. **Наукова новизна** цієї статті полягає у розширеному розумінні категорії фатального образу та його музично-тематичної підоснови, у залученні як провідного вокально-виконавського інтерпретативного підходу до вивчення музичного комплексу фатальної теми, що розкривається водночас і як тема долі, і як тема фатуму, виявляючи спорідненість та роз'єднаність названих явищ. **Висновки.** До образного фатального комплексу, котрий розвивається в оперній творчості, входить відтворення специфічних емоційних станів, граничних афектів, зумовлених ЗСС (зміненими станами свідомості). Це суттєво впливає на музично-тематичні комплекси, котрі є базовими при втіленні фатальної образної сфери в опері, що супроводжують розвиток оперної теми долі. Помітною рисою взаємодії синтетичного образного та музично-тематичного начал при втіленні теми фатальної долі є підсилення прийому, якості персоніфікації, переростання персоніфікації в окреме художньо-композиційне явище, що потребує підсилення вокально-виконавського інтерпретативного компонента, власне перетворює постать вокаліста-інтерпретатора на провідну у здійсненні смислового задуму оперного твору.

Ключові слова: оперна тема долі, фатальний образ, музично-тематичний комплекс фатальної теми, оперний твір, позарічні психологічні стани, персоніфікація, персональний образ, вокально-виконавська інтерпретація.

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

Musical factors of fatal images in modern operatic creativity

The purpose of this article is to reveal the factors of fatal images - the theme of fate in musical creativity in a holistic interpretive sense, taking into account the performing aspects that have become decisive for operatic poetics and the evolution of the operatic genre. The work involves clarifying the methodological base and assessment criteria from the point of view of the musical text itself, musical and thematic content for a deeper study of the images of fate embodied in musical art and indicative of operatic creativity.

The methodology of the work is determined by the unity of musicological and psychological methods, involves the involvement of genre-semantic approach and textual analysis of operatic poetics. The scientific novelty of this article lies in the expanded understanding of the category of the fatal image and its musical and thematic underpinnings, in the involvement as a leading vocal-performative interpretive approach to the study of the musical complex of the fatal theme, which is revealed at the same time as the theme of fate and as the theme of fate, revealing the kinship and disunity of the named phenomena.

Conclusions. The figurative fatal complex, which develops in opera work, includes the reproduction of specific emotional states, borderline affects, caused by ALS (altered states of consciousness). This significantly affects the musical and thematic complexes, which are basic in the embodiment of the fatal figurative sphere in the opera, accompanying the development of the operatic theme of fate. A noticeable feature of the interaction of synthetic figurative and musical-thematic principles in the embodiment of the theme of fatal fate is the strengthening of the reception, the quality of personification, the growth of personification into a separate artistic and compositional phenomenon, which requires the strengthening of the vocal-performative interpretive component, actually transforms the figure of the vocalist-interpreter into a leading one in the implementation the semantic idea of an operatic work.

Key words: operatic theme of fate, fatal image, musical and thematic complex of a fatal theme, operatic work, borderline psychological states, personification, character image, vocal and performing interpretation.

Актуальність теми статті визначається природою та призначенням теми долі у мистецтві: ця тема є наскрізною для усієї історії людської культури та людської свідомості, відображує найбільш суттєві та відповідальні моменти й тенденції даної історії та стає основою образної системи оперної творчості. Також дана тема є дуже показовою з точки зору особливостей оперної виконавської інтерпретації, в усіх її різновидах та жанрових формах. Адже питання про людську долю та божественний фатум є найбільш показовими щодо давньогрецької міфології, міфопоетики середньовіччя та ренесансу, також для

трагедійного мислення мистців романтизму, котрі успадкували тему долі-фатуму разом з її образними складовими у повному обсязі, надаючи їй, водночас, нового вільного авторського тлумачення, у тому числі в музичному втіленні. Тим не менш вивчення образів фатуму, що втілюються у музичному мистецтві і є показовими для оперної творчості, ще не відбулося у музикознавстві у достатньому обсязі, потребує уточнення методичної бази та критеріїв оцінки з боку саме музичного тексту, музично-тематичного змісту. Деякі підстави для подальшого розвитку даного дослідницького напрямку надають праці, присвячені оперній сюжетитці та особливостям вокально-виконавської інтерпретації драматичних образів (див. про це: Ван Пен, 2015; А. Малініч, 2015; Ду Чжоу, 2018 [2; 6; 4]). Не менш значущими є праці, у котрих міститься обґрунтування психологічної природи «великої» культурної символіки, зокрема взаємин процесу символізації та трагічної екзистенціальної тематики, намагання «заклясти» смерть (О. Лосєв, 1995; Ф. Ніцше, 2005; О. Самойленко, 2020; О. Шпенглер, 1993 [5; 7; 8; 10]).

Мета роботи – виявити чинники фатальних образів – теми долі у музичній творчості в цілісному інтерпретативному значенні, з врахуванням виконавських сторін, які стали визначальними для оперної поетики та еволюції оперного жанру.

Виклад основного матеріалу. Тему долі в музиці можна знайти на всіх етапах її історичного розвитку та у зв'язку з різними жанрово-стильовими системами, починаючи зі середньовічного періоду та служебно-канонічних форм і завершуючи есхатологічними концепціями сучасних оперних майстрів, таких як К. Пендерецький та К. Сааріахо. Першим взірцем фатального розуміння теми долі, тобто поєднання її з трагедійним тлумаченням у найвищому фідеїстичному розумінні, є середньовічна секвенція *Dies irae*, що увійшла до історичного текстового контексту музики як цілком самостійний та динамічний «знак», здатен існувати у різних жанрових напрямках та стильових формаціях. У праці Ду Чжоу відзначалось, що мовними складовими мотиву фатуму постають монодійний виклад у стислому секундовому діапазоні, настійлива повторність та специфічне розгойдування інтонацій; в редакції Томмазо ді Челано даний мотив входив до складу заупокійної меси, що також сприяло його сприйняттю як трагічного. Природа даного мотиву та його

перші еволюційні втілення підтвердили думку, що мотиви (музичні теми) долі не можуть бути тривалими, вони повинні вражати уяву своєю емблематичністю, тобто темпорально-спатіальною зосередженістю, ставати стислими символами нездоланих обставин та їх переживання людиною, котра усвідомлює, оплакує обмеженість власних сил. Водночас даний мотив може вплітатися у більш розгалужені та тривалі інтонаційно-мотивні побудови, забарвлюючи їх у «фатальні кольори». В усякому разі, можна погодитися з думкою Ду Чжоу, що даний мотив стає одним з важливих ключових слів в творчості європейських композиторів, задля висловлення ставлення до образів смерті, розвиваючись від метафоричного до складно-символічного, сягаючи амбівалентного карнавального образного перетворення [4, с. 98].

Поруч з *Dies irae* та на засадах вже секуляризованої та суто художньо усвідомлюваної музично-поетичної риторики до фатального музично-образного комплексу входять хроматичні інтонації, особливо ті, що розміщуються у басових голосах та мають нисхідну спрямованість. Мотиви пасакалії, чакони, басо остинато, що формуються переважно у оркестрово-хоровій літературі, також вже й в оперній творчості, символізують найбільш скорботні моменти у бутті людини – у ставленні до неї; також з хроматизованими нисхідними інтонаціями виявляється пов'язаними мотив ламенто, котрий міцно входить до фатальної образної сфери, але вже з боку душевного світу людини, набуваючи особистісних рис, все більше індивідуалізуючись. Завдяки сфері ламенто до інтерпретації теми фатуму в музиці підключаються й фактурно-гармонічні прийоми, зокрема утримання, що має здатність продовжуватися, розтягати дисонантне звучання, мовби не даючи йому розв'язатися. Саме так виникає фатально-трагедійний музично-тематичний комплекс в оперних творах К. Монтеверді, Г. Перселла, у хорових та інструментальних творах Й. Баха, котрий мовби компенсував своє не-звернення до оперного жанру щедрим використанням квазі-оперного мелосу в торах інших жанрових напрямів, поза межами музичного театру.

В мадрігалах та «Орфеї» й «Коронації Поппеї» К. Моневерді, в опері Г. Перселла «Дідона та Еней», в Пасіонах по Матфею, Месі та кантатах Й. Баха, у його клавірних фугах та Італійському концерті можна виявити досить усталений образний фатальний

комплекс, що виростає на основі музичного звучання, музичного інтонування та фактурного розвитку, значною мірою апелюючи до протиставлення дисонантної та консонантної сфери, прийому згущення та розрідження тексту, музичної тканини, руху вгору та вниз, континуального та дискретного викладу, підйому та спаду гучнісної динаміки деяких інших. Цей комплекс проходить крізь музичний матеріал усієї класико-романтичної традиції, дістаючись композиторської та виконавської творчості ХХ століття. Його розуміння та вміння виявляти його семантичне призначення є важливою складовою виконавської майстерності оперного співака, котрий сьогодні зіштовхується з проблемою достовірної інтерпретації оперних образів – як музично обумовлених та «промовлених», інтонованих.

Водночас варто наголосити, що поруч з вокально-тематичними, горизонтально-мелодійними засобами втілення фатальної теми, музичний текст має змогу виражати трагедійний доленосний стан через вертикальну інструментальну (іноді оркестрово-хорову) організацію, коли до фатального комплексу під'єднується гармонія хоральності. Вона найчастіше знаменує не стільки згущення трагізму, скільки піднесення та відсторонення від перепетій людської долі, відхід до вічності, смерть як досягнення безсмерття. У даній свої образній іпостасі стилістика хоральності стає не менш потужним знаком-символом, аніж *Dies irae*. Вона також виступає однією з головних універсальї європейської оперної музичної мови, вказує на межі буття, може поєднуватися з іншими стилістичними угрупованнями, учуднюватися, тоді стаючи знаком трагедійного занурення. В даному своєму призначенні хоральність виявляється у творчості Л. Бетховена та в романтичних оперних і симфонічних, також фортепіанних творах, тобто стає наскрізною текстовою сферою музичної експресії, придбає два основні фактурні темпоральні положення – як акордово-гармонійний виклад, що має єдність та рівномірність руху, виражає вольову силу; як мелодійно-фігуративний розвиток, що прагне до високого регістру, виражає ідею звільнення від фатуму, хоча б в умовному інобутті..

Варто зауважити, що охарактеризований фатальний музичний комплекс має інтертекстуальне значення, розвивається у різних національно-історичних музичнотворчих осередках,

тобто стає «загальним місцем» європейської професійної музичної традиції, у тому числі, оперної. Його можна вважати також міжавторським, тобто таким, що має не лише міжжанрове, а й міжстильове призначення, особливо якщо враховувати широту використання дисонантної сфери музики та поведження з хронотопічними контрастами у музичному викладі. Індивідуалізація, змістова конкретизація даного комплексу відбувається інтерпретативно-виконавським шляхом, тобто саме від виконавців, зокрема від оперних співаків, залежить той стильовий наголос, та психологічна значущість, котра може бути виявленою у символічному контенті фатального музичного тематизму.

Наголос на вокально-виконавському началі, як на основному смислоутворюючому інтерпретативному факторі, відрізняє підхід А. Малініча, котрий вважає граничні психологічні стани оперного персонажа, що пов'язані з важливими «крапками» сюжету та часового простору оперного твору, принципово важливими, визначальними, для розуміння теми долі, втіленої в оперному творі [6]. На думку дослідника, фатальна образна сфера передбачає певну діалогізацію, адже вона формується як «розмова» людини з вищою силою. На боці цієї сили опиняється художній час, що підкоряє поведінку та спів персонажу комплексу обмежень, підсилюючи значення чинників просторового характеру. Простір сценічної дії перетворюється на життєвий простір особистості, з котрого вона прагне вирватися, межі якого намагається подолати. Особливо яскраво даний ефект просторово-часової трансгресії – взагалі трансгресивної поведінки – виявляється у творах К. Пендерецького та К. Сааріахо, але він також був дуже відчутний у пізньоромантичній оперній естетиці, зокрема у творчості Р. Вагнера та М. Римського-Корсакова. Йому сприяє явище персоніфікації – як втілення персонажної призначеності оперної партії у музичному матеріалі, у розвитку індивідуалізованого персонажного музичного мовлення.

Потужність та яскравість явища оперної персоніфікації, котрі зростає саме внаслідок поєднання з темою долі та з фатальним образним комплексом, пояснюється його широтою: персоніфікація розміщується у діапазоні від окремого інтонаційно-стилістичного прийому до наскрізного композиційного творчого принципу. Цьому сприяють, з одного боку, цьому загальне посилення

особистісного авторського начала, котре спостерігається у світовому музичному мистецтві від романтичної доби і донині, навіть деяка «автобіографічність» творчої дії в усіх її інтерпретативних вимірах «Автор фактичний або первинний ототожнюється в такому випадку з умовним, художньо вторинним, у такий спосіб опиняється на території вигаданих персонажів, висловлюється за допомогою їх манери мислити і говорити» [4, с. 111]. Провідником до царини образних смислів постає виконавець вокальної партії, адже він здійснює та доводить єдність комплексу виразових засобів (вербальної, музичної та вокально-технічної складових), актуалізує художній задум оперного твору, створює поглиблено-особистісні способи комунікації-спілкування зі слухачами. Таким чином, до музично-виразових засобів, котрі сприяють донесенню образного значення й створенню фатального семантичного поля доєднуються й суто технологічні виконавські, включаючи теситуру специфіку, темброві якості співочого голосу, вокальне дихання та вокальна вимова.

Переконливим прикладом вирішального значення вокальної артикуляції є музично-тематична побудова вокальних партій в опері А. Берга «Воцек». А. Малініч слушно зауважував, що всі партії в цій опері гранично насичені виконавськими завданнями, котрі вимагають особливої уваги й специфічного підходу, особливо вокально-мелодичний матеріал в партії Воцека [6]. Важливо підкреслити, що умовно-негативний образний план цієї опери, що постає типовим для напряму трагедійного експресіонізму, передбачає потужний катарсис, тобто перетворення емоцій [3], викликаних безпосередньою дією, під впливом виконавської вокальної інтерпретації, тобто у повній залежності від способу художнього переживання, трансльованого від «персонажного образу» до реципієнта.

Задля даного перетворення в опері використовується складна система дихання та звуковидобування, яка включає це інтонації з ламаною дискретною лінією, з переривчастим подихом, фальцетне звуковидобування, з різними семантичними проєкціями, та *Sprechstimme* (напів спів, напів мовлення). Дані способи інтонування взаємодіють між собою, утворюючи єдину вокальну мову персонажу, котра є досить складною для виконавської інтерпретації – і у технічному, і у змістовому відношеннях.

Дана мова вимагає точності та гнучкості інтонування водночас, також чіткої словесної вимови, донесення сенсу словесного тексту, що відбувається на тлі складної поліфонізованою оркестрової фактури; вокальне інтонування повинне залишатися досить динамічним, насиченим та переконливим. А. Малініч слушно звертає увагу на те, що А. Берг передбачав певні візуально-просторові асоціації музично-мотивних комплексів, створював власну авторську оперну синтетичну риторичку. Візуалізація образів завжди пов'язана з втіленням певного настрою, як-то стан Воцека після вбивства, коли він, нарешті, знайшов закривавлене знаряддя вбивства й жбурнув його до ставка, коли спадні кроки його фрази начебто втілюють у звуках занурення важкого предмета до глибини. Зникає страшний доказ, і Воцек на мить відчуває деяке полегшення, що відбувається в плавному спуску мелодії, що знімає попередню напругу. Звісно, усі інтонаційні компоненти образу головного персонажу узгоджуються з загальним планом опери, котрий має справжню симфонічну системність, складність та стрункність водночас [6, с. 35 і далі].

Відомо, що музичний матеріал опери, на відміну від літературної її сторони, сприймався поступово, був оцінений по достоїнству не відразу. Але відразу була визнаною особлива взаємозалежність словесного тексту та музичного інтонування, котра визначила унікальний семантичний лад твору. Спираючись на спостереження й характеристики Т. Адорно, можна представити деякі провідні властивості оперного твору А. Берга [1].

Дана опера, як багатошарова та багатоповерхова драма, вилучає з патологічного мовлення людини, одержимої манією переслідування, об'єктивний світ образів; там, де божевільні фантазії перетворюються на самобутнє неповторне поетичне слово, вони відкривають незаповнений простір, який жадає музики – музики, що залишає позаду шар психологічного. Берг безпомилково точно розглянув і заповнив цей простір, оскільки виходив з внутрішніх імпульсів, які управляють головними діючими особами та з яких вникає музика. Ця опера є взірцем сучасної музичної драми; цей жанр, йдучи від поетичного тексту, що відкриває шляхи виходу за межі форми, до музичного смислу та музичної інтерпретації. Причому та нова образна конкретність, з якою

музика йде за примхливими траєкторіями поетичного тексту, дозволяє досягти інтерпретативного різноманіття, зумовленого поглибленням художньої символіки. Саме це визначає структуру композиції, що виникає на цілком інших, оперно-музичних, засадах. Оскільки у всій партитурі немає жодного музичного звороту, у якого не було б строгої відповідності до сюжетно-словесного тексту, то, можна сказати, що виникає – замість літератури, «переробленої на оперу» – автономна музично-тематична система, семантично вільна та інтерпретативно багатозначна.

Так, проростання вокальної лінії Воцека починає з відстороненої речитації на звуці *des* (*death*) “*Ja wohl, Herr Hauptmann*”, коли в оркестрі звучить партія *Cl. basso – b-ges*, характерний хід, що проростає далі в опері. Цей терцієвий лейтмотив можна розглядати в опорі на основні тони тональності *Ges-dur*, яка має характеристику «похмурої». Наголос на тональному забарвленні мотиву та тематичних конструкцій сприяє розумінню драматургії опери, способам трансформації її тематичного матеріалу, доповнює вокально-інтонаційні побудови. Речитація на одному звуці виражає достатню ясність свідомості Воцека, яка, однак, не сягає рівня нормальної людської свідомості. З такту до ц. 130, на словах «*Herr Hauptmann, der liebe Gott*» вокальна лінія приймає нові якості, коли Воцек висловлює філософське міркування (хроматичні тріольні рухи валторн), однак довжина цих фраз характеризує не стільки впевненість у сказаному, скільки втрати у власному ланцюзі міркувань, звідси майже механічне повернення до певних зворотів. Певну семантичну функцію щодо трагічного підтексту виконують низки зменшених септакордів; до фатального комплексу залучаються інтервальні кроки на септиму, переривання вокальної лінії, створення панічних інтонацій тремолоючими звучаннями, зокрема тризвуками, використання низьких регістрів, також хоральної стилістики та нисхідних тетракордів. Специфічною персоніфікованою інтервальною структурою постає квінта, використана в оркестрі у різних груп інструментів, також в вокальній партії, як своєрідний знак душевної порожнечі.

Суттєву семантичну функцію придбає використання жанрової стилістики у зміненому та учудненому вигляді й призначенні. Ефекти смислового учуднення та відчуження, що супроводжу-

ють еволюцію майже усіх образів цієї опери, зумовлюються специфічними музичними прийомами, котрі найбільше базуються на полістилістиці та загостренні дисонантних звучань. Спрощена та деформована жанровість виражена у залученні вальсової стилістики, зокрема це сцена в трактирі – важливий момент запровадження інтоном вальсу, потім лендлеру – як стилістичної основи, що допомагає більш рельєфно виразити емоції Воцека, враховуючи об'єктивний потік енергетики навколишніх персонажів, котрі провокують його. Виокремлюється, як особливо значима у драматургічному сенсі, друга картина третього акту – сцена Марі й Воцека в лісі. Стан Воцека до цього моменту є досить афективним (звужена свідомість), що переходить у своєрідне психічне «коротке замикання» – у дуже швидкий момент вбивства з нескладною музичною мовою, що видає неповне усвідомлення здійсненого самим персонажем. Третя картина до строгості ритму додає ще й розстроєне піаніно, як тембр «розстроєної» свідомості; якщо раніше Воцек займав позицію спостерігача, то тепер сам, наспівуючи пісеньку, бере участь у дії, а різка зміна вокальної лінії на речитаційний тип супроводжується уривчастістю фрази, втратою рівності подиху й артикуляції.

Четверта картина виявляє повною мірою розлад свідомості, як симптом торжества фатальної долі, порушення самосвідомості, втрату самого себе, у музичному плані збираючи усі провідні лейтмотиви та додаючи до них ритм вальсу. До моменту смерті в музично-тематичному персоніфікованому комплексі Воцека не виникає нових змін, хоча останні жалібні стогони вносять той інтонаційний малюнок, який не був властивий йому раніше та виступає передвісником, передчуттям можливого естетичного очищення, катарсичного просвітлення...

Суттєвим чинником вираження пограничних станів свідомості персонажу в оперному звучанні є оркестрові тембри, котрі дозволяють запроваджувати різноманітні звукові ефекти, володіють засобами специфічного звукового мімесису. Починаючи з класицистської доби, саме інструментально-оркестровий тембр та його семантика, технічні прийоми гри слугують характерними показниками стану музично-театральних персонажів.

З даної точки зору поведінку інструментів в експресіоністському оркестрі можна вважати особливо «розкутою», відкри-

тою до нових прийомів звуковидобування, до нових комплексних взаємин тембрів, міжгрупових сполучень.

Інструменти експресіоністського оркестру виступають у гранично емоційно-напружених амплуа, при яких манера гри стає більш різкою, навіть брутальною, відбувається переосмислення наповненості деяких прийомів, наприклад, *glissando*. Quasi імпресіоністські епізоди стають окремою семантичною фігурою й втрачають свою естетичну приналежність, а провідний звукообраз, якому часто підлеглий весь оркестр, моделюється естетикою шуму, лементу, емоційних сплесків, скеровується трансформованими емоційними станами.

У цілому, проблема реалізації психоемоційних станів людини, що зумовлені фатальними ситуаціями, тобто виявляють владу долі над людиною, в різних інструментальних жанрах, котрі не передбачають точного літературного прообразу, подієво-персонажної підоснови, ще не отримала належної розробки, зокрема тому, що «очікує» підтримки з боку синтетичної музично-театральної сфери, словесно-сценічні компоненти якої здатні полегшити процес вивчення музично-мовної своєрідності втілення фатальної образності. Особливо важливим є напрям вивчення ЗСС – змінених станів свідомості та способів їх музичного, насамперед оперного, втілення, з якими дуже часто зустрічаються виконавець та слухач у сучасних оперних постановках.

У даному аспекті вивчення фатальної музичної тематики образ Воцека має особливе значення, оскільки повністю присвячений такому пограничному, зміненому стану свідомості людини, що переживає трагедію, зумовлену явищем смерті, фінального вбивчого вчинку. Причому передумови загострення психічної напруги у свідомості Воцека існують впродовж усієї опери, не даючи персонажу стабілізувати свій стан. Також, оскільки вся динаміка персонажа – це зміна психічних станів, слід приглядатися до градації відтінком емоційно-психічних станів, до чергування більш стабільних та більш афектованих, до край збуджених. А. Берг настільки ретельно проробив вокальну лінію, що іона постає достатньою для створення опуклого образу Воцека; в додатковій інструментально-тембровій акцентуації не має потреби. Однак деякі додаткові характеристики поведінки персонажу виникають у діалогічних сценах, зокрема з Капіта-

ном, коли музичний матеріал віддзеркалює намагання Воєка уподібнитися у розмові до свого адресата, також зрозуміти його позицію. Це яскраво впливає на вокально-інтонаційний та на тембральний оркестровий рівні композиції та ускладнює роботу над образом, оскільки потребує вивчення усього сюжетно-композиційного контексту та драматургічного призначення даного сценічного епізоду.

Наукова новизна даного дослідження, таким чином, полягає у розширеному розумінні категорії фатального образу та його музично-тематичної підоснови, у залученні як провідного вокально-виконавського інтерпретативного підходу до вивчення музичного комплексу фатальної теми, що розкривається водночас і як тема долі, і як тема фатуму, виявляючи спорідненість та роз'єднаність названих явищ.

Висновки дозволяють констатувати, що до образного фатального комплексу, котрий розвивається в оперній творчості, входить відтворення специфічних емоційних станів, граничних афектів, зумовлених ЗСС (зміненими станами свідомості). Це суттєво впливає на музично-тематичні комплекси, котрі є базовими при втіленні фатальної образної сфери в опері, що супроводжують розвиток оперної теми долі. Помітною рисою взаємодії синтетичного образного та музично-тематичного начал при втіленні теми фатальної долі є підсилення прийому, якості персоніфікації, переростання персоніфікації в окреме художньо-композиційне явище, що потребує підсилення вокально-виконавського інтерпретативного компонента, власне перетворює постать вокаліста-інтерпретатора на провідну у здійсненні смислового задуму оперного твору.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. Философия новой музыки. Пер. с нем. М.: Логос, 2001. 352 с.
2. Ван Пен. Тема Дон Жуана как семантическая парадигма европейского музыкального искусства (XVIII–XX вв.). Дис. ...канд. искусствовед.; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2015. 184 с.
3. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
4. Ду Чжоу. Образ автора в камерно-вокальной творчості Ф. Шуберта: від поетичного слова до музично-виконавської інтерпретації. Дис. ... канд. мистецт.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 200 с.

5. Лосев А. Стрoение художественного мироощущения // А. Лосев. Форма. Стилль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 297–320.
6. Малинич А. Судьба человека как предмет оперной вокально-исполнительской поэтики. Магистерская работа. Одесса, 2016. 108 с.
7. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки: пер. с нем. Г.А. Рачинского. СПб.: Азбука-классика, 2005. 208 с.
8. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
9. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976. 558 с.
10. Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: ВО «Наука». 1993. 592 с.

REFERENCES

1. Adorno, T. (2001). Philosophy of New Music. Translated from German. Moscow: Logos [in Russian].
2. Van, Pen. (2015). The Theme of Don Juan as a Semantic Paradigm of European Musical Art (18th–20th Centuries). Diss. ... Cand. Art Critic.; spec.: 17.00.03 - Musical Art. Odessa [in Russian].
3. Vygotsky, L. (1968). Psychology of Art. M.: Art [in Russian].
4. Du, Zhou. (2018). The image of the author in the chamber and vocal works 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. Losev, A. (1995). The structure of artistic attitude // A. Losev. Form. Style. Expression. M.: Mysl. P. 297–320 [in Russian].
6. Malinich, A. (2016). The fate of man as a subject of opera vocal-performing poetics. Master's thesis. Odessa [in Russian].
7. Nietzsche, F. (2005). The Birth of Tragedy from the Spirit of Music: trans. with him. G.A. Rachinsky. St. Petersburg: ABC-classics [in Russian].
8. Samoilenko, O. (2020). Psychology of mysticism: contemporary musicological projections: monograph. Odessa: Vidavnichy House "Helvetica" [in Ukrainian].
9. Tarakanov, M. (1976). Musical Theater of Alban Berg. M. [in Russian].
10. Spengler, O. (1993). Decline of Europe. Novosibirsk: VO "Science" [in Russian].

УДК 78.021.4+785.1+78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-7>**Ван Цзінь**

ORCID: 0009-0008-2766-7143

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
775909961@qq.com

ДЕРЕВ'ЯНІ ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ В ОРКЕСТРІ ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ

Мета роботи. У статті досліджуються дослідити культурно-історичні та музично-семантичні функції дерев'яних духових інструментів в оркестровій музиці доби класицизму. **Методологія дослідження** передбачає використання комплексного, компаративного виконавського, музикознавчого, культурологічного підходів; важливими є джерелознавчий і системно-аналітичний методи. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні виразових та функціональних засад дерев'яних духових інструментів в період становлення їх як окремої оркестрової групи в партитурах доби класицизму. **Висновки.** Музично-мисленнєві, музично-мовні та інструментально-органологічні засади музичного класицизму сприяли передумовам поступового формування груп дерев'яних і мідних інструментів, які остаточно оформилися в оркестрі доби романтизму. Зміна статусу інструментування у XVIII ст. була пов'язана з тенденцією до стабілізації оркестрового складу. І хоча повний, або класичний оркестр, був якраз нетиповим для класицистської симфонії, у творчості Гайдна і, особливо Моцарта має місце тенденція до автономізації та індивідуалізації партій дерева. М. Гайдна відрізняє тонке відчуття теситурних особливостей дерев'яних духових, він вміло користується в одному контексті - нижнім регістром флейти або фагота, в іншому - вищим, може з'єднати солюючий фагот зі скрипками в першій октаві або рознести проведення теми флейтою і скрипками в дві - Все це створює відчуття свіжих фарб у порівняно невеликому інструментальному складі. У симфоніях М. Гайдна духові група впроваджується в драматургічну канву твору, формуючи основні риси образного ряду. І дерев'яні, і валторни починають виконувати тематичний матеріал різних розділів форми і порівняно брати активну участь у розробці. Таким чином композитор починає з того, до чого багато його молодших сучасників йдуть тривалим шляхом: духові інструменти набувають драматургічної функції, і вона спочатку явно переважає над колористичною та декоративною. Моцарт вже у ранній період вільно і з повним знанням справи розпоряджається духовою групою

як самостійним організмом. у творчій лабораторії композитора були випробувані різні інструментальні склади, в яких духові інструменти застосовувалися в різних амплуа і здійснювався інтенсивний відбір перспективних виразних засобів, що склали індивідуально моцартівський стиль оркестрування. Моцарт розширює виразні можливості духових, підвищує їх самостійність та значущість в партитурі, індивідуалізуючи кожен інструмент до рівня художнього типу, що володіє неповторними емоційно-експресивними можливостями; усі духові виконують усі можливі фактурні функції, що продиктовано поетикою лірико-драматичного симфонізму, в окремих випадках її доповнює концертно-ігрова логіка.

Ключові слова: музичний стиль, класицизм, класичний оркестр, дерев'яні духові інструмент, інструментування, музичне мислення, засоби виразності.

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

Woodwind instruments in the orchestra of the era of classicism

Aim of the work. The article aims to trace the cultural-historical and musical-semantic functions of woodwind instruments in orchestral music prior to classicism. **The research methodology** involves the use of complex, comparative performing, musicological, and cultural approaches; source studies and system-analytical methods are important. **The scientific novelty** of the work stands at the revealed developmental and functional aspects of woodwind instruments during the period of their formation as an integrated orchestral group in scores leading to classicism. **Conclusions.** The musical-mystical, musical and instrumental-organological ambushes of musical classicism inspired changes in the progressive formation of groups of wooden and copper instruments, which were still formed in the orchestra before romanticism. Change in the status of instruments in the 18th century. was associated with the trend towards stabilization of the orchestral warehouse. And although we want a new or classical orchestra, which is quite atypical for a classicist symphony, in the work of Haydn and, especially Mozart, there is a tendency toward autonomy and individualization of the part of the tree. M. Haydn subtly examines the testutorial features of woodwinds, and gently explores in one context – the lower register of the flute or bassoon, in other words, we can combine the solitary bassoon with the violins in the first octaves or separate the conduct of those flutes and violins in two – All this creates the impression of fresh ingredients from an equally small tool warehouse. In the symphonies of M. Haydn, the wind group is introduced into the dramatic outline of the work, forming the main figures of the figurative series. Both woodworkers and horn players are beginning to develop thematic material from various sections of the form and are regularly taking an active part in the development. In this manner, the composer begins with the extent to which so many young people walk in a troubling way: wind instruments acquire a dramatic function, and from the very beginning it clearly takes precedence

over coloristic and decorative ones. Mozart, already at an early stage and with extensive knowledge, managed the wind group as an independent organism. The composer's creative laboratory tested various instrumental styles, in which wind instruments were put together in different roles, and there was an intense selection of promising expressions that were put together extraordinary Mozartian style of orchestration. Mozart expands the range of possibilities of the winds, enhances their independence and importance in the score, individualizing the instrument to the level of an artistic type, which is filled with unique emotional and expressive feasibility; All winds complete all possible textural functions, which are dictated by the poetics of lyrical-dramatic symphony, in all cases there is an additional concert-playing logic

Key words: *musical style, classicism, classical orchestra, woodwind instrument, instrumentation, musical design, characteristics of diversity.*

Актуальність теми роботи. Принципи використання інструментів в оркестрі викликають постійний глибокий інтерес фахівців – як музикознавців, так і виконавців. Фундаментальний внесок у розробку цієї теми зробили праці композиторів та дослідників XIX (Г. Берліоза, Ф. Ліста, Ф. Геварта, Е. Гіро, Ш.-М. Відора, Е. Праута та ін.) та XX-XXI (Д. Рогаль-Левицького, К. Закса, А. Веприка, Г. Дарваша, Ф. Вітачека, М. Зряковського, Л. Мальтера, А. Карса, І. Барсової, А. Модра, У. Пістона, М. Чулакі, Д. Клебанова, Е. Денисова, І. Шабунової, В. Ракочі, О. Войтенка, В. Откидача, І. Нечесного та ін.) століть. Велику роль розкритті цієї проблематики зіграли спостереження, зроблені у межах комплексних досліджень, присвячених цілісному аналізу конкретних оркестрових творів, загальній характеристиці інструментальної творчості конкретних композиторів, загальнотеоретичним питанням вивчення мелодики, гармонії, тембру, стилю, музичного сприйняття і т.п. Слід констатувати, що незважаючи на існуючі дослідження, які так чи інакше стосуються використання в симфонічному оркестрі будь-якого оркестрового тембру, у вітчизняному музикознавстві досі немає робіт з опису ролі та функцій дерев'яних духових в оркестровій творчості доби класицизму, коли активно удосконалюється конструкція духових інструментів (клапанний механізм у дерев'яних та вентильний у мідних), що спричинено розвитком музичної мови та оркестрового письма. Існує зовсім небагато досліджень, які висвітлюють роль конкретного інструменталь-

ного тембру або оркестрової групи у формоутворенні та художньому впливі на слухача творів для симфонічного оркестру. Тим часом вивчення ролі інструменту в оркестрі, стаючи предметом спеціального дослідження, дає цікаві і в чомусь безумовно нові результати в розумінні природи і можливостей інструментів в оркестровому цілому, висвітленні принципів оркестрового мислення, жанрових та стилістичних особливостей, своєрідності авторського задуму. Тому запропонована тема роботи є, безумовно актуальною. **Мета статті** – дослідити культурно-історичні та музично-семантичні функції дерев'яних духових інструментів в оркестровій музиці доби класицизму.

Виклад основного матеріалу. Музикознавчі дослідження останніх десятиріч (у світі та в Україні) доводять, що у XVIII столітті музика для духових інструментів, у її сольному, камерно-ансамблевому та оркестровому форматах, посідала не тільки міцне, а фактично привілейоване становище. Адже важко знайти композитора другої половини XVIII – початку XIX століть, який не опрацьовував би духові інструменти у тих чи інших жанрах. В багатобарвній палітрі самобутніх явищ класицистського музичного мистецтва ця музика охоплювала широкий спектр напрямків художньої практики, від концертних – до побутових та прикладних (де виходила за межі нещодавно народженої «чистої» музики та ставала гармонійним компонентом суміжних мистецтв). Музика для духових інструментів була не лише важливим елементом художнього життя, – вона була частиною аристократичної культури XVIII – початку XIX століть, живим відображенням традицій, церемоній, ритуалів, обрядів, повсякденного побуту освіченого дворянського стану – того, що формувало реальний контекст мистецтва класицизму.

Тож не дивно, що у цей період формувалися реальні передумови створення групи дерев'яних духових в оркестрі. І якщо в епоху барокової стабілізації оркестру усвідомлюється особлива роль смичкових (через близькість їх тембру та манери інтонування вокальним голосам та через удосконалення інструментів), а сама струнна група (однорідна – зі справжнім оркестровим діапазоном, контрастними штрихами й динамікою – та функці-

ональна) організується за допомогою теситурної диференціації, а самостійні групи дерев'яних і мідних духових у бароковому оркестрі ще не склалися, хоча всі духові, за винятком кларнетів, включаються до ансамблю інструментів, що концертують, то у добу класицизму, зі скасуванням групи *basso continuo* (остання чверть XVIII століття) та обов'язкової підтримки клавесином оркестрових інструментів, з виникненням у другій половині XVIII століття постійно діючих складів (оркестр Гевандхаузу в Лейпцигу, придворний оркестр у Дрездені, оркестр Товариства концертів у Парижі, княжо-графські приватні оркестри-капели тощо), з органологічними вдосконаленням та модернізацією духових (клапанний та вентильний механізми), з розвитком музичної мови та оркестрового письма, з певною підготовленістю публіки до сприйняття оркестрових творів та її загальною любов'ю до музики – формування оркестрових груп стало нагальною потребою (хоча остаточно воно завершилось вже у добу романтизму).

У цей же час переосмислюється розмежування оркестру (церковний, театральний, камерний), коли останній більш тяжіє до концертного (святково-світського) формату, а поняття «камерний» відноситься, скоріше, до ансамблевої музики. Кожному з них притаманний свій склад: театральний оркестр міг включати інструменти, що не входили до церковного оркестру; церковний, у свою чергу, включав інструменти, які були відсутні в камерному (концертному) оркестрі. Крім того, склад оркестру міг залежати від жанру твору та індивідуальних (місцевих) умов виконання. У творчості композиторів епохи класицизму, наприклад, у Моцарта, можна ясно побачити відмінність оркестрових складів залежно від жанру твору. У випадку Гайдна ситуація була дещо іншою: максимум, на який композитор міг розраховувати під час створення творів з участю оркестру – це виконавські сили капели князя Естерхазі (тому дистанція між оркестром симфоній і оркестром сценічних творів у Гайдна набагато менша, ніж у Моцарта). Крім власне *оркестрів симфоній та опер*, можна також виділити такі жанрові галузі оркестрового письма цієї доби: *інструментальні склади побутової,*

«дивертисментної» музики – ця експериментальна сфера характеризується найбільшим розмаїттям складів: тільки струнні, тільки духові – Harmoniemusik, змішані та ансамблеві; традиційний, розширений (з флейтами та фаготом) і скорочений (без гобоїв) склад; присутність рідко використовуваних або відсутніх в симфоніях (англійський ріжок та кларнет); функціонально духові частіше солюють; *сольний інструментальний концерт* із супроводом оркестру (струнного або повного ранньокласичного) – у Гайдна обмежений відведеною оркестру функцією супроводу, у Моцарта – більш рівноправний, де структура оркестрової тканини більш близька симфоніям, але менш диференційована; *оркестр у жанрах церковної музики* (де специфікою оркестрового письма є зв'язок змісту літургійного тексту з вибором оркестрового складу всередині частин мес, зі ступенем тембро-фактурної рухливості, з рівнем незалежності оркестрової партії від вокальної тощо). Оркестровий стиль симфоній передбачав більшу тонкість і виразність оркестрового письма, тоді як в опері цього особливо не вимагалось (у Моцарта ситуація змінюється на користь духових, у тому числі). Втім, грань між оперною увертюрою і самотійною симфонією (для перших характерне переважання туттійного звучання, відсутність яскраво окресленого тематичного матеріалу – фанфари, пасажі, орієнтація на «старовинні» письма) була досить тонкою вже у Гайдна і кардинально змінилася у творчості Бетховена.

В історії класичного оркестру – оркестру нового типу (приблизно 1740 – 1815 рр., ясно оформився до 1750-х і залишався нормою аж до початку 1790-х., що прийшов на зміну бароковому і розвивався паралельно з ним (перша половина XVIII століття – епоха активної композиторської діяльності Й.С.Баха та Г.Ф.Генделя – загалом ще пов'язана з оркестром барокового типу), розрізняють два етапи: 1) 1740-80 рр. – становлення симфонічного оркестру, що сформувався в італійській опері; 2) кінець 1780-х до 1815 р. – зрілий класичний оркестр. У вітчизняній традиції йдеться про класицизм із характерними для нього принципами оркестрування (за Ю. Фортунатовим). Кожен з вказаних етапів отримує у вітчизняному музикознавстві своє найменування.

Перший, ранньокласичний (класицистський) оркестр, відрізняється камерністю та варіативністю складів. Другий – класичний оркестр – передбачає стабілізацію парного складу, а оркестрове письмо стає масштабнішим. Доречним буде навести тут висловлювання американського моцартознавця Ніла Заслава: «Один із найважливіших уроків, отриманих при вивченні оркестрів вісімнадцятого століття – те, що не було жодного «барокового» чи «класичного» оркестру, і не просто тому, що поняття «бароко» та «класицизм» є конструкціями істориків. (У XVIII столітті – В.Ц.) не існувало жодних міжнародних, ані національних оркестрових стандартів. Були місцеві, регіональні, національні традиції та переваги, деякі з них досить поширені та довговічні; але поряд з цим були постійні зміни та експериментування» [6, с. 449]. Дійсно, незважаючи на те, що сьогодні, вивчаючи партитури того часу, можна намагатися вивести оркестрові склади, що найчастіше зустрічаються, необхідно завжди мати на увазі, що в той час ніяких утверджених складів не було, і кожна капела була унікальною. До того ж більшість оригінальних інструментів того часу зникли не тільки із практичного застосування, але й з музейних зібрань, не кажучи вже про те різноманіття інструментів, їх видів та типів, які використовувалися у XVIII столітті. Що ми знаємо зараз про звучання, інтонацію, динаміку цих інструментів? Майже нічого, або зовсім мало. Виготовлення та реставрація старовинних інструментів нинішніми майстрами – величезний крок у пізнанні музики минулого. Однак грають на них сучасні виконавці, люди, виховані на досвіді та традиціях сучасної культури, які діють у колі реальних, сьогоднішніх естетичних цінностей. Людині не дано відмовитися повністю від власного світовідчуття, і перейнятися іншим, незнайомим і невідомим. І природно, що сучасний артист, який виходить на концертну естраду, не може не думати про смаки та пристрасті сьогоднішніх слухачів» [2, с. 9]. Так, сучасні духовики грають на точних копіях старовинних гобоїв та кларнетів (як і труб та валторн), але ми не можемо достеменно знати про інтерпретативні особливості того давнього часу, навіть, за суто технологічними ознаками. Адже якість звучання на язичкових інстру-

ментах визначається, передусім, джерелом звуку – тростиною гобоїв, фаготів, кларнетів XVIII століття, відомості про які сьогодні, скоріше, гіпотетичні. Дерев'яні мундштуки кларнетів, що частково збереглися, сильно деформовані часом (сьогодні грати на них практично неможливо). А отже Фаш, Гендель, Вівальді та інші використовували кларнети інакше, ніж наступні покоління, і звучання їх було зовсім іншим. Якщо тростини гобоїв були «легкими» або, навпаки, щільними і «важкими» (а, отже, і звучність – різкішою), то як вибудовувався баланс ранньокласичного/класичного оркестру. Якщо партію басових інструментів у XVIII столітті прийнято було, як правило, дублювати кількома фаготами (якщо вони були), то сьогодні це не робиться, і тоді знову постає питання щодо оркестрового балансу.

Що ж до музичного класицизму – він складається набагато раніше відведеного йому наукою 1750 року. «Фактично ані ранній, ані зрілий, ані «високий» класицизм не обмежені непорушними естетичними рамками і стильовими нормами, хоча, можливо, саме класицизм є найстрункнішою і закінченою художньою системою у музиці минулого. Тому ранній класицизм є перехідним періодом насамперед у цьому, що він хронологічно передре діяльності великих майстрів віденської класичної школи... Близько двох десятиліть класицизм і бароко мирно та майже безконфліктно уживаються у музичному житті Європи» [2, с. 11]. Найважливішим у становленні цілісної художньо-естетичної та стильової системи музичного класицизму (як і будь-якої іншої) виступають музично-мовні та музично-мисленнєві параметри [5] – і як спосіб вираження думок, і як сукупність прийомів та способів трактування інструментів, організації музичної тканини в ансамблі та оркестрі – зокрема, ролі в них дерев'яних духових інструментів.

Відомо, до середини XVIII століття звучна палітра духових була надзвичайно своєрідною та яскравою (багато тих інструментів давно зникли з практики і при перевиданнях партитур замінювалися новими, які стали розповсюдженими). Наприклад, застосовувалися щонайменше чотири різновиди фаготу: дискант, малий, хорист і подвійний. Були розповсюджені як

поводжні, так і поперечні флейти, різної конструкції, розмірів та діапазону (а у військовій музичній практиці – малі та одноручні флейти: *fifre*, *galoubet* та ін. У бароковому оркестрі першої половини XVIII століття, поруч зі звичайним гобоєм, використовуються: мисливський (*oboe da caccia*, *Jagdoeboe*) строю «А», теноровий (*Tenoroboe*), гобой д'амур (*hautbois d'amour*, *oboe d'amore*) та англійський ріжок. У цей період ще несміливо вводиться кларнет (який починає конкурувати зі своїм «незграбним» попередником шалюмо). Побутування кларнету на початку століття є спірним у музичній науці. Але, в процесі формування у першій половині XVIII століття ранньокласичного стилю, здійснюється відбір духових інструментів в оркестровій (також – сольній та ансамблевій) практиці. Нові естетичні засади вимагають від них інші художні вимоги, як з точки зору технічної оснащеності, так і в експресивно-тембровій галузі звучання (і поєднання з іншими в оркестрі). Потрібними в ранньокласичному оркестрі стають: *флейти* (поперечна поступово витісняє поздовжню, хоча у першій половині століття «мирно» використовуються і, навіть, поєднуються в партитурах пізнього бароко обидві; композитори нового стилю використовують лише поперечну флейту, у якій до єдиного клапану *Dis* у другій половині століття додаються ще три – *Gis*, *F*, *B*), *гобої* (дво-три-клапанні з довільним положенням рук, але до 1760-х закріплюється єдине їх положення; від 1780 – додаються нові клапани й удосконалюється аплікатура; формуються французька і німецька системи, а також індивідуальні конструкції; біля 1784 з'являється басовий гобой Ш. Делюсса), *кларнети* (удосконалення Я. Деннера сприяли набуттю м'якості та рівності звучання, покращився тембр верхнього регістру, точна розрахованість величина отворів та відстаней між ними покращили інтонаційну чистоту, у верхній частині з тильного боку додався клапан дуодецими, що зробило передування стійким; вдосконалені мундштук і тростина), *фаготи* (вже наприкінці XVII ст. мали майже сучасний діапазон і складались з чотирьох колін; ніжно звучний старовинний фагот добре зливався з іншими тембрами, мав динамічну гнучкість і добру технічну оснащеність; у другій половині XVIII появляється

п'ятиклапанний, потім семиклапанний фаготі з більш стійким октавним передуванням), рідше – *англійські ріжки* (виникають з комбінації мисливського гобою та гобою д'амур між 1720 та 1730 рр.; до середини століття набуває прямої форми проти архаїчної серпоподібної, апплікатура гобойна; у музиці класицизму запроваджується обережно, використовуючись скромніше, ніж у партитурах пізнього бароко) і *бассетгорни* (набагато більше звичайного кларнета, з м'яким, матовим тембром, досить великим діапазоном – після 1782 р., використовувався як солуючий і як високий бас; удосконалений бассетгорн Лотца і братів Штадлерів використовувався в моцартівській «Масонській траурній музиці», його операх «Милосердя Тита», «Чарівна флейта», додатковій арії Графині у «Весіллі Фігаро» та в Реквіємі, а також і в бетховенському «Прометейі»). Знаменитий мангеймський оркестр (1720-1778) – «кращий оркестр Німеччини», на думку Леопольда Моцарта [1, с. 79], який традиційно вмщував різні виконавські школи і славився традиціями мультиінструменталізму, зусиллями Я. Стамиця «збалансовує оркестрові групи інструментів за рахунок збільшення скрипок, альтів і віолончелей та використання парного складу духових – флейт, гобоїв, фаготів і валторн» [3, с. 76-77]. Завдяки запрошенню Я. Стамиця, а пізніше композитора Ф.К. Ріхтера, флейтиста Й.Б. Вендлінга, гобоїста О. Лебрена та інших виконавців почалось не тільки формування відомої мангеймської композиторської школи, але й створення інструментальних шкіл – скрипкової, флейтової, гобойної та інших. Важливим досягненням музикантів «периферійного» Мангейму слід вважати вмілу організацію власної системи підготовки виконавців, котра формувалась в надрах оркестру. Його ядро представляли «генерали» – віртуози-виконавці, які одночасно були відомими композиторами. Навколо цієї оркестрової еліти групувалась талановита творча молодь, яка всіма силами намагалась достойно влитись в колектив і в рамках жорсткої конкуренції стати гідною зміною своїм наставникам. Для цього в оркестрі протягом тривалого часу, безпосередньо до його переїзду в Мюнхен, існувала своєрідна система стажування молодих виконавців, через яку залучались до оркестру музиканти з підліткового віку [там само, с. 78-79]. Так само і «більшість французьких виконавців на духових починали свої

музичні заняття у військових духових оркестрах, у яких вони одночасно освоювали гру на кількох інструментах... у церковних школах... також опановували гру на серпенті чи фаготі», як і у метризах – основних музичних навчальних закладах Франції [4, с. 54].

Найяскравішими представниками музичного класицизму є Й. Гайдн і В. Моцарт. Вже у ранніх симфонічних творах Гайдна відкривається самобутній оркестровий стиль, з проявами тембрової індивідуалізації оркестрових груп і тембрів в епоху, ще далеку від суб'єктивізму романтичного мистецтва. Причому, інструментально-артистичний плюралізм епохи бароко (практика переходу оркестрантів на інші партії, вміння імпровізувати по чужій партії у манері, характерній для свого інструменту) не зник одразу і не розчинився без залишку в історії ранньокласичного оркестру. І дерев'яним духовим тут відводиться своє місце – на прикладі їх використання можна прослідкувати зміну та розвиток оркестрово-інструментувальної парадигми класицизму. Якщо в ранніх симфоніях Гайдна з духових представлених, в основному, гобої і валторни і відсутні кларнети, то у Лондонських симфоніях систематично зустрічається повний парний склад дерев'яних духових (включаючи кларнети). Вже у ранній період у Гайдна чітко помітно тенденцію до відходу від принципу гри фагота *col basso*, тобто барокові уявлення про фагот як інструмент *continuo* змінюються на користь самостійної партії, що стало кроком на шляху формування оркестрової групи дерев'яних духових інструментів. Після цього пункту барокові риси виявляються в оркестровці дедалі менше, а класичні – дедалі більше. У тріо гайднівських менуетів (стабільної галузі використання соло) найбільш поширеними солістами стають духові: ансамбль, що включає пару гобоїв та пару валторн; переключки мотивів між парами духових; передача мелодійної лінії від однієї пари інструментів іншій; переінструментування мотивів, фраз, дублювання і т.д. Завдяки цьому духові набувають самостійності і поступово вони закріплюють за собою своє законне місце у всіх частинах циклу симфонії, включаючи повільні. Важливою ознакою гайднівського оркестрового письма є розвиток педалі (часто дорученої духовим), що утворює нові функції –динамічного розмаїття сталості педалі до

руху всередині самої тканини (яка стає багатовимірнішою) та колористичності. Усе це – етап зміни ставлення до духових, які починають розумітися як самостійна оркестрова група, здатна не тільки наслідувати та підтримувати, а й змагатися зі струнною групою.

Симфонії Моцарта представляють пізніший тип симфонізму проти гайднівського (більш напружена емоційність драматичність, контрасти між темами і, навіть, між їх елементами), що відбивається і на формі творів, і на інструментуванні. Відмінною рисою вже *Harmoniemusik* (ансамбль духових, як правило, парного складу) Моцарта є постійні пошуки та відкриття в галузі специфічної фактури, що розкриває все нові грані індивідуальних виразних властивостей інструментів (у ранніх ансамблях це особливо торкнулося гобоїв, а вже перші дециметри, крім традиційних гобоїв, валторн і фаготів, включають кларнети і англійські ріжки, і всі інструменти досить рівномірно та інструментально органічно навантажені).

Моцарт також відомий своїм особливим відношенням до кларнетів, з їх артикуляційно-динамічною гнучкістю, співучістю та одночасною віртуозністю (на початку 1780-х кларнети були не у всіх оркестрах, і Моцарт із задоволенням застосовував їх щоразу, коли вони були в наявності, але у моцартівських партитурах із кларнетами зовсім не обов'язково задіяні гобої, хоча вони були скрізь). Вже «Паризька» симфонія 1778 року написана для повного класичного (з кларнетами) складу, який від другої половини XIX ст. називають «малим симфонічним оркестром». Повний оркестр з кларнетами застосований у «Хаффнер-симфонії», де духова група показана яскраво, постійно та різноманітно, але з усіх інструментів лише гобой та фагот включаються до тематичної роботи, кларнети – як барва у дублюваннях соло і в тутті. Партитура мі-бемоль мажорної симфонії (К. 543) включає одну флейту і не містить гобоїв. Оркестрування її більш вишукане і універсальне, в тріо менуету з'являються солуючі кларнети. Інструментальний колорит симфонії тісно пов'язаний з її емоційним ладом та образними характеристиками розділів, і введення кларнетів є переконливою художньою необхідністю. За допомогою духових викладаються самостійні музичні ідеї, виражаються ліричні, мрійливі та елегічні фарби. У передикті

до репризи I частини кuartет парних кларнетів і фаготів виконує м'який хорал між проведенням теми ГП. Духові, передусім дерево, часто солують і отримують драматургічні функції, вони фактурно та виконавськи-технічно різноманітні. Сама ж духова група стає автономною, відокремленою від струнних не лише функціонально, а й за смисловим та образним навантаженням.

Висновки. Музично-мисленнєві, музично-мовні та інструментально-органологічні засади музичного класицизму сприяли передумовам поступового формування груп дерев'яних і мідних інструментів, які остаточно оформилися в оркестрі доби романтизму. Зміна статусу інструментування у XVIII ст. була пов'язана з тенденцією до стабілізації оркестрового складу. І хоча повний, або класичний оркестр, був якраз нетиповим для класицистської симфонії, у творчості Гайдна і, особливо Моцарта має місце тенденція до автономізації та індивідуалізації партій дерева. М. Гайдна відрізняє тонке відчуття тесситурних особливостей дерев'яних духових, він вміло користується в одному контексті - нижнім регістром флейти або фагота, в іншому - вищим, може з'єднати солюючий фагот зі скрипками в першій октаві або рознести проведення теми флейтою і скрипками в дві - Все це створює відчуття свіжих фарб у порівняно невеликому інструментальному складі. У симфоніях М. Гайдна духова група впроваджується в драматургічну канву твору, формуючи основні риси образного ряду. І дерев'яні, і валторни починають виконувати тематичний матеріал різних розділів форми і порівняно брати активну участь у розробці. Таким чином композитор починає з того, до чого багато його молодших сучасників йдуть тривалим шляхом: духові інструменти набувають драматургічної функції, і вона спочатку явно переважає над колористичною та декоративною.

Моцарт вже у ранній період вільно і з повним знанням справи розпоряджається духовою групою як самостійним організмом. у творчій лабораторії композитора були випробувані різні інструментальні склади, в яких духові інструменти застосовувалися в різних амплуа і здійснювався інтенсивний відбір перспективних виразних засобів, що склали індивідуально моцартівський стиль оркестрування. Моцарт розширює виразні можливості духових, підвищує їх самостійність та значущість в партитурі, індивіду-

алізуючи кожен інструмент до рівня художнього типу, що володіє неповторними емоційно-експресивними можливостями; усі духові виконують усі можливі фактурні функції, що продиктовано поетикою лірико-драматичного симфонізму, в окремих випадках її доповнює концертно-ігрова логіка.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аберт Г. Моцарт (1756–1774); пер. с нем., вступ. ст. комент. К. Саквы. М.: Музыка, 1987. Ч. 1. Кн. 1. 544 с.
2. Березин В.В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. М., 2000. 388 с.
3. Горбаль В.Я. Німецький оркестр доби бароко і раннього класицизму: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 /Львів. нац. муз. акад. імені М.В. Лисенка. Львів, 2015. 181 с.
4. Нечесний І.З. Французька фаготна школа другої половини XVIII – початку XIX століття: етапи становлення і розвитку: дис. ... докт.філос.: 025 / НМАУ імені П.І. Чайковського. К., 2024. 197 с.
5. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: Гельветика, 2021. 704 с.
6. Zaslav N. Audiences for Mozart's Symphonies during his lifetime. *Israel Studies in Musicology*. 1996, № 6. P. 17–32

REFERENCES

1. Abert, G. (1987). Mozart (1756–1774). M.: Music, Part 1. Book. 1. [in Russia].
2. Berezin, V.V. (2000). Wind instruments in the musical culture of classicism. Moscow [in Russia].
3. Gorbali V.Ya. (2015). The German orchestra is inspired by baroque and early classicism. Candidate's thesis. Lviv: LNMA named after M.V. Lysenko [in Ukraine].
4. Nechesnyy I.Z. (2024). The French bassoon school of the second half of the 18th and early 19th centuries: stages of formation and development. Candidate's thesis. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky. [in Ukraine].
5. Chernoiivanenko, A.D. (2021). Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Odessa: Helvetica [in Ukraine].
6. Zaslav N. Audiences for Mozart's Symphonies during his lifetime. *Israel Studies in Musicology*. 1996, № 6. P. 17–32. [in Israel].

УДК 78.01/.03+782/782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-8>**Сюй Сяожань**

ORCID: 0009-0006-9966-7287

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
xxr303129616@163.com

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛЕГЕНДИ ПРО ФАУСТА У ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ-ХХІ СТ.: ДО ПРОБЛЕМИ СЮЖЕТОЛОГІЇ

Мета дослідження – визначити провідні рими та головні компоненти інтерпретації легенди про Фауста у світовому оперному мистецтві як особливого художньо-семантичного феномена. **Методологія** дослідження зумовлюється поєднанням історико-типологічного та сюжетологічного підходів, що включає порівняльний текстологічний аналіз та вивчення особливостей оперної форми твору. **Наукова новизна** даної статті полягає у виявленні принципів взаємодії літературно-драматургічних та музично-жанрових рівнів, що дозволяють втілювати сюжет про Фауста у оперному мистецтві. Даний підхід дозволяє виокремлювати поняття про жанрово-стильові та музично-мовні характеристики окремих складових оперних музичних творів на фаустівський сюжет; також як інструмент інтерпретації та втілення композиторського рішення відповідно до обраного сюжету визначається важливість сюжетологічного підходу як визначального на шляху побудови цілісної концепції оперного твору.

Висновки. Підводячи підсумки даної роботи, треба відмітити що у значній кількості досліджень, присвячених сюжету, дане явище визначається як художній феномен, що діє за специфічними законами та принципами. Особливі засоби певного напрямку мистецтва дозволяють створювати нові художні форми у яких розгортається низка життєвих ситуацій, певних подій, передається система відношень між дійовими особами, що предстануть головними персонажами даної сюжетної лінії. Особливо треба підкреслити що у сюжеті в мистецтві у цілому, як й у сюжеті у оперному творі зокрема, події розгортаються як унікальний художній комплекс дійсних ситуативних взаємозалежностей із новими втіленнями художнього змісту, який створює нові власні художньо-естетичні принципи та композиційні прийоми у відповідності до утворення нової смислової єдності. Дослідження показує, що фаустівська тема, представлена у творах багатьох композиторів, відображає концепцію людської трагедії не лише з точки зору емоційних і ліричних

якостей, але й через релігійно-філософські питання. Образ Фауста характеризується подвійністю: він поєднує прагнення до духовного знання і розуміння божественного порядку з бажанням пізнати закони буття будь-якою ціною, навіть звертаючись до темних сил.

Ключові слова: опера, оперний твір, оперний текст, легенда про Фауста, фаустіанство, «вічний образ», ціннісний концепт культури, сюжетологічний підхід, сюжетологія, інтпретація та реінтерпретація літературного першоджерела, духовний стан світу, театральність.

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

Interpretation of the legend of faust in the opera art of the 20th-21st centuries: on the problem of plot study

The purpose of this research is to identify the leading themes and key components of the interpretation of the legend of Faust in world opera as a unique artistic-semantic phenomenon. **The methodology** of the research is based on a combination of historical-typological and plot-based approaches, which includes a comparative textological analysis and the study of the features of the operatic form of the work. **The scientific novelty** of this article lies in identifying the principles of interaction between the literary-dramaturgical and musical-genre levels, which enable the embodiment of the Faustian plot in opera. This approach allows for the distinction of genre-style and musical-linguistic characteristics of specific components of operatic musical works based on the Faustian plot; furthermore, the importance of the plot-based approach is identified as a crucial tool for interpreting and realizing the composer's intent according to the chosen plot, guiding the creation of a cohesive concept of an operatic work.

Conclusions. Summarizing this study, it is necessary to note that in a significant number of studies dedicated to the plot, this phenomenon is defined as an artistic phenomenon that operates according to specific laws and principles. The particular means of a certain artistic direction allow for the creation of new artistic forms in which a series of life situations and specific events unfold, transmitting a system of relationships between the characters who appear as the main figures of the given storyline. It is especially important to emphasize that in art in general, and in the plot of an opera in particular, events unfold as a unique artistic complex of real situational interdependencies with new embodiments of artistic content, creating new aesthetic principles and compositional techniques corresponding to the formation of a new semantic unity. The research shows that the Faustian theme, presented in the works of many composers, reflects the concept of human tragedy not only in terms of emotional and lyrical qualities but also through religious and philosophical questions. The image of Faust is characterized by duality: it combines the aspiration for spiritual knowledge and understanding of divine order with the desire to comprehend the laws of existence at any cost, even resorting to dark forces.

Key words: opera, operatic work, operatic text, legend of Faust, Faustianism, "eternal image," value concept of culture, plot-based approach, plotology, interpretation and reinterpretation of the literary source, spiritual state of the world, theatricality.

Актуальність теми роботи полягає в тому, що з моменту появи легенди про Фауста інтерес до її інтерпретацій та нових прочитань стає однією з найстійкіших рис світової культури, що підтверджується численними зверненнями до цього «вічного образу» у різних літературних, музичних, театральних творах. Інтерес до цієї теми викликаний не стільки захоплюючою інтригою, що лежить в основі середньовічної легенди про Фауста, скільки її перенесенням у позачасовий контекст і наданням їй біблійного аспекту, що протиставляє Добро і Зло, які тлумачать у багатьох випадках через їхню внутрішню взаємозворотність – Ein Teil von Jener Kraft, «Die stets das Böse will und stets das Gute schafft» (Goete, «Faust»). Цей дуалізм стає основою для багатьох творів, роблячи легенду про Фауста, особливо в інтерпретації Гете, «книгою на всі часи» на думку Генріха Гейне чи «земним євангелієм» – на думку Миколи Холодковського. Сюжет про Фауста, розвиваючись у різних літературних, музичних та театральних інтерпретаціях, торкається вічних моральних питань, що відображають духовний стан світу [3]. На різних етапах свого розвитку легенда про Фауста переживала нові рішення, які знаходили оригінальні форми вираження, набуваючи різних жанрових втілень: від рапсодичної драми та драматичної поеми до трагедії. В результаті склався фундамент поліжанрової драматургії, який отримав різноманітне втілення в музичній фаустіані, починаючи від композиторів-романтиків і до сьогодення. Примітно, що в літературознавстві та театрознавстві інтерпретації легенди про Фауста, у тому числі в авторському прочитанні Й. Гете, отримали різнобічні обговорення в дослідницькому середовищі, водночас музикознавчі дослідження, в яких торкається вивчення реалізації фаустівської теми в музиці, аналізуються, насамперед, з погляду їх стильових особливостей, залишаючи відкритими безліч питань у цій непростій проблемі.

Мета дослідження – визначити провідні рими та головні компоненти інтерпретації легенди про Фауста у світовому оперному мистецтві як особливого художньо-семантичного феномена. **Методологія** дослідження зумовлюється поєднанням історико-типологічного та сюжетологічного підходів, що вклю-

чає порівняльний текстологічний аналіз та вивчення особливостей оперної форми твору.

Виклад основного матеріалу. Легенда про Фауста, що з'явилася в Німеччині у XVI столітті, стала одним із значущих наративів західної цивілізації. Ключові елементи історії Фауста залишаються незмінними: рухомий жагою знань і влади, Фауст укладає договір з демонічним Мефістофелем, який обіцяє виконати всі його бажання в обмін на душу. У музиці Фауст став джерелом постійного інтересу для композиторів XIX століття, таких як Гектор Берліоз, Роберт Шуман, Шарль Гуно, Арріго Бойто та інші. Хоча деякі опери на тему Фауста з'явилися в першій половині XX століття, зокрема, «Доктор Фауст» Ферруччо Бузоні (1916-1924), відродження інтересу до легенди про Фауста як до основи для оперного твору, можна назвати особливо показовим та примітним в останні десятиліття XX століття. З кінця 1960-х років у Європі та Північній Америці було написано та виконано близько десяти оперних творів про Фауста (починаючи з експериментальної алеаторичної опери Анрі Пуссера «Твій Фауст» (Henri Pousseur «Votre Faust», 1960-68) і закінчуючи реінтерпретацією легенди про Фауста в «Трагедії диявола» Петера Етवेशа (Peter Etvoes «Die Tragödie des Teufels», 2008), що робить сюжет про Фауста одним із найбільш затребуваних у сучасній опері.

Звернення до сюжету про Фауста актуалізує вирішення деяких термінологічних питань, стосовно явища сюжету та сюжетології. Поняття сюжетології у музикознавстві є відносно новим і потребує точнішого визначення. Основна теоретична база сюжетології походить з літературознавства, в якому досить широко обговорюються близькі категорії та розробляються підходи до побудови художнього тексту у цілому, та оперного тексту зокрема. У порівнянні з музикою, ці поняття мають, певною мірою, інше значення, оскільки залежать від матеріалу літератури та словесної форми викладу, хоча ґрунтуючись саме на розроблених у різних філологічних наукових дослідженнях підходах, виникає можливість розробки музикознавчої сюжетології у цілому, та у оперному мистецтві зокрема. Це зумовлене місцем та значенням слова у оперному тексті, а тому будь-яке

вивчення принципів побудови оперного сюжету актуалізує залучення характерних для літературознавчої та філологічної галузі дискурсивних методів.

У багатьох роботах, присвячених проблемі та розумінню явища сюжетології, виділяються дослідницькі позиції, які визначають сюжетологію як осмислення та логічне представлення сюжету як способу оповідання, його структури та функцій у системі фольклорного та літературного твору. Сюжетографія іноді тлумачиться за аналогією з лексикографією, використовується для опису, систематизації та словникової фіксації усталених одиниць сюжетного оповідання у фольклорі та літературі, серед яких виділяються мотиви і сюжети [1, с. 28].

У філології сюжетологія у своєму методичному та аналітичному значенні бере початок у працях О. Веселовського, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Є. Халізева, Б. Томашевського, та багатьох інших літературознавців. У музикознавстві вже стало прийнятним поєднувати сюжетологічний та наратологічний підходи. Щоб визначити сюжет як основу літературної дійсності, необхідно розглянути його ознаки, види та типи, а також висвітлити головні чинники. Незалежно від того, чи є твір епічним, драматичним або ліричним, у ньому відображаються події з життя персонажів і їхні дії у просторі й часі. Поняття сюжету як необхідна складова музично-драматургічного твору, передає його загальний акціональний хід, який включає розвиток образних характеристик героїв твору, їх вчинків а також відтворює просторово-часову динаміку розгортання головних подій твору. Ця дефініція також має значення предмету й теми, але у контексті сюжетного становлення тексту ці поняття приймають окремі функціональні ролі.

При порівнянні особливостей побудування літературного та музичного сюжетів, більшість дослідників відзначають що спільні характеристики обох видів сюжетів містяться у тому, що обидва типи можуть, у одному випадку, повністю відповідати реальним життєвим параметрам часу, в іншому – можуть складатися протилежно, адже прийом коли доля головних героїв твору розповідається від кінця до початку є достатньо розпо-

всюдженням. Головним фактором, який дає можливість виділити особливості та відмінності літературного та музичного сюжетів, є інтонація. Саме завдяки інтонації в музиці виникає можливість у реальному безпосередньому звучанні відчувати та визначати особливості характеристики образу, а уявлення про сюжет буквально пов'язане з композицією; в літературному ж сюжеті інтонація закладена зовнішнім порядком подій і розуміється тільки в контексті твору [1].

Музикознавче вивчення сюжетної складової музичного твору розглядається у низці робіт, в тому числі у дослідженні Є. Назайкінського «Логіка музичної композиції» [2], в якому особливо підкреслюється що сприйняттю та загальному розумінню композиції як сюжетного розвитку сприяє організація та структурне упорядкування музичного матеріалу, зокрема опора на яскраві рельєфні теми, комбінацію характеристичності з чіткою логікою переходів, що нагадують логіку подієвого розвитку. Автор вказує, що уявлення про принципи та структурно-семантичні особливості побудови музичного сюжету знаходять своє вираження та реалізацію у музичному творі завдяки узагальненим художнім уявленням про сюжет, а суттєвий вплив на сприйняття слухачською аудиторією мають узагальнені літературні та театральні асоціації. У даному контексті виникає ситуація, при якій часто окремі музично-тематичні утворення сприймаються як самодостатні «персонажі музичного сюжету», але, на відміну від театру і роману, вони не мають власних імен, є мінливими, хоча ця мінливість може поєднуватися з відчуттям певних сюжетних ліній розвитку дії.

Саме тому головним носієм сюжетної лінії та композиційної логіки у музичному творі можуть стати, з одного боку, різні виразники музичної тканини, якими є тематичні побудовання, мотивні або інтонаційні елементи, а також такі конкретні композиційні та музично-мовні складові як артикуляційні принципи, акордові структури, фактурні принципи, тощо. З іншого боку, значна кількість музичних творів демонструє міцний зв'язок саме з героями та образами літературних творів, іноді не відтворюючи повністю всю сюжетну лінію літературного першоджерела, а лише зосереджуючись на окремих елементах та

найбільш семантично вагомих художніх образах, в тому числі, так званих «вічних образах».

Одним з таких найбільш затребуваних та художньо вагомих літературних першоджерел є легенда про Фауста, яка знайшла свої багаточисленні інтерпретативні рішення у творах композиторів різних епох.

Історія про Фауста, що бере свій початок у XVI столітті, стала важливим джерелом натхнення для композиторів починаючи з XIX століття. Одними з перших композиторів, які звернулися до «Фауста» як до оперного сюжету, були Ігнац Вальтер (1755-1822) та Луї Шпор (1784-1859). Вальтер написав дві опери під назвою «Доктор Фауст»: перша була створена на лібрето Генріха Шмідера (1787-98 роки), а друга, єдина збережена, на лібрето Крістофа Андреаса Маммігера (зингшпіль, прем'єра відбулася в 1819 році). Обидві опери базувалися на уривках з «Фауста» Гете («Фрагмент», 1790) та інших німецьких джерелах [9, с. 28-29].

Прем'єра опери Луї Шпора «Фауст» відбулася в Празі в 1816 році. Спочатку опера містила розмовні діалоги, близькі до традиції зингшпіля, але в переглянутій версії, виконаній у Лондоні в 1852 році, діалоги були замінені на речитатив. Лібрето Карла Бернара базувалося не на п'єсі Гете, хоча перша частина «Фауста» вже була опублікована, а на інших джерелах і традиціях лялькового театру. Фауст у Шпора зображений як фігура, схожа на Дон Жуана, більше зосереджена на любовних пригодах і наївно вважає, що зможе подолати прокляття своєю силою волі. На початку XIX століття «Фауст» Гете частіше використовувався для створення текстів пісень [9, с. 36]. Франц Шуберт, наприклад, написав кілька музичних творів на основі уривків з «Фауста», включаючи «Szene aus Faust» (1814), «Die König in Thule» (1816) і «Gretchens Bitte» (1817; незавершена, але аранжована Бенджаміном Бріттенем у 1938 році). Найвідомішим твором є пісня Шуберта «Гретхен за прялкою» (1814), одна з перших пісень композитора, в якій він демонструє увагу до психологічної правдоподібності: фортепіанна фігурація, що зображує рух прялки, слабшає, коли Гретхен занурюється в думки про поцілунок Фауста.

У другій половині XIX століття «Фауст» Гете став важливим джерелом для опер та інших драматичних музичних творів. Першим значним твором на основі «Фауста» Й. Гете, написаним відомим композитором, стало «Осудження Фауста» Берліоза. Це творіння, описане Берліозом як драматична легенда, ближче до ораторії, хоча іноді виконується з постановкою і костюмами. Берліоз познайомився з «Фаустром» Й. Гете завдяки прозовому перекладу Жерара де Нерваля 1828 року, де лише уривки, позначені як «пісні», були викладені у віршованій формі. Берліоз аранжував деякі з цих віршованих частин у своїй опері «Сцени Фауста» (опублікована в 1829 році). Пізніше він використав цей матеріал для створення більшого твору «Осудження Фауста» (1846), додавши речитативи та інші тексти, написані Альміром Гандон'єром [4, с. 108].

Через епізодичний характер твору Даніел Олбрайт описує його як «продовження пісенного циклу» або «як уривки з ненаписаної опери» [4, с. 108-109]. На відміну від інших творів на тему Фауста, персонаж Фауста у Г. Берліоза більше є спостерігачем або свідком подій, ніж активною рушійною силою.

Вільям Е. Грим у своїх роботах висловлюється про Фауста як про «дивно амбівалентну істоту» [7, с. 115]. Для Д. Керна Холомана характеристика Фауста Г. Берліозом як ізольованого мрійника або художника зводиться до своєрідного автопортрета. Цікаво зазначити, що момент, коли Фауст насправді підписує договір з Мефістофелем, відбувається тільки ближче до кінця роботи Берліоза: коли Мефістофель повідомляє Фаусту, що його кохана, Маргарита, буде засуджена до смерті за отцевбивство, Фауст погоджується на можливість врятувати душу Маргарити в обмін на власне прокляття. Таким чином, за словами Вільяма Е. Грима, Берліоз «перетворює прокляття Фауста з акту божественної відплати на приклад романтичної самовідданої любові» [7, с. 127].

Найвідоміша і часто виконувана оперна адаптація легенди про Фауста, «Фауст» Шарля Гуно, була вперше представлена в 1859 році. Лібрето, написане Жюлем Барб'є і Мішелем Карром, ґрунтується на п'єсі Карра «Фауст і Маргарита», яка, в

свою чергу, ґрунтується на першій частині «Фауста» Й. Гете. Стівен Хюбнер зазначає, що лібрето насправді ближче до драми Гете, ніж до п'єси Карра. На відміну від версії Гете, Фауст Гуно прагне молодості та любові перш за все тому, що його наукове життя залишило його незадоволеним і депресивним. У першому акті Фауст викликає Мефістофеля, і диявол викликає в його уяві образ Маргарити, щоб спонукати його підписати договір. Перша зустріч Фауста з Маргаритою відбувається у другому акті, коли вона вальсує серед інших жителів села, а Фауст залицяється до неї та зваблює її в третьому акті. На початку четвертого акту Маргарита народила Фаусту дитину, але після того як він її покинув, вона втішається іншим своїм нареченим, Зібелем (персонаж, якого немає у «Фаусті» Гете). У другій частині четвертого акту Фауст вступає в поєдинок з братом Маргарити Валентином, який прагне помститися за сестру, і вбиває його. У п'ятому акті Фауст супроводжує Мефістофеля на святкування Вальпургієвої ночі, і, побачивши видіння Маргарити, вимагає, щоб його відвезли назад до неї. Фінальна сцена опери відбувається у в'язниці Маргарити, де вона ув'язнена за дітовбивство. Заспівавши любовний дует з Фаустом, Маргарита чинить опір його наполегливим благанням піти з ним і замість цього молиться про божественний захист. Наприкінці опери душа Маргарити возноситься на небеса, і вона стає, за словами Хюбнера, «трагедійною героїнею» [8].

Критики опери Ш. Гуно часто порівнюють її з драмою Й. Гете. За словами Карла Дальхауза, оскільки багато елементів опери Гуно повторюють структуру п'єси Гете, слухач постійно «змушений» проводити порівняння. Дальхауз також стверджує, що опера йде всупереч духу п'єси Гете не стільки через «легковажність», у якій її часто дорікають німецькі критики, скільки через її надмірно благочестивий тон (наприклад, пасхальний хор, який Фауст чує у першій сцені) [6, с. 278]. Річард Тарускін також зазначає, що опера Гуно не намагається втілити метафізичний посил п'єси Гете, але стверджує, що тема «спасіння через любов» збережена [11, с. 640]. Вільям Е. Грим стверджує, що видатне положення Маргарити в опері, а також акцент Гуно

на її людяності, розраховані на те, щоб сподобатися публіці, яка звикла до умовностей оперної лірики [7, с. 123].

Сцени з опери Роберта Шумана «Фауст» (1844-1853), світська ораторія для оркестру, хору та вокальних солістів, включають сім сцен з I та II частин «Фауста» Гете. Дві сцени з заключного розділу ораторії Шумана були вперше виконані в Дрездені в 1849 році в рамках святкування першого століття з дня народження Гете. Прем'єра завершеної ораторії відбулася в 1862 році, і твір був розділений на три частини. Перша частина присвячена стосункам Фауста з Гретхен та їхнім трагічним наслідкам для неї. Друга частина включає різні сцени з другої частини п'єси Гете, такі як сцена, де ангел Аріель співає Фаусту на світанку, сцена «Північ», де Фауста переслідують чотири алегоричні фігури (Нужда, Вина, Необхідність і Турбота), та смерть Фауста. Третя частина заснована на фінальній сцені другої частини «Фауста» Гете, «Bergschluchten» («Гірські ущелини»), і складається з семи сцен, остання з яких включає розширену постановку «Містичного хору». При обговоренні ораторії часто зазначається, що вибір Шуманом сцен з драми Гете виглядає довільним або позбавленим загальної цілісності. Хельмут Льос зазначає, що без попереднього знайомства з драмою Гете ораторії бракує нарративної безперервності. Проте Льос також вказує, що Шуман, ймовірно, навмисно обрав сцени з релігійним підтекстом, звертаючи увагу на загальний релігійний тон ораторії, кульмінацією якого є спокутування Фауста. Він зазначає, що власні релігійні погляди Шумана були неортодоксальними і що твір відображає пантеїстичні погляди композитора, а не традиційний німецький протестантизм [10]. Вільям Е. Грім описує твір як «епізодичний», але зазначає, що Шуман прагнув створити відчуття музичної єдності через використання спільних тональних областей і мотивів між сценами [7].

Опера Арріго Бойто «Мефістофель» на лібрето композитора за мотивами I та II частин «Фауста» Гете була, мабуть, найамбітнішою спробою перевести п'єсу Гете в музичний твір. Прем'єра відбулася в 1868 році в міланському театрі Ла Скала в шестигодинній версії, яка була погано прийнята. У відповідь на нега-

тивний прийом, Бойто завершив виправлену версію в 1876 році, яка була прийнята набагато краще, хоча опера все одно займає хитке становище в оперному репертуарі. Щоб підкреслити важливість Мефістофеля, опера починається зі сцени «Пролог на небесах», де Мефістофель укладає парі з Богом, що зможе заволодіти душею Фауста. Четвертий акт і «Епілог» засновані на другій частині драми Гете: четвертий акт зосереджений на стосунках Фауста з Оленою Троянською, а в епілозі Фауст постає як старець, що прагне панувати над процвітаючим і мирним народом. Мефістофель продовжує підштовхувати Фауста до нових пригод, але Фауст молиться про спасіння, і його зустрічає небесний хор. О. Терміні вважає, що Бойто переніс драму Гете в католицький італійський контекст, щоб зробити її більш знайомою своїй аудиторії [12]. Вільям Е. Грім зазначає, що рішення Бойто зосередитися на Мефістофелі пов'язане з його участю в групі Scapigliati, яка була зачарована темною стороною людської натури. На відміну від інших творів XIX століття, заснованих на «Фаусті» Гете, Бойто значно зменшує трагедію Гретхен, зосереджуючись на стосунках Фауста і Мефістофеля та боротьбі за душу Фауста [7].

Значна кількість опер на тему Фауста, написаних з кінця 1960-х років, показує, що історія Фауста не втратила своєї привабливості та актуальності для сучасних композиторів. Незважаючи на те, що за останні шість десятиліть було вперше поставлено не менше дванадцяти опер на тему Фауста. Опер, написані у Східній Німеччині, такі як «Сабеллікус» Райнера Кунада («Sabellicus» Rainer Kunad, 1972) і «Ігра доктора Фауста» Курта Шваена («Das Spiel vom Doktor Faust» Kurt Schwaen, 1981), були створені в специфічному політичному та культурному контексті, що відрізняє їх від інших опер. Прем'єра опери Кунада «Сабеллікус» відбулася в Берлінській державній опері в 1974 році. Як і лібрето Ейслера, Кунад розгортає оперу «Фауст» під час Селянської війни 1525 року, використовуючи елементи з п'єс «Фауст» Гете та Марло, а також із збірки «Фауст». Фрідерика Вібман стверджує, що опера Кунада менш політизована за тоном, ніж лібрето Ейслера, і служить переважно критикою прагнення до наукового про-

гресу заради нього самого. Для своєї опери «Das Spiel vom Doktor Faust», прем'єра якої відбулася в Бранденбурзі в 1983 році, Швен написав власне лібрето, засноване на традиції лялькових вистав і збірці «Фауст». За словами деяких дослідників, твір має комічний тон, а використання Швеном популярних музичних ідіом і фарсовий тон деяких сцен роблять його схожим на оперету, хоча воно також містить відсилки до барокової опери.

Бельгійський композитор Анрі Пуссер (Henri Pousseur, 1929-2009) у співпраці з французьким письменником-авангардистом Мішелем Бютором створив алеаторичну оперу «Ваш Фауст» («Echos de Votre Faust» 1961-69). Прем'єра відбулася в Мілані в Піккола Скала в 1969 році, перероблена версія була представлена у 1981 році в німецькому перекладі, а у 1999 році опера була відновлена в Бонні. Пуссер і Бютор визначили «Votre Faust» як «фантазію змінного жанру опери», щоб вказати на її віддаленість від традиційної опери. Для цієї роботи потрібні живі співаки, але головні ролі виконують актори, а велика частина вокального матеріалу записана на плівку. «Вотр Фауст» кидає виклик традиційній постановці: інструменталісти виступають на сцені та взаємодіють з акторами і співаками, а різні місця представлені послідовністю зображень на екранах по всій сцені. Найбільш незвичайним для глядачів на міланській прем'єрі стала алеаторична структура другого акту, яка дозволяє глядачам визначати, як буде розвиватися опера, або шляхом формального голосування, або за допомогою вокальних вигуків у певні моменти. Центральним героєм опери є композитор на ім'я Анрі, який є неуспішним студентом бакалаврату Нотр-Дама.

Герхард Бруннер відзначає, що реакція на «Votre Faust» Анрі Пуссера і Мішеля Бютора була змішаною, і Лучано Беріо звинувачує в цьому режисера театру, який замовив оперу, але поставив умову, що вона має бути про Фауста [5]. Сцени «Votre Faust» розгортаються в кількох локаціях: в квартирі Анрі, в кабаре, на ярмарку і навіть на кораблі. Глядачі визначають траєкторію життя Анрі: хто з двох головних жіночих персонажів, Грета або Меггі, стане його коханою, чи почне він оперний проект або покінчить життя самогубством через неможливість виконати умови замов-

лення. В жодній із версій Анрі не завершує свою оперу. Однією з ключових сцен опери є ярмаркова площа, де Анрі, у компанії Грети або Меггі, оглядає кіоски з версіями «Фауста» з лялькового театру. Пуссер експериментує з великою кількістю музичних цитат, багато з яких представлені одночасно, адже в опері безліч літературних і музичних відсилок від Монтеверді до Булеза. У присвяті до партитури Пуссер і Бютор згадують письменників і композиторів, які надихали їх, від Марло до Манна, від Бетховена до Бузонаі.

Наукова новизна даної статті полягає у виявленні принципів взаємодії літературно-драматургічних та музично-жанрових рівнів, що дозволяють втілювати сюжет про Фауста у оперному мистецтві. Даний підхід дозволяє виокремлювати поняття про жанрово-стильові та музично-мовні характеристики окремих складових оперних музичних творів на фаустівський сюжет; також як інструмент інтерпретації та втілення композиторського рішення відповідно до обраного сюжету визначається важливість сюжетологічного підходу як визначального на шляху побудови цілісної концепції оперного твору.

Висновки. Підводячи підсумки даної роботи, треба відмітити що у значній кількості досліджень, присвячених сюжету, дане явище визначається як художній феномен, що діє за специфічними законами та принципами. Особливі засоби певного напрямку мистецтва дозволяють створювати нові художні форми у яких розгортається низка життєвих ситуацій, певних подій, передається система відношень між дійовими особами, що предстають головними персонажами даної сюжетної лінії. Особливо треба підкреслити що у сюжеті в мистецтві у цілому, як й у сюжеті у оперному творі зокрема, події розгортаються як унікальний художній комплекс дійсних ситуативних взаємозалежностей із новими втіленнями художнього змісту, який створює нові власні художньо-естетичні принципи та композиційні прийоми у відповідності до утворення нової смислової єдності.

Дослідження показує, що фаустівська тема, представлена у творах багатьох композиторів, відображає концепцію людської трагедії не лише з точки зору емоційних і ліричних якостей, але

й через релігійно-філософські питання. Образ Фауста характеризується подвійністю: він поєднує прагнення до духовного знання і розуміння божественного порядку з бажанням пізнати закони буття будь-якою ціною, навіть звертаючись до темних сил.

Як автор «Фауста» розширював свій твір, використовуючи різні жанри, так і композитори-романтики виражали концептуальні проблеми своїх творів через різноманітність жанрів та форм. Театральність проявляється в їхніх роботах через текстову і жанрову драматургію, де яскраво виражені характери персонажів і сценічна динаміка. Взаємодія релігійно-філософських і ліричних аспектів трагедії знайшла відображення у творах, які поєднують риси як світських, так і культових жанрів. Це можна побачити у роботах Р. Шумана, Г. Берліоза і Ш. Гуно, К. Швена, А. Пуссера де присутня символіка макро- і мікрокосмічного порядку, а релігійні конфлікти втілюються в персональній драмі головних героїв, а театральні принципи проявляються як на рівні загальної музичної драматургії, так і через використання лейтмотивів та оперних форм, що, у свою чергу, робить ці музичні твори важливою частиною фаустіанського феномену.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ван Лунчуань. Опера сюжетологія як предмет сучасного музикознавства. Дис. на зд. наук. ступ. канд. мист.: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2019. 200 с.
2. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
3. Осадчая С. Духовно-религиозные предпосылки реформы европейской оперы XIX–XX вв. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені АВ Нежданової*. Одеса, 2013. Вип. 18. С. 10–19.
4. Albright Daniel. Berliozs Semi-Operas: Romeo et Juliette and La damnation de Faust. Rochester: University of Rochester Press, 2001. 168 p.
5. Brunner Gerhard. Kein Faust für Milanesen. *Opernwelt* 10, no. 4 (April), 1969. Pp. 36–37.
6. Dahlhaus Carl. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1989. 417 p.
7. Grim William E. *The Faust Legend in Music and Literature*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1988. 254 p. 2:115.
8. Huebner Steven. *The Operas of Charles Gounod*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1990. 324 p.

9. Kreutzer Hans Joachim. Faust: Mythos und Musik. Munich: Verlag C.H.Beck, 2003. 187 p.

10. Loos Helmut. Johann Wolfgang von Goethes Faust in der Musik. Schumann – Liszt – Mahler. Tutzing: H. Schneider Verlag, 1996. 292 p.

11. Taruskin Richard. Music in the Nineteenth Century. Oxford History of Western Music, vol. 3. Oxford and New York: Oxford University Press, 2010. 928 p.

12. Termini O. Language and Meaning in the «Prologue in Heaven»: Goethe's Faust and Boito's Mefistofele, in Music in Performance and Society. Warren, Mich.: Harmonie Park Press, 1997.

REFERENCES

1. Wang Longchuan. (2019) Opera plot theory as a subject of modern musicology. Diss. on zd. of science stupa Ph.D. myst.: spec. 17.00.03 - musical art. Odesa. 200 p. [in Ukrainian]

2. Nazaikinsky, E. (1982) Logic of musical composition. M.: Music. 319 p. [in Russian]

3. Osadchaya, S. (2013) Spiritual and religious prerequisites for the reform of European opera in the 19th–20th centuries. Musical art and culture. Scientific Bulletin of the ODMA named after AV Nezhdanova. Odesa. Vol. 18. P. 10–19. [in Russian]

4. Albright, Daniel (2001). Berlioz's Semi-Operas: Romeo et Juliette and La damnation de Faust. Rochester: University of Rochester Press. 168 p. [in English]

5. Brunner, Gerhard. (1969) Kein Faust für Milanesen. Opernwelt 10, no. 4 (April). Pp. 36–37. [in German]

6. Dahlhaus, Carl. (1989) Nineteenth-Century Music. Berkeley: University of California Press. 417 p. [in English]

7. Grim, William E. (1988) The Faust Legend in Music and Literature. Lewiston: The Edwin Mellen Press. 254 p. 2:115. [in English]

8. Huebner, Steven. (1990) The Operas of Charles Gounod. Oxford and New York: Oxford University Press. 324 p. [in English]

9. Kreutzer, Hans Joachim. (2003) Faust: Mythos und Musik. Munich: Verlag C.H.Beck. 187 p. [in German]

10. Loos, Helmut. (1996) Johann Wolfgang von Goethes Faust in der Musik. Schumann – Liszt – Mahler. Tutzing: H. Schneider Verlag. 292 p. [in German]

11. Taruskin, Richard. (2010) Music in the Nineteenth Century. Oxford History of Western Music, vol. 3. Oxford and New York: Oxford University Press. 928 p. [in English]

12. Termini, O. (1997) Language and Meaning in the «Prologue in Heaven»: Goethe's Faust and Boito's Mefistofele, in Music in Performance and Society. Warren, Mich.: Harmonie Park Press, 1997. [in English].

УДК 782.1/781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-9>

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

ОПЕРНІ СЕМАНТЕМИ ЯК ПАРАДИГМАТИЧНЕ ТЕКСТОВЕ ЯВИЩЕ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ XIX–XX СТОЛІТЬ

Мета даної статті — обґрунтувати поняття оперної семантики як дискурсивного інструменту у визначенні парадигматичних текстових властивостей оперного мелосу; визначити системне темброве походження та специфічні виразово-змістові призначення оперних семантем, їх вплив на шляхи розвитку європейської (світової) музичної мови. **Методологія роботи** зумовлюється розвитком семіологічного методу вивчення оперного мовлення, що передбачає становлення тембрологічного підходу у межах текстологічного вивчення оперного жанру. **Наукова новизна** даного підходу до вивчення оперного тексту, оперної творчості як цілісної жанрово-композиційної побудови полягає в тому, що створюються дискурсивні та теоретичні умови для розгляду провідних оперних семантем як носіїв музичних образів «цілісного людського почуття». Пропонується тембрологічний підхід до оперної творчості та оперного мовлення; розвивається поняття базової тембрової семантики, яке видається актуальним у вивчення оперної тембрології. Проводяться паралелі між синтетичною оперною жанровою формою та «абсолютною» симфонічною творчістю. **Висновки** на даному етапі дослідження дозволяють стверджувати, що оперна семіологія межує з оперною тембрологією, оскільки явище оперного тембру є базовим у процесі формування провідних оперних семантем. Психологічний світ опери найбільше залежить від тої ціннісної вертикалі, котра виникає у вокально-виконавському контенті оперного твору. Єдність оперного змісту та перевага спільного у різних тлумаченнях оперного жанру обумовлюється сталістю музичного оперного мовлення, котре, у свою чергу, ґрунтується на прецедентних смислових значеннях та відповідних до них прийомках музичного (вокального) викладу. Не дивлячись на відмінності у творчих пошуках різних національних оперних шкіл та окремих, яскраво-індивідуальних, оперних майстрів, в історичній еволюції оперного жанру, впритул до сучасності, домінують основоположні мовні та образні принципи, переважає власний мовостиль жанру.

Ключові слова: оперний текст, оперне мовлення, оперна семантика, музична семіологія, оперна тембрологія, ціннісна вертикаль, мовостиль жанру.

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

Opera semantics as a paradigmatic text phenomenon in European music of the XIX–XX centuries

The purpose of this article is to substantiate the concept of opera semantics as a discursive tool in determining the paradigmatic textual properties of opera melos; to determine the systematic timbral origin and specific expressive and content purposes of opera semantics, their influence on the ways of development of the European (world) musical language. The methodology of the work is determined by the development of the semiological method of studying opera speech, which involves the formation of a timbreological approach within the textual study of the opera genre. The scientific novelty of this approach to the study of the opera text, opera creativity as a complete genre-compositional construction, is that discursive and theoretical conditions are created for considering the leading opera semantics as carriers of musical images of "integral human feeling". A timbreological approach to opera creativity and opera broadcasting is proposed; the concept of basic timbre semantics is developed, which seems to be relevant in the study of opera timbreology. Parallels are drawn between the synthetic opera genre form and "absolute" symphonic creativity. The conclusions at this stage of the research allow us to state that operatic semiology borders on operatic timbreology, since the phenomenon of operatic timbre is fundamental in the process of forming leading operatic semantics. The psychological world of opera depends most on the value vertical that arises in the vocal and performance content of an opera work. The unity of the operatic content and the superiority of the common operatic genre in various interpretations is determined by the stability of musical operatic speech, which, in turn, is based on precedent meanings and the techniques of musical (vocal) presentation corresponding to them. Despite the differences in the creative pursuits of various national opera schools and separate, highly individual, opera masters, in the historical evolution of the opera genre, close to modern times, the fundamental linguistic and figurative principles dominate, and the genre's own style of speech prevails.

Key words: *operatic text, operatic speech, operatic semantics, musical semiology, operatic timbreology, value vertical, genre speech style.*

Актуальність теми даної статті має дві головні передумови. По-перше, вона визначається нагальною потребою розвинути й укорінити семіологічний підхід до оперної творчості, особливо до специфічної естетичної природи та лексичних особливостей музично-поетичного оперного мовлення. Зокрема це передбачає розвиток поняття оперної семантики як одиниці плану вираження оперної мови у її цілісному розумінні, що взаємодіє з поняття морфеми – композиційно-структурної одиниці, яка впливає на семантику оперного висловлення також з музич-

но-синтаксичної точки зору, сприяючи формуванню достатньо сталих лексем, більш тривалих цілісних мовленнєвих утворень, котрі мають певне темброве призначення й вирішення.

Усі залучені терміни придбають нове значення щодо музичної мови (мовлення, порівняно з філологією) хоча б тому, що у музично-виразовій системі неможливо відділяти фонему від семантики (семантики) та морфеми, вони існують у злитому втіленні та передбачають сумісне функціональне виразове значення.

Але, на наш погляд, поняття семантики є більш зручним для використання при характеристиці природи музичного значення, його можна розуміти як більш узагальнене, особливо стосовно плану змісту, але стосовно плану вираження також. Окрім нього на певну самостійність заслуговує також поняття морфеми – оскільки воно дозволяє вказувати на інструментально-звукове (у широкому тлумаченні) походження музичного вислову, тобто на джерело походження звучання як музичного, а це обов'язково передбачає наявність тембру, поза яким художня функція звуку неможлива. Відразу наголосимо на тому, що семіологічний підхід до оперної лексики з її семантичними базовими якостями дозволить суттєво покращити дослідницьку ситуацію у галузі музикознавчої теорії тембру, або в музичній тембурології, що донині залишається у невизначеному стані.

Є очевидним той факт, що оперна форма збирає та семіотично й смислово ранжує майже усі різновиди музичних тембрів, як вокальних так і інструментальних, надаючи кожному з них досить усталеної виразової (образної) функції, що дозволяє вбачати в оперному тексті, у широкому його розумінні, *енциклопедію музичного мовлення*, свого роду музичний словник, з якого виходять *системні семантичні риси музичної мови*.

Інша передумова впливає з першої, оскільки вона постає необхідністю виявлення та певної каталогізації тих оперних музично-мотивних побудов, що набувають парадигматичного значення, тобто входять до загального відкритого поля музики як тексту, як лексико-граматичної системи, виявляючи єдність й розбіжність – взаємну рухливість семантем та морфем в оперному мовленні, і не лише вокальному, а й цілісному вокально-ор-

кестровому. Феномен оперного тематизму, як музичний, давно заслуговує на поглиблену увагу, оскільки він виявляє фундаментальні засади європейського, потім вже і світового, музичного мислення.

Відтак **мета** даної статті – обґрунтувати поняття оперної семантики як дискурсивного інструменту у визначенні парадигматичних текстових властивостей оперного мелосу; визначити системне темброве походження та специфічні виразово-змістові призначення оперних семантем, їх вплив на шляхи розвитку європейської (світової) музичної мови.

Виклад основного змісту статті. Узагальнююча семантична природа оперного жанру, котра дозволила йому стати «колисковою» усієї європейської музики, зумовлюється його тісним зв'язком з давньою міфологією та породженими нею архаїчними художньо-ритуальними жанрами. У міфологічно-театральному переломленні до оперної форми потрапляють і способи висловлення – як умовні, завжди в зміненому та здійсненому на новий щабель емоційно експресивному вигляді, орієнтовані не просто на колективні, а на універсальні, гранично типізовані ціннісні уявлення, почуття й способи переживання. Розвиток оперного жанру у ренесансно-барокову добу, як пов'язаного з інтерпретацією образів та сюжетів античної міфології, лише укріпився у класицистський та романтичний періоди історії європейської культури, хоча й був видозміненим убік життєвої прагматики та особистісного усучасненого тлумачення. Тим не менш, не опера з її мовними прецедентами підкорювалась вимогам життя, а, скоріше, життєва прагматика, потрапляючи на оперні майданчики, набувала нового естетичного освітлення та етичного пафосу. Опера вміла причепурити усі, навіть зовсім неприглядні, життєві обставини....

В межах оперної творчості формується особливий психологічний світ, котрий найбільш безпосередньо виявляється в сольному аріозному, також в ансамблевому оперному співі. Цьому сприяє домінування в оперному змісті, і сюжетному, і образно-психологічному, теми та образів кохання, стану ліричного піднесеного переживання, тобто ліричної експресії, для вислов-

лення якої найбільше підходила музична оперна риторика, з її бароковими семічними елементами, також з її розширеними та ускладненими різнонаціональними морфемами, котрі увійшли до складу європейської оперної традиції.

Дослідження Чжен Цзин [9] дозволило стверджувати, що провідні оперні семантими виражають особливе співчуття, здатність музичного діяння до емпатії у силу збільшення ліричної експресії оперного мовного акту, котрий завжди сприймається як «освідчення», зокрема як «освідчення у коханні», але також і в інших, часом не позитивних, почуттях та станах, котрі, тим не менш, набувають значення позитивних естетичних величин завдяки їх вираженню у музично-співочій формі та тембровій індивідуалізації. Саме темброва диференціація дозволяє відтворювати образно-подієву взаємодію суб'єктів оперної дії на музичному рівні, створювати ситуації згоди та незгоди, нарощувати конфлікт або шукати способи його остаточного розв'язання тощо.

Завдяки цьому, як зазначає дослідниця, відкривається двоїста внутрішня психологічна зумовленість оперної дії, втілена в музичних аріозних семантемах, зданих типологізувати в музичному матеріалі різні сюжетні ситуації. Дослідниця розмірковує над значенням двох провідних магістральних тенденції естетичного упередження змісту опери – аполонічної та діонісійської, вбачаючи пріоритетність першої у становленні епічного ціннісного напрямку, так би мовити в епізоді оперної форми, а іншої – у ліризації та індивідуалістичній розкріпаченості у виразі почуття, що веде до драматизації саме у музичному сенсі, засобами музичного звучання, оперної дії.

Виходячи за межі концепції Чжен Цзин та оглядаючи основне «поле» оперних мелодичних побудов, текстових зворотів, можна зауважити наступне. Аріозні, аріозно-декламаційні, декламаційно-речитативні та речитативні псалмодичні інтонації формують коло музичних, переважно вокальних за походженням, лексем, у яких усталюються й провідні оперні семантими, як-то:

– вираження змісту душевних рухів, від умовно-негативних до високо-позитивних, від стану глибокої скорботи, відчаю, до радості та тріумфування;

– висловлення пропозиції до іншого, звернення, також з різними смисловими позиціями, від прохання до наказу, також до героїчного заклику;

– ситуація відстороненої характеристики, розповідь про події, від минулих до передбачуваних;

– рефлексивні, з елементами солілоквиуму, що постають як автопортретні характеристики і є вже не «освідченнями», а «сповіддю», котра веде до глибини індивідуальної свідомості, відповідно потребує більш виразних мелодичних побудов, підсилення мелодійної експресії;

– зумовлені станом прощання, що набувають трагічного пафосу або, навпаки, є особливо просвітленими «тихими», як правило, передбачаючими підсилення словесно-мовленнєвих елементів.

Визначальну роль у процесі становлення оперних семантем відіграла опера-серія, зокрема у її реформованій формі, коли усі музично-мовні компоненти почали набувати драматичної виправданості та характеристичності. Зокрема, варто наголосити, що оперна реформа Х.-В. Глюка підсилює важливі типові риси опери-серія, залишає актуальними два образно-смислових плани оперного жанру як співвідношення соціально значущих та історично сформованих оцінок буття та особистісних прагнень й бажань. У концепції Чжен Цзин пропонується поняття про «музичний образ цілісного людського почуття» [9, с. 119], для якого головними є способи сольної вокальної репрезентації оперного персонажа, такі як «мова-речитатія, ...декламація, кантиленний спів, індивідуальна динаміка голосу й поведінки, сценічно-діючий контекст, форма та композиційна функція оперного мовного акту», тобто враховуються і морфологічні, і драматургічні композиційно-синтаксичні особливості оперної семантики [9, с. 119].

Виявляється достатньо складний контекст формування оперних «музичних слів», музичних лексем, котрий розглядається з позиції трагедійного та епічного модусів, як таких що залежать від соціального плану оперної дії (епічний) або від особистісного переживання, індивідуально-драматичного плану

(трагедійний). Особливо цікавими постають спостереження Чжен Цзин щодо естетичного тлумачення стану, почуття кохання в опері як «сторге» і «агапе», за античними номінаціями, що означає відношення до близьких, до родини й друзів, тобто є достатньо альтруїстичним типом почуття, сприяє розвитку здатності до щирого активного співчуття, аж до самопожертви.

У цілому, оперні дійові особи набувають символічних якостей не лише стосовно того історичного контексту, до якого їх відносить сюжет, часто історичний, а й стосовно розуміння природи людини як істоти, що любить, відчуває, мислить, розуміє та пам'ятає. Тобто оперна дія «виходить за межі локальної історичної або життєво-повсякденної ситуації, мислиться як типова для культурного існування людини, ... виявляє здатність ставати метафорою будь-якого історичного хронотопа, провокує осучаснені трактування – переноси в часі, зміни зовнішніх, видовищних, координат оперного сюжету» [9, с.121].

Нова умовність оперних дійових осіб визначає метафоричний й символічний потенціал оперних тем, що виступають складовими мелосного тезаурусу опери, утворюють власній оперний музично-інтонаційний словник, впливають на виразовий контент музичної мови у цілому.

Автономних значень набувають й оперні вокальні тембри, котрі розподіляються по усій ціннісній вертикалі оперного тексту та утворюють систему тембрових амплуа, причому з чіткою залежністю рольового образу від теситурної специфіки певного вокального тембру, від його інтонаційно-акустичних властивостей.

У дисертації Цзу Лінжуя справедливо зауважується, що «впродовж вісімнадцятого – двадцятого століть відбулися глибокі зрушення в розуміння музичного тембру й тембрової природи музики. Із другорядного фактору музичної форми тембр перетворився на один з центральних механізмів музичної композиції, головний фактор музичної мови й музичного впливу» [8, с. 62]. Дослідження цього китайського музикознавця є одним з небагатьох прикладів розвитку музичної тембрології, але з зосередженням уваги на симфонічній музиці, зокрема на драматургії циклічної симфонії, «у якій тембровий параметр став

головним у визначенні образного змісту й просторово-часової динаміки звучання» [8, с. 62].

Даний дослідник запроваджує поняття *базової тембрової семантики*, яке видається вельми актуальним у вивчення оперної тембрології. Можна сказати, що тембри вокальних голосів, як такі, що входять до цілісної оперної партитури, тому взаємодіють також с оркестрово-симфонічними «голосами», набувають типових образно-сміслових якостей, входять до змісту та форми оперного тематизму, тобто стають неодмінною частиною семантем та морфем, котрі виникають у тематичному контенті оперної форми.

Темброві показники оперних вокальних голосів набувають парадигматичного значення, тобто з необхідністю залучаються кожного разу у кожному оперному творі; оперні семантими можуть розглядатися у залежності від походження та своєрідності тембру оперного голосу, наприклад, в залежності від того, чи є даний голос чоловічим чи жіночим, високим чи низьким, рухливим чи уповільненим, «тяжким», має ті або інші технічні звукові характеристики тощо.

Тембрологічний підхід до оперної творчості та оперного мовлення може бути обумовленим провідними працями з історії оперної творчості та теорії оперного виконавства, але найбільше він потребує вивчення ціннісно-сміислової, семантичної вертикалі оперного тексту, котрий постає сталою множиною вокально-тематичних та оркестрово-тематичних побудов, кожна з яких містить якісне змістове «зерно». Вже на вокальному рівні опера постає своєрідною «мовленневою симфонією», у якій узгоджуються різні темброві та інтонаційні музично-поетичні висловлення, музично втілені естетичні оцінки.

Зауважимо, що до сьогодні залишається поза розвитком семіологічний тембровий підхід до оперного матеріалу, розпочатий дослідженням В. Конен «Театр і симфонія» [7], що мав певний резонанс у підходах до оперної поезики у наукових працях українських музикознавців останніх років (В. Вишинський (2012 [1]), І. Драч (2010 [2]), М. Ємельяненко (2010 [3]), О. Зинькевич (1988-1989 [4-5]), В. Іванченко (2002 [6]), у тому числі

й у працях китайських дослідників (Цзу Лінжуй, 2021 [8]; Чжу Лу, 2012 [10]), які намагались виявити аксіоматичні риси оперної мови та її основні жанрові й стильові прецеденти, зокрема типологізувати досвід втілення художньо-естетичних емоцій в оперному співі та у композиційній формі опери. Проводилися й певні паралелі між синтетичною оперною жанровою формою та «абсолютною» й суто музичною симфонічною творчістю.

У праці Цзу Лінжуя [8] знаходимо спостереження щодо зв'язків тембрів мідних духових інструментів, особливо труб, з героїчними піднесеними оперними образами, котрі надають оркестровій семантиці сюжетно-подієвої обумовленості. Певні асоціації зі сценічними діями, з оперними подіями викликають й такі прийоми, як залучення духових мідних тембрів до батальних епізодів; використання тембрів духових інструментів, як дерев'яних, так і мідних, в особливо значущі моменти образного розвитку, як узагальнюючих або кульмінаційно-експресивних, взагалі вилучення особливо потужних, «силових» тембрів як таких, що уособлюють енергію перемоги.

Від оперної поетики йдуть до царини симфонічної творчості оцінні критерії щодо семантики духових тембрів: до фатальних загрозливих образів традиційно-театрально причетні мідні духові інструменти, а «настрої споглядання, переживання суму, розставання» передаються засобами звучання переважно дерев'яних духових. Узагальнюючи, дослідник слушно зазначає, що «вихваляння, звеличення – та оплакування, прощання, як стани колективної свідомості, узагальнені емоційно-психологічні характеристики, утворюють смислові полюси тембрової семантики, котрі йдуть від релігійно-обрядового досвіду, переосмислюються у музично-театральних дієвих формах та досягають звільненого музичного здійснення в симфонічній оркестровій композиції, набуваючи особливого значення у тлумаченні тембрової виразовості духових інструментів» [6, с. 35].

У дослідженні В. Конен [7] відзначається, що сонатно-симфонічний мелос виник на засадах матеріалу музичного театру, зокрема опери. Провідний тематизм симфонічних циклів базувався на семантиці сценічних образів музичної драми. У розділі,

що присвячений вивченню впливу театру на форматворні принципи симфонії, музикознавиця виявляє текстові джерела симфонічного мелосу, що визначають структуру сонатного алегро та циклу у цілому, звертаючись до принципів побудови оперного твору та до принципів театральної драматургії бароково-класицистської доби. Вона пише, що численні образні та тематичні паралелі між оперою та симфонічними творами пояснюються тим, що «...темброва образність ліричної арії зв'язувалася зі звучанням струнних інструментів», а в «героїчній арії панував... антипод – блискучі тембри духових, головним чином труб. Крім інструментальних ригурнелів, побудованих на темах арій, в операх нерідко складалися самостійні оркестрові епізоди, що супроводжували пишні врочисті або батальні сцени. Ці інструментальні епізоди не мали звукозображального характеру, а ґрунтувалися на узагальнених мотивах оперної героїчної арії» [7, с. 175]. В творчості Л. Бетховена В. Конен виявляла зв'язки з інтонаційним комплексом оперного «героїчного монологу». Так, фінал П'ятої симфонії відзначений героїчним звучанням оркестру з перевагою тембрів духових інструментів, особливо мідних. А інтонації фанфари, акордова мелодика, акцентований ритм маршу, уся бетховенська героїка апелюють до оперної класицистської трагедії, до героїчних семантем опери-серія, зокрема.

З опер-серія також прямує до симфонічної мови семантика траурного маршу, котра резонує у просторі масових жанрів епохи Великої Французької революції й бетховенськими темами. Звісно, не лише тембри духових входять неодмінною складовою до спільного семантичного поля оперного та симфонічного твору. Не менш суттєвою є семантика групового тембру струнних смичкових інструментів, а також індивідуальна семантика духових дерев'яних тембрів, особливо у моцартівському оркестрі.

Саме в оркестровому супроводі опери-серія інструментальні голоси набувають самостійних персоналізованих тембрових функцій, відкривають власну темброву специфіку. Після цього дерев'яні духові інструменти набувають здатності утворювати власний план звучання, вступаючи до вільного діалогу зі струнними голосами,

іноді до діалогу згоди, часом – до певного двобою-суперечки, але підтверджується, що кожний з цієї групи інструментів досить виразно звучить і в сольних епізодах, і в груповому поєднанні, і у сполученні з іншими інструментами оркестру.

Флейта завойовує простір другої-третьої октав, у якому тембр інструмента постає кантиленним та дзвінким водночас. Гобой має особливо проникливий, інтимно-поглиблений тембр, дуже наближений до грудного вокального, гарно пристосований до жалісних сумних та меланхолійних висловлень. Універсальні здатності, обраний та технічно-звуковий діапазон звучання кларнету розкривається поступово, але й тут його підтримує попередня музично-театральна практика: вперше він залучається до виконання збірників арій (найбільш ранній взірець; хоча ця назва, арії, була залучена до інструментальної галузі, але інтонаційно жанровий тип зберігався). Він виявляється найбільш інтелектуальним представником даної групи інструментів, також здатним до найбільш примітних контрастів, змін в образному характері.

У цілому, виходить що семантична вертикаль оркестрової партитури, вибудована тембрологічним шляхом, має суттєві спільні риси з оперною вокальною, а їх виявлення й паралельне вивчення здатне сприяти визначенню сталих музичних семантем – як опери, так і симфонічного твору.

Наукова новизна даного підходу до вивчення оперного тексту, оперної творчості як цілісної жанрово-композиційної побудови полягає в тому, що створюються дискурсивні та теоретичні умови для розгляду провідних оперних семантем як носіїв музичних образів «цілісного людського почуття».

Пропонується тембрологічний підхід до оперної творчості та оперного мовлення; розвивається поняття базової тембрової семантики, яке видається актуальним у вивчення оперної тембрології. Проводяться паралелі між синтетичною оперною жанровою формою та «абсолютною» симфонічною творчістю.

Висновки на даному етапі дослідження дозволяють стверджувати, що оперна семіологія межує з оперною тембрологією, оскільки явище оперного тембру є базовим у процесі формування провідних оперних семантем. Психологічний світ опери

найбільше залежить від тої ціннісної вертикалі, котра виникає у вокально-виконавському контенті оперного твору. Єдність оперного змісту та перевага спільного у різних тлумаченнях оперного жанру обумовлюється сталістю музичного оперного мовлення, котре, у свою чергу, ґрунтується на прецедентних смислових значеннях та відповідних до них прийомах музичного (вокального) викладу.

Оперні семантими є, насамперед, носіями почуттєвих «освідчень», ліричної експресії, що урізноманітнена різнонаціональними морфемами, котрі увійшли до складу європейської оперної традиції. Не дивлячись на відмінності у творчих пошуках різних національних оперних шкіл та окремих, яскраво-індивідуальних, оперних майстрів, в історичній еволюції оперного жанру, впритул до сучасності, домінують основоположні мовні та образні принципи, переважає власний *мовостиль жанру*.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Вишинський В. Симфонізм Д. Шостаковича і Г. Малера: рух як структуруючий та музично-драматургічний фактор: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2012. 16 с.
2. Драч І. Художня індивідуальність композитора: аспекти вияву: навчальний посібник. Харків: Тимченко, 2010. 106 с.
3. Емельяненко М. Интерстилевые черты симфонической музыки XX столетия (на примере творческого диалога Д. Шостаковича – Г. Малера) // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової: зб. наук. статей. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. № 12. С. 284–295.
4. Зинькевич Е. Пути обновления украинской симфонии // Новая жизнь традиций в советской музыке: сб. статей: сост. Шахназарова Н., Головинский Г. М.: Советский композитор, 1989. С. 52–115.
5. Зинькевич Е. Значение генетико–психологического аспекта в анализе современной музыки // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: [сб. статей]. К.: Музична Україна, 1988. С. 96–101.
6. Іванченко В. Українська симфонія ХХ століття: чинники та носії змісту. Харків: ПП Видавництво Оріяна, 2002. 275 с.
7. Конен В. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975. 376 с.
8. Цзу Лінжуй. Темброва семантика духових інструментів у жанровій формі циклічної симфонії. Дис. ...канд. мистецтв.4 спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2021. 195 с.

9. Чжен Цзин. Тема любви как эстетическая и музыкально-интонационная парадигма оперного жанра. Дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2013. 184 с.

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

REFERENCES

1. Vyshinsky, V. (2012). The symphony of D. Shostakovich and G. Mahler: movement as a structuring and musical-dramaturgical factor: abstract of the dissertation. for obtaining sciences. candidate degree art history; special: 17.00.03 - Musical art. Kyiv [in Ukrainian].

2. Drach, I. (2010). Artistic individuality of the composer: aspects of expression: educational guide. Kharkiv: Tymchenko [in Ukrainian].

3. Emelianenko, M. (2010). Interstyle features of symphonic music of the twentieth century (on the example of the creative dialogue between D. Shostakovich and G. Mahler) // Musical art and culture: Scientific bulletin of the Odessa Musical Academy named after A. V. Nezhdanova: collection of scientific articles. Odessa: Drukarsky dim. Issue. No. 12. Pp. 284–295 [in Russian].

4. Zinkevich, E. (1989). Ways to renew the Ukrainian symphony // New life of traditions in Soviet music: collection of articles: compiled by Shakhnazarova N., Golovinsky G. M.: Soviet composer. Pp. 52–115 [in Russian].

5. Zinkevich, E. (1988). The Significance of the Genetic-Psychological Aspect in the Analysis of Contemporary Music // Musical Work: Essence, Aspects of Analysis: [collection of articles]. K.: Musical Ukraine. Pp. 96–101 [in Russian].

6. Ivanchenko, V. (2002). Ukrainian symphony of the 20th century: factors and carriers of content. Kharkiv: Oriyana Publishing House [in Ukrainian].

7. Konen V. Theater and symphony. M.: Muzyka, 1975. 376 p. [in Russian].

8. Zu, Linghui. (2021). Timbral semantics of wind instruments in the genre form of a cyclic symphony. Diss. ... candidate of arts. 4 spec.: 17.00.03 - musical art. Odesa [in Ukrainian].

9. Zheng, Jing. (2013). The Theme of Love as an Aesthetic and Musical-Intonational Paradigm of the Opera Genre. Diss. ... Cand. Art Criticism; spec.: 17.00.03 – Musical Art. Odessa [in Russian].

10. Zhu, Lu. (2012). The Lyrical Hero as a Musical-Semantic Paradigm of the 19th Century Russian Opera. Diss. ... Cand. Art Criticism; spec.: 17.00.03 – Musical Art. Odessa [in Russian].

УДК 78.03+782.1+781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-10>**Цю Сяочжень**

ORCID: 0009-0008-1424-2322

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
qxixiaozen1966@gmail.com

ЕСТЕТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ ОПЕРНИХ ПЕРСОНАЖІВ У ТВОРЧОСТІ В. МОЦАРТА: «ДОН ЖУАН»

Мета даної статті – здійснити розгорнуту постановку проблеми персонажу у річизі музикознавчого дискурсу та у проєкції до питань оперної драматургії, включаючи її музично-виконавські складові. Необхідною частиною даної постановки є вивчення особливостей оперної характерології В. Моцарта, котра виникає на засадах персонажно-рольового розподілу та досягає музично-інтонаційної глибини оперного тексту. **Методологія** дослідження базується на виокремленні та розвитку персоналогічного підходу, що входить до царини оперознавчих, також межує з естетичним та текстологічним аналізом оперного матеріалу. **Наукова новизна** статті зумовлюється розвитком поняття персонажу та персоналогічного підходу у методичній галузі музикознавства, обґрунтуванням специфіки музикознавчої інтерпретації явища персоналіфікації у його поєднанні з категоріями персонажності, персональної інтонації, сюжету, характеру, культурної семантики та *homo transcendens*. На новому рівні музичної драматургії та смислової концепції розглядається музико-інтонаційна та тональна основа образу Дон Жуана в опері В. Моцарта. Розроблюється новий інтегративний підхід до виявлення особистісно-суб'єктивних чинників музичної мови та образної семантики в музиці. **Висновки.** Образ Дон Жуана є найбільш новаторським та оригінально трактованим з усієї галереї оперних персонажів В. Моцарта. На його прикладі найбільш переконливо та завершено виявляється музично-тематична, інтонаційна та композиційно-логічна система персоналіфікації, створена композитором задля його оперних характерів. Оперна поетика Моцарта є широкою основою для вивчення взаємодії між поняттями персонажу, характеру, образу, також між явищами персонажності та характерологічності, котрі рівною мірою стосуються позамузичної та суто музичної сторін оперного тексту. Категорія персонажу постає універсальною, мультидисциплінарною, водночас специфікованою щодо оперної поетики; вона дозволяє сукупно підходити до формотворчих прийомів оперної творчості, котрі забезпечують синтез візуального, вербального сценічно-дієвого та музично-мовного начал.

Ключові слова: оперний персонаж, персоналогія, персонажність, персонажна інтонаційність, оперний характер, оперна поетика, *homo transcendens*, культурна семантика.

Qiu Xiaozhen, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Aesthetic originality of the opera characters in the works of V. Mozart: "Don John"

The purpose of this article is to carry out a detailed presentation of the problem of the character in the context of musicological discourse and in projection to the issues of opera drama, including its musical and performance components. A necessary part of this production is the study of the peculiarities of W. Mozart's operatic characterology, which arises on the basis of character-role distribution and reaches the musical and intonational depth of the operatic text. The research methodology is based on the identification and development of the personological approach, which is part of the field of opera studies, and also borders on the aesthetic and textological analysis of opera material. The scientific novelty of the article is due to the development of the concept of character and the personological approach in the methodological field of musicology, the substantiation of the specificity of the musicological interpretation of the phenomenon of personification in its combination with the categories of character, character intonation, plot, character, cultural semantics and homo transcendens. At a new level of musical dramaturgy and semantic concept, the musical-intonational and tonal basis of the image of Don Juan in the opera by V. Mozart is considered. A new integrative approach to identifying personal and subjective factors of musical language and figurative semantics in music is being developed. Conclusions. The image of Don Juan is the most innovative and original interpretation of the entire gallery of opera characters by V. Mozart. On his example, the musical-thematic, intonation and compositional-logical system of personification, created by the composer for his operatic characters, is most convincingly and fully revealed. Mozart's opera poetics is a broad basis for studying the interaction between the concepts of character, character, and image, as well as between the phenomena of character and characterology, which equally concern the non-musical and purely musical aspects of the opera text. The character category appears to be universal, multidisciplinary, and at the same time specific in relation to operatic poetics; it allows one to collectively approach the form-creating techniques of opera creativity, which provide a synthesis of visual, verbal, stage-action, and musical-linguistic principles.

Key words: *opera character, personology, character, character intonation, opera character, opera poetics, homo transcendens, cultural semantics.*

Актуальність теми статті зумовлена важливістю вивчення природи музично-сценічних персонажів, зокрема оперних, оскільки в умовах синтетичного жанру встановлюється особлива взаємозалежність між зовнішніми та внутрішніми чинниками образної системи, між драматичними характеристиками та музично-виразовими засобами. Не менш актуальним чинником

є розвиток категорії персонажу як мультидисциплінарної мистецтвознавчої, також такої, що дозволяє відкривати естетичну предметність музичного прийому та музично-драматургічного принципу, встановити єдність позамузичних та суто музично-інтонаційних складових художньої форми у синтетичному жанрі.

За допомоги вивчення явища персонажності, процесів персоніфікації, котрі відбуваються на всіх рівнях художньої дії, можна розвинути та систематизувати уявлення про сценічні рольові функції оперного виконавця, про змістову підоснову оперного характеру. Персонажність оперної дії як її типологічна риса скеровує до фундаментальної «пам'яті жанру», яка базується на взаємодії прагматичних ситуативно-прикладних та внутрішніх естетичних настанов, закарбовує театральню-видову сутність опери, забезпечує ігрову природу жанру. Внаслідок цього ключовим моментом у створенні образу оперного персонажа, як одиниці оперної дії, стає визначення й репрезентація музично-драматичного характеру, з його типовими ознаками.

Коли ми говоримо про характер у застосуванні до образу людини в мистецтві, то найчастіше маємо на увазі типовий художній персонаж, але при цьому враховуємо його зв'язок з живою людською індивідуальністю у всьому різноманітті властивих їй рис і якостей. Водночас відмінності художнього персонажного образу від реальної людської особистості полягають саме в тому, що він є збиральним, узагальнюючим, створеним з множини дійсних характерів, які, перетворюючись у художньо-образній сфері, набувають нових, суто естетичних, якостей, котрі у звичаєвому житті залишаються прихованими у прагматичі часового перебігу.

Мета даної статті – здійснити розгорнуту постановку проблеми персонажу у річищі музикознавчого дискурсу та у проєкції до питань оперної драматургії, включаючи її музично-виконавські складові. Необхідною частиною даної постановки проблеми є вивчення особливостей оперної характерології В. Моцарта, котра виникає на засадах персонажно-рольового розподілу та досягає музично-інтонаційної глибини оперного тексту.

Виклад основного матеріалу статті. Сучасний досвід музикознавчих досліджень засвідчує, що до образу Дон Жуана композитори звертаються впродовж чотирьох століть, і одне це дозволяє виділяти її як одну з наскрізних тем художньої культури, пов'язаної з найбільш важливими сторонами людського існування, насамперед, з почуттєвою рефлексією як інструментом взаємодії людини зі світом. Особливістю даної теми є те, що у своєму видатному естетичному значенні, як взірць амбівалентного вирішення трагічної теми та оспівування найбільш складних моментів людського буття, вона відбулась саме в оперній творчості, в узгодженні з оперним сюжетом та відповідними до нього персонажами. Можна навіть затверджувати, що Дон Жуан, як образ та екзистенціальна ідея, входить до семантики культури саме як оперний персонаж-характер; його музично-драматургічна іпостась дозволила оперному сюжету стати міжвидовою художньою семантичною моделлю, увічнитися у даній якості.

Звісно, необхідно враховувати, що музичний розвиток образу Дон Жуана зумовлюється його первинною літературною основою, а переважна кількість присвячених йому музичних творів розміщена у сфері синтетичних жанрів опери і балету; рідше відбувається втілення семантичної моделі засобами програмного симфонізму або інструментально-оркестрової музики, що найчастіше є транскрипцією синтетичного вокального жанру. Безсумнівно, опера В. Моцарта є взірцем та еталоном новоєвропейського трактування даної семантичної моделі, завдяки чому її подальший розвиток спирається саме на неї. Хоча не меншої значущості набуває балет Х. Глюка, що їй передує, причому за багатьма показниками – і за ідейною концепцією, і за поєднанням розумінням образів Дон Жуана й Командора, і за суто музичними показниками з боку синтаксису та формотворення.

Звертаючись до використання категорії персонажу в музикознавстві, варто зазначити дещо парадоксальною ситуацію. Певною мірою вона задіяна в тих працях, котрі ставлять питання про театральні жанри, також оперні форми, але не досягає в них методичної специфікації, не апелює до теоретичної цілісності персонології та характерології (див.: [1; 5; 6; 9]). Але суттєво більше поняття персонажу та персоніфікації розвивається у тих дослідженнях, котрі звернені до «чистих» музично-інструмен-

тальних жанрів та набувають значення концептуальних метафор щодо музичної мови та принципів організації музичної форми (див.: [12-13; 14; 15]).

Так, у праці В. Немковської зазначається, що яскраві характеристики персонажів присутні в музикознавчих нарративах стосовно програмних творів; взагалі найчастіше теоретичне осмислення персонажності музикознавцями звернене до явищ лейттематизма й лейттеμβровості (зокрема це характеристики образів «Фантастичної симфонії» і «Гарольда в Італії» Г. Берліоза, «Тиля Уленшпигель», «Життя героя», «Дон Кіхота» Р. Штрауса). Водночас дослідниця зауважує, що лише бачення в «персонажі» не суцього літературознавчого, а загально-естетичного поняття, яке виходить із загальної для всіх мистецтв семантичної сфери культури і саме тому здатне знаходити художньо-мовну специфіку в кожному окремому виді мистецтва, дозволяє визначати персонажність як властивість музичної поетики. Тому інтонаційно-мотивний та ритмічний зміст музичної мови може позиціонуватися як персоніфікований, так само як і певні композиційні структурні принципи, навіть прийоми викладу.

Дослідниця також визначає два головні підходи до вивчення музично-мовної персоніфікації: «ззовні» і «зсередини». Перший дозволяє розглядати персонаж переважно через його функції в структурі художнього світу музичного твору. Інший акцентує увагу на його «внутрішній» характеристиці, на особливостях його власного облаштування. У низці робіт, що дотримуються першої позиції, персонаж розглядається у зв'язку з драматичними призначеннями художнього світу музичного твору. Структура подібного художнього світу обумовлюється саме сюжетною або квазісюжетною побудовою твору, тому музичний персонаж виявляється тісно пов'язаним з більш загальним поняттям сюжету та визначається через включення до нього в якості «дієвої сили».

Подібний підхід розвинений у праці Є. Назайкінського [14], котрий найбільш послідовно зближує між собою явища тематизму та сюжетики, виявляє їх спільну хронотопічну логічну основу. Як загальна композиційна конструкція, квазісюжет, може визначати походження музичної теми як своєрідного музичного персонажу, так і природа музичної теми, що містить певний персонажний потенціал, обумовлює вибір масштабу та архітекто-

ніки музичної форми у цілому. Не менш принциповою логічною особливістю є сумісна залежність композиції та тематизму від естетичної модальності музичного твору – від її причетності до епічної або ліричної сфери, у їх поєднанні з драматичними позиціями, нахилами.

В музичній темі, в мотивному комплексі та стилістичному звороті закладена здатність до персонажності (персоніфікації), також закладений певний характерологічний профіль, що найбільше відповідає переважаючій «естетичній темі» музичного твору. Можна навіть сказати, що головні персонажі музичної композиції є естетичними дійовими особами, а з боку тематичного матеріалу вони вимагають особливої інтонаційної природи. Персонажний характеристичний тематизм має особливу концентровану природу, високу міру індивідуалізації та широке асоціативне поле, пов'язане досить довгим шляхом еволюції музичної мови крізь різноманітні жанрові сфери; можна навіть сказати, що музична тематична персонологія має кроскультурний характер, а типові показники й естетичні якості музичного тематизму формуються інтертекстуальним шляхом, взагалі мають підґрунтя у загальному текстовому полі музики. Такими є класицистські інструментальні (симфонічні) теми, котрі формуються на перехресті оркестрових та театральних жанрів, мають дуже розвинену семантичну пам'ять, входячи до спільного мистецького образного тезаурусу [16].

Саме асоціативним та узагальнено-символізуючим способом зміст умовного музичного персонажа (рівно як і музичного сюжету) узагальнює та, водночас, своєрідно конкретизує та індивідуалізує семантику літературного та театрального твору. Дану антиномічну, узагальнюючу – індивідуалізуючу водночас, природу музичного персонажа послідовно досліджує В. Медушевський [12; 13], котрий звертається до категорії персонажа у зв'язку з внутрішнім порядком музичного твору, причому основним моментом для нього служить не родовий естетичний тип композиції (драма, епос, лірика), а інтонаційний характер, специфічна музична природа інтонаційності.

Саме тип інтонації, за думкою Медушевського, вказує на приналежність її до певного суб'єкту, тобто до тої основної позиції, з якої даний художній світ структурується. Музичний персонаж – або персонаж в музиці – може бути визначеним як носій

персонажної інтонації. Важливо те, що в цьому випадку він розглядається в порівнянні з іншими суб'єктами (персонажами-героями, з ліричним героєм, художнім «Я») і особливостями їх інтонаційного вираження.

Специфіка персонажної інтонаційності, на думку дослідника, відрізняється тим, що її стрижнем є «логіка характеру» [13], котра реалізує себе через опуклість, рельєфність виявлення тілесно-моторних ознак [13]; автор акцентує пластичне виявлення характеру, що, як наслідок, спричиняє спосіб зовнішнього предметного сприйняття персонажа. Це приводить В. Медушевського до думки про своєрідну подвійність, властиву персонажу, котрий сприймається й суб'єктивно, тобто зсередини, і в той же час бачиться з боку, як деталь зображеного об'єктивного світу. У констатації подібної подвійності міститься рух до сюжетного бачення персонажа, особливо коли Медушевський підкреслює тісний зв'язок характеру й фабули. Він справедливо зазначає, що «Якщо у верджинально-клавесинній музиці XVII–XVIII століть персонажна інтонація реалізувала себе в умовах портретних замальовок, а пізніше динамізувалась і ввімкнулася в розвиток драматичної інтриги, то в XX столітті контекстом для неї стає мифопоетична фабула з її прийомами притчі й алегорії» [13, с. 60].

Таким чином, В. Медушевському вдалося розсунути межі у вивченні персонажності відразу в декількох напрямках. По-перше, у розумінні персонажа він не встановлює твердої залежності від категорії сюжету, а по-друге, сама сюжетна характеристика виявляється можливою в контексті не тільки одного виду сюжету – драматичної інтриги, але може здійснюватися й в умовах фабули іншого типу. Однак визначення музичного персонажа у роботі В. Медушевського дещо звужене, оскільки він розуміє під персонажною інтонацією лише ту, що виявляє логіку характеру, виключаючи з числа «персонажних» такі випадки, як, наприклад, позначення героя за допомогою монограми або ж портретну його характеристику, відтворену шляхом стилізації. Більш універсальна точка потребує розширення критеріїв оцінки процесу персоніфікації в музиці, допускаючи навіть подвійну символізацію, коли музично-виразовий комплекс символізує певні літературні або драматичні колізії, а, з іншого боку, музичні концепти розуміються через позамузичні мистецькі

паралелі. Окрім цього, варто враховувати, що в музиці характер інтонування може суттєво зміщуватися, навіть набувати іншого естетичного значення у процесі виконавської інтерпретації, тобто у річищі виконавського осмислення.

Не менш важливим додатковим чинником стосовно характеру інтонування, котрий є засадничим для музичної персоніфікації, є психологізація – особливе явище, зумовлене тенденціями оцінювання як неодмінною частиною розуміння та інтерпретації.

Музичний персонаж може розглядатися як динамічне утворення, що існує у русі між персонажем-характером і персонажем-дійовою особою, здійсненому в сюжетні побудові твору. Між цими позиціями виникає певне психологічне напруження, осмислюючи тенденції; перша, реалістична, прагне побачити в персонажі «живу» людину, реального суб'єкта, в характеристиці спиратися на означення, що є підходящими для неї. Інша у своєму розумінні персонажа виходить художньої дійсності та реальній дієвості тексту твору та іманентних закономірностей його організації. Цим, можливо, і пояснюється літературоцентризм осмислення сюжету та його персонажів у музикознавстві, якому протистоїть текстологічний музично-семіологічний аналіз, що виходить з суто музичної природи художнього образу.

Ще раз звернемось до концепції В. Немковської, котра запроваджує поняття *homo transcendens* як показове для барокової та необарокової систем цінностей, актуалізує міфологему театральності життя, свідчить про опозиційність світоглядних позицій. При даному підході своєрідним естетичним суб'єктом є смисловий «ідеальний Над-адресат», котрий виражає катарсичні обрії художнього дійства [4; 7]. Крапка світобачення при цьому переміщається в об'єктивний план, відновлюючи суб'єктно-об'єктну парадигму в культурних відносинах людини до світу. А це у свою чергу спричиняє поверненню провідного положення в мистецтві *персонажної форми осмислюючої людини*. Причому повертається персонаж помітно перетвореним, тому що місце об'єктивної дійсності у свідомості митця кінця століття починає займати простір культури. Пізнання людиною самої себе, пошуки життєвих смислів починають здійснюватися в іншій сфері, у сфері культурної семантики, як історично здійснюваної та загальноважливої.

Подібна відмова від егоцентричної дійсності на користь смислового світу культури приводить до істотного переосмислення традиційних уявлень про положення людини у світі, найперше стосовно просторово-часових позицій, котрі прагнуть відкритості та нескінченності. Розуміння під історією, насамперед, історії культури приводить до відмови від принципу векторності та незворотності в розумінні історичного процесу, від розподілу його на минуле, сьогодення й майбутнє, дозволяє осмислити Історію як єдиний, неподільний духовний континуум, що представляє широко метафізичну панораму сьогодення.

Подібним метафізичним персонажем, який перетворюється на *homo transcendens*, постає головний герой опери В. Моцарта. Оперна творчість Моцарта постійно знаходиться у полі зору дослідників, відкриваючи весь час нові змістові якості та структурні новації [2; 3; 8; 10; 11]. До особливостей трактування образів в опері В.-А. Моцарта слід додати особливу психологічну «реальність» образу Дон Жуана, його «вірогідність», суперечливість, яка й приводить героя до смертельної риси. Нове в трактуванні моцартівського Дон Жуана укладене й у трагічному піднесенні його в останній момент, яке передається в музиці через логіку тональних зв'язків (зміна d-moll як тональності смерті на D-dur як основну тональність Дон Жуана).

Тональні засоби набувають додаткового метафоричного призначення, врешті-решт перетворюючись на символічну мережу, котра охоплює усю оперну композицію. До засобів персоніфікації, котрі організують образ Дон Жуана, варто віднести тональну драматургію, що передбачає взаємодію трьох основних тональних сфер; це D-dur як головна тональність героя, A-dur – тональність спокуси й B-dur – що виражає епікуреїзм персонажа. Не випадковим є вибір тональності Командора, яка одночасно є тональністю смерті Дон Жуана – однойменна до D-dur і паралельна до B-dur. Безмежність потягу героя до почуттєвого пізнання приводить його до бажання пережити й саму важку грань між життям і смертю. Тому тональність d-moll персоніфікує не стільки зовнішню силу, скільки одну зі сторін самого героя. Центральна тональність Дон Жуана – D-dur, тональність «спокуси» – A-dur, а також тональність смерті й одночасно тональність Командора – d-moll, запозичені з тональної драма-

тургії глюківського балету й мають такі ж семантичні навантаження. Дон Жуан, володіючи своїми тональностями, одночасно причетний і до всіх тональностей інших персонажів – у цьому можна побачити прояв ігрової сутності героя, на той час як інші персонажі наділені лише своїми тональностями, або не мають їх взагалі (Лепорелло). З іншого боку, Дон Жуан, вступаючи у взаємозв'язок з іншими персонажами, витісняє їх тональності, і тональність головного героя стає переважною. Таким чином, тональні зв'язки опери підіймаються за їх семантичними функціями до рівня сюжетної логіки, що вперше зустрічаємо в операх Моцарта саме в «Дон Жуані».

Також для характеристики героїв Моцарт використовує (слідом за Глюком) прийом «узагальнення через жанр» або «персоніфікації через жанр». Це використання конкретних жанрів (менуєт, серенада), і застосування більш загальних жанрово-стильових прототипів, жанрово-стильової риторики – буфонність Лепорелло, риси опери серія в партіях Донни Анни та Донни Ельвіри, глюківська алюзія образу Командора. При цьому прийом характеристики останніх можна визначити як учуднення (жанрово-стильове або риторичне), тому що він застосовується не в прямому своєму призначенні й підкреслює негативність персонажів.

Тональна драматургія продовжується й уточнюється в інтонаційній. Зокрема ідея волі в образі Дон Жуана передається через «незакріпленість» його жанрово-інтонаційної характеристики. Навіть в останній момент, у сцені з Командором-Статуєю, в його вокальній партії звучить нова інтонація висхідної кварта.

Наукова новизна статті зумовлюється розвитком поняття персонажу та персонологічного підходу у методичній галузі музикознавства, обґрунтуванням специфіки музикознавчої інтерпретації явища персоніфікації у його поєднанні з категоріями персонажності, персонажної інтонації, сюжету, характеру, культурної семантики та *homo transcendens*. На новому рівні музичної драматургії та смислової концепції розглядається музично-інтонаційна та тональна основа образу Дон Жуана в опері В. Моцарта. Розроблюється новий інтегративний підхід до виявлення особистісно-суб'єктивних чинників музично мови та образної семантики в музиці.

Висновки. Образ Дон Жуана є найбільш новаторським та оригінально трактованим з усієї галереї оперних персонажів

В. Моцарта. На його прикладі найбільш переконливо та завершено виявляється музично-тематична, інтонаційна та композиційно-логічна система персоніфікації, створювана композитором задля його оперних характерів. Оперна поетика Моцарта є широкою основою для вивчення взаємодії між явищами персонажу, характеру, образу, також між принципами персонажності та характерологічності, котрі рівною мірою стосуються позамузичної та суто музичної сторін оперного тексту. Категорія персонажу постає універсальною, мультидисциплінарною, водночас специфікованою щодо оперної поетики; вона дозволяє сукупно підходити до формотворчих прийомів оперної творчості, котрі забезпечують синтез візуального, вербального сценічно-дієвого та музично-мовного начал.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Березовчук Л. Опера как синтетический жанр (предварительные заметки о психологических предпосылках принципа дополнительности и его роли в музыкальном театре) // Музыкальный театр. Сб. тр. С-Пб, 1991. С. 36-92.
2. Ван Пен. Тема Дон Жуана как семантическая парадигма европейского музыкального искусства (XVIII–XX вв.). Дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2015. 184 с.
3. Вудфорд П. Моцарт: пер. с англ. Челябинск, 1999. 154 с.
4. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
5. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. На материале классического наследия. Л., 1952. 344 с.
6. Закс Л., Мугинштейн М. К теоретической поэтике оперы-драмы // Музыкальный театр. С-Пб, 1991. С. 93 – 109.
7. Золтаи Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. Пер. с нем. М., 1977. 372 с.
8. Изворская-Елизарьева М. Миф. Музыка. Моцарт: «Волшебная флейта» – космогоническая мифология. Мн., 1998. 243 с.
9. Курьшева Т. Театральность и музыка. М., 1984. 201с.
10. Маришак В. Тема Дон Жуана: литературные и музыкальные пути интерпретации: магистерская работа. Одесса, 1998. 137 с.
11. Маркези Г В. Моцарт. Опера. М., 1990. С. 245–266.
12. Медушевский В . Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия) // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. Л., 1986. С. 82-99.
13. Медушевский В . Интонационная форма музыки: Исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.

14. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М., 1982. 319 с.

15. Немковская В. Персонаж как категория музыкальной поэтики. Дис. канд. искусств.; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Екатеринбург, 2002. 178 с.

16. Чigareва Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность, Семантика. Г.: Едиториал, 2000. 280 с.

REFERENCES

1. Berezovchuk, L. (1991). Opera as a synthetic genre (preliminary notes on the psychological prerequisites of the principle of complementarity and the role of ego in musical theater) // *Musical Theater. Sat. tr. S-Pb. P. 36-92* [in Russian].

2. Wang, Peng. (2015). The theme of Don Juan as a semantic paradigm of European musical art (XVIII–XX centuries). Diss. ...candidate Art.; special: 17.00.03 - musical art. Odesa [in Russian].

3. Woodford, P. (1999). Mozart: trans. with English Chelyabinsk [in Russian].

4. Vygotsky, L. (1968). Psychology of art. Moscow: Art [in Russian].

5. Druskin, M. (1952). Questions about the musical dramaturgy of the opera. On the material of classical heritage. L. [in Russian].

6. Zaks, L., Muginshtein M. (1991). To the theoretical poetics of opera-drama // *Musical theater. S-Pb. P. 93 – 109* [in Russian].

7. Zoltai, D. (1977). Ethos and affect. The history of philosophical musical aesthetics from its inception to Hegel. Trans. with German M. [in Russian].

8. Izvorskaya-Elizareva, M. (1998). Myth. Music. Mozart: "The Magic Flute" - cosmogonic mythology. Mn. [in Russian].

9. Kuryшева, T. (1984). Theater and music. M. [in Russian].

10. Maryshchak, V. (1998). Theme of Don Juan: literary and musical ways of interpretation: master's work. Odessa [in Russian].

11. Marchesi, H. (1990). V. Mozart. Opera. M. P. 245–266 [in Russian].

12. Medushevsky, V. (1986). The artistic picture of the world in music (to the analysis of the concept) // *Artistic creativity. Questions of complex study. L. P. 82-99*.

13. Medushevsky, V. (1993). Intonational form of music: Research. M.: Composer [in Russian].

14. Nazaikinsky, E. (1982). Logic of musical composition. M. [in Russian].

15. Nemkovskaya, V. (2002). Character as a category of musical poetics. Diss. candidate Art.; special: 17.00.02 - musical art. Yekaterinburg [in Russian].

16. Chigareva, E. (2000). Mozart's operas in the context of the culture of his time. Artistic individuality, Semantics. G.: Editorial [in Russian].

УДК 78.01/.08+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-11>**Юй Гуаньцзин**

ORCID: 0009-0002-3232-7078

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
19568642@qq.com

ОБРАЗ ЛЮДИНИ ТА ФЕНОМЕН ВОКАЛЬНОГО ГОЛОСУ У ПРОЦЕСІ ЕВОЛЮЦІЇ ОПЕРНОГО ЖАНРУ: СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ

Мета даної статті — розглянути образ людини як центральний компонент внутрішнього художнього світу опери, визначити роль вокального голосу у його втіленні та з'ясувати провідні тенденції еволюції оперного жанру як взаємозалежні з концепцією «внутрішнього світу людини». **Методологія** роботи поєднує психологічний, психосемантичний мистецтвознавчий та музикознавчий типологічний підходи, з наголосом на жанровій оперній поетиці. **Наукова новизна** даної статті полягає у запровадженні поняття про внутрішній світ людини до сфери вивчення оперної поетики, у з'ясуванні специфічної природи образу людини в оперному творі. Чинником новизни є розвиток понять оперного голосу та оперного персонажу, оперного музичного мовлення як опорних структурних величин для створення оперного смислового цілого. Психологічна концепція «внутрішнього світу людини» вперше залучається для розвитку дефініції «внутрішній смисловий світ» оперної творчості, з включенням категорії оперного образу людини. **Висновки** дослідження дозволяють констатувати, що сучасні тенденції еволюції оперного жанру зумовлюються змінами у соціальному та особистісному світогляді, у ціннісному полі культурної семантики, ведуть до поглиблення психологічних питань та завдань. Одним з таких завдань є розробка категорії образу людини стосовно специфіки оперного мистецтва, у зв'язку з теорією людської свідомості, з опорними поняттями щодо внутрішнього світу людини. Виявляється провідне значення вокального голосу та його тембрової персонажної специфікації у втіленні образу людини в оперному творі, визначаються музично-виразові передумови створення оперного образу людини, котрий має особливий естетичний та емоційно-сугестивний потенціал. Вказується, що типові тенденції щодо сучасного розуміння людини демонструє оперна творчість К. Пендерецького, котрого можна вважати засновником сучасної абсурдистської музичної драми.

Ключові слова: оперний образ людини, «внутрішній світ людини», внутрішній смисловий світ опери, вокальний голос, оперний персонаж, оперне музичне мовлення, психологічна структура, ціннісно-смислова структура оперного твору.

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

The human image and the phenomenon of the vocal voice in the process of evolution of the opera genre: current trends

The purpose of this article is to examine the human image as a central component of the inner artistic world of opera, to determine the role of the vocal voice in its embodiment, and to find out the leading trends in the evolution of the opera genre as interdependent with the concept of the "inner world of man". **The methodology** of the study combines psychological, psychosemantic art historical and musicological typological approaches, with an emphasis on genre opera poetics. **The scientific novelty** of this article lies in the introduction of the concept of the inner world of a person into the field of opera poetics, in clarifying the specific nature of the human image in an opera work. A factor of novelty is the development of the concepts of opera voice and opera character, opera musical speech as the basic structural values for creating an operatic semantic whole. The psychological concept of the "inner world of a person" is used for the first time to develop the definition of the "inner semantic world" of opera, including the category of the operatic image of a person. **The conclusions** of the study allow us to state that the current trends in the evolution of the opera genre are determined by changes in the social and personal worldview, in the value field of cultural semantics, and lead to the deepening of psychological issues and tasks. One of these tasks is to develop the category of human image in relation to the specifics of opera art, in connection with the theory of human consciousness, with the basic concepts of the inner world of man. The article reveals the leading importance of the vocal voice and its timbre characteristic specification in the embodiment of the human image in an opera work, identifies the musical and expressive prerequisites for creating an operatic human image that has a special aesthetic and emotional suggestive potential. It is pointed out that typical trends in the modern understanding of man are demonstrated by the operatic works of K. Penderecki, who can be considered the founder of modern absurdist musical drama.

Key words: opera image of a person, "inner world of a person", inner semantic world of opera, vocal voice, opera character, opera musical speech, psychological structure, value and semantic structure of an opera work.

Актуальність теми та постановки проблеми у даній статті зумовлюється постійною динамікою усіх складових оперного жанру, котра відбувається на основі його сталої інституціональної та знакової (семіотичної) конституції, що найбільше проявляється в його виконавській формі та її особистісно-вокальних чинниках. Саме вокальна основа опери є чинником жанрової своєрідності її мови, а це, у свою чергу, пояснюється особливим походженням *головного художнього оперного предмету* – вну-

трішнього світу людини з його особливостями, але, насамперед, з його типовими рисами. За спостереженнями М. Папучі, «вже сам термін „світ” передбачає, що система, про яку йдеться, має такі обов’язкові параметри, як великий рівень складності, висока нелінійність, упорядкованість і структурованість (а отже – ієрархізованість), сингулярність, здатність до продуктивності, розвитку і саморозвитку. Істотна відмінність системи «внутрішній світ» від інших систем високої складності і нелінійності полягає в її керованості (не лише собою, своєю динамікою – самоорганізація), а й зовнішнім по відношенню до системи фактором – людиною, яка цю систему має» [9, с. 123]. На думку психолога, тальки особистість здатна виступати суб’єктом власного внутрішнього світу, якщо розуміти під нею єдність свідомого і несвідомого, тілесного і духовного, систему Я-концепції, а також і те, що складає її «зовнішній життєвий світ». М. Папуча відзначає також, що «управління власним внутрішнім світом» не завжди вдається здійснювати досить ефективно; також важко встановити що є правильним та необхідним впливом. Дослідник навіть приходять до висновку, що внутрішній світ людини є занадто складною системою для того, щоб впливати на нього прямо – «знайти адресність “правильного впливу”». За загальним психологічним переконанням складно організованим системам не варто нав’язувати шляхи розвитку, але треба «сприяти їх власним тенденціям розвитку» [9, с. 122–123].

Подібною самокерованою системою постає оперна поетика з боку її художнього змісту та ціннісно-сміслових орієнтацій, завдань, що вибудовуються навколо образу людини та способів його втілення, разом з музично-виразовими вокально-виконавськими засобами. Категорія внутрішнього світу людини кореспондує до поняття про смисловий світ оперної творчості, який постає своєрідним віддзеркаленням внутрішнього психологічного виміру людського існування.

На жаль, поняття про внутрішній світ, як таке, що поєднує між собою живу дійсну людину та штучний, але смислово потужний, континуум оперних образів, ще не зайняло належне місце у сучасному оперознавстві. Разом з ним недооціненим залишається і створюваний в оперній творчості образ людини. Між тим, це є найбільш динамічним компонентом жанрово-сти-

льової конструкції опери, що парадоксальним чином поєднуються з її найбільш усталеним та канонізованим началом – відзеркаленням внутрішнього світу людини, такого, який є на час створення опери, але також і такого, який є визначальним на час виконання оперного твору. Таким чином, до тенденції еволюції оперного жанру додається деяка суперечка – смислове інтерпретативне протистояння між попереднім та оновленим розумінням природи, пріоритетних рис внутрішнього світу людини та оперного образу людини. Це протистояння також стає необхідною конститутивною рисою оперного жанру та його еволюційним рушієм, заслуговує на спеціальне вивчення.

Мета даної статті – розглянути образ людини як центральний компонент внутрішнього художнього світу опери, визначити роль вокального голосу у його втіленні та з'ясувати провідні тенденції еволюції оперного жанру як взаємозалежні з концепцією «внутрішнього світу людини».

Виклад основного змісту статті. Повертаючись до деяких психологічних передумов оперознавчого дискурсу, відзначимо, що проблема внутрішнього світу людини нещодавно стала домінантною у розвідках українських вчених, серед яких постать М. Папучі видається однією з провідних, а його праці розвивають шляхи поєднання класичного та нон-класичного психологічного знання, відзначені концентрацією найбільш актуальних питань щодо сучасної особистості. У роботі М. Папучі поняття внутрішнього світу людини поєднується з категорією психологічної структури, котра розглядається у відношенні до нелінійного типу систем. Дослідник пропонує розміти цю структуру як спосіб впорядкування «цілісної єдності всього внутрішнього світу», за яким «ціле, відносно структури психіки, може ...бути “маленьким”, максимально згорнутим, ...розгортагися певними своїми складовими в окремих процесах і подіях внутрішнього світу». Тоді варто вбачати у структурі «локалізований в певних частинах середовища процес. Інакше кажучи – це процес, який має певну форму, здатний, до того ж перебудовуватися ...і переміщатися в цьому середовищі...» (див. про це: [9, с. 126]).

Ідея перетворення структури у процес, і у зворотному русі, цілком відповідає тому образно-композиційному «порядку», ладу, логічному принципу, який панує у художній формі, зокрема опери. Тому наступний вислів М. Папучі можна з впевненістю

віднести до «внутрішнього світу опери», настільки точно він вказує на її внутрішні структурні закономірності: «...перед нами відкривається зовсім неочікувана захоплююча картина внутрішнього світу людини: в упорядкованому структурованому ієрархізованому просторі нескінченно «мігрують» структури як локалізовані в певному часі і просторі процеси. В процесі їх руху вони утворюють тимчасові структурні зв'язки з різними складовими психіки та між собою, розриваючи раніш встановлені зв'язки. Отже вираз «постійний плин» став наповнюватись певним змістом. Цей рух, це життя системи визначає появу різних думок, емоцій, відчуттів, цілей і задумів... Він утворює поведінку, він іноді робить її незрозумілою (бо логіка - своя, прихована), він же робить людину нескінченно глибокою і різнобарвною і ніколи до кінця незбагненою» [9, с. 127]. Описаними мігруючими структурами у «ієрархізованому просторі» оперної композиції є персонажно-рольові образи, тобто образи людських особистостей, що втілюються переважно вокально-виконавським шляхом, передбачають певну сценічну поведінку та втілення різних, художньо перетворених емоцій, переживань, котрі здатні варіюватися в залежності від способів виконавського розуміння, причому не лише вокально-виконавського, а й диригентського та режисерського. Таким чином, є значна кількість інтерпретативних факторів, здатних змінювати «оперний світ» як людський та психологічно значущий.

Але, насамперед, цей світ залежить від композиторського вибору сюжетної логіки та типу персонажів, від здатності автора розуміти природу людини та її буттєве призначення.

Жанрові канони опери змінюються у плині історичного часу, у відповідності до домінуючого образу людини, насамперед. Саме реконструкція образу героя визначила основи вагнерівської реформи, обумовила висування на перший план авторських стильових ідей, дозволила жанрову ідею опери замінювати стильовою, що є більш динамічною, адже залежить вже не стільки від історичної традиції існування оперної творчості, скільки від авторської волі та нового соціально-комунікативного контексту, до якого зокрема, належить і сам композитор. Звісно, продовжує активно функціонувати «пам'ять жанру», але вона змінює свій структурний масштаб, ховається в більш дрібних

композиційних побудовах, згортається до рівня окремих композиційних побудов та інтоном, вокальних висловлень, у тому числі їх тембрових якостей. Вокальний голос – оперний тембр постає тим «маленьким» (згадаємо думку М. Папучі), що згортає та репрезентує у собі «ціле», забезпечує смислову цілісність оперному твору.

Вокальна оперна партія постає найбільш значущим структурним чинником жанрової цілісності та стильової індивідуальності оперного твору, оскільки через неї переломлюються музично-поетичні мовно-мовленнєві засоби – як проявлення методу композиторського мислення, також виявляється загальна естетична «програма» твору, що має синестетичну підоснову, тому й від вокаліста-виконавця потребується синтез навичок та *специфічна синтетична сценічна поведінка, особливий різновид оперного артистизму – володіння оперною умовністю образу людини.*

Дана умовність передбачає національно-стильову специфікацію, але переважаючою завжди залишається універсалізація образу людини з боку її «внутрішнього світу», котрий є головним предметом оперного відображення та перетворення. Як справедливо зауважував у своєму дослідженні китайський музикознавець Мяо Ван, «національно-стильові показники перестають бути провідними у стилістичній та ідеологічній сферах опери, навпаки, опера прагне довести свою художньо-«планетарну» – глобалізовану – важливість, перетинаючи кордони національних мов, і у словесно-поетичному, і у музично-мовленнєвому сенсі» [6, с. 100]. Інший китайський автор також слушно відзначає, що універсалізація структурних засад у побудові оперного твору є сьогодні провідним завданням у формуванні національного стильового напрямку оперної творчості, окремої національної оперної школи, композиторської та вокально-виконавської [7].

Проблема оперного стилю сьогодні має вирішуватися на засадах, з одного боку, вивчення усього історичного досвіду оперної творчості, а з іншого – у напрямі до образу сучасної людини та її специфічних психологічних якостей, проблемних вузлів існування [1; 8].

Сучасний музикознавчий досвід дослідження оперного мистецтва, що формується вже в окремий напрям міжнаціонального семіологічно-текстологічного вивчення оперної поезики, прагне

підйому до рівні окремої жанрової теорії [1; 4; 5; 7; 8; 10], узагальнюється та дискурсивно впорядковується у праці Мяо Вана, котрий пропонує відокремлювати та більш глибоко визначати явища оперного голосу, оперного персонажу та вокального тембру – у їх взаємозалежності та структурній взаємодії [6].

Можна погодитись з автором у тому, що «образ оперного героя» – це специфічна категорія, котра поєднує у собі всі головні плани оперної виразовості, оскільки «даний образ формується на основі взаємодії декількох планів художньо-естетичної інтерпретації: сценічно-рухового, драматичного, сюжетно-словесного наративного, ...та, нарешті, музично-мовленнєвого, зокрема вокально-інтонаційного, суто ліричного, який набуває додаткових естетичних модусів завдяки загальній синтетичній природі оперного образу» [6, с. 102]. Музикознавець наголошує на тому, що даний образ є деякою умовністю щодо реальної людини, але, водночас, набуває більшої естетичної значущості, аніж дійсна особистість, оскільки має особливий художньо-смысловий потенціал, є концентрованим за позитивним етичним змістом, існує у художньому сценічному просторі, котрий впливає вже своєю загальною зміненою піднесеною комунікативною природою. Як справедливо зазначає Мяо Ван, «...парадокс оперного мистецтва, водночас його особлива притягальна сила, полягає в тому, що воно здається реципієнтам, глядачам та слухачам, більш реальним та – головне – більш привабливим, значним та естетично важливим, ніж саме життя... [6, с. 102].

Безпосередності та впливовості оперного образу людини сприяє феномен оперного голосу, котрий реалізує найбільш безпосередньо композиційно-драматичні функції оперного персонажу, забезпечує емоційну експресію та психологічну індивідуалізацію, разом з типізацією, оперної дії та оперних ролей (рольового розподілу оперної дії). Завдяки цьому специфічному оперному виконавському інструменту організується цілісне сприйняття словесного та музичного матеріалу оперного твору, також сюжетно-подієвого і персонажно-психологічного руху, виникає єдність оцінного художнього плану оперної дії, як такої, що існує у певному, структурованому часопросторі, має власні художні хронотопічні ознаки. Однією з таких ознак є вокально-темброва семантика, котра найбільшим чином визна-

часе самодостатність музичного контенту опери, але, головне, завжди дуже точно вказує на часову приналежність оперного твору у цілому – на час написання та виконання опери.

Починаючи з оперної творчості К. Дебюссі, оперний тембр набуває особливих символічних властивостей, як самодостатня звукова фарба, виходить на перший план музичної драматургії; наступним кроком індивідуалізації психологічної значущості вокальних прийомів стає набуття способами звуковидобування – вокальної артикуляції якості семантичного утворення, що стає показовим для експресіоністського оперного письма, наприклад для творчості А. Берга. Звідси й нові інтонаційні завдання, котрі постають перед виконавцями та потребують додаткових музично-інтонаційних вмій, також володіння різними способами вимовляння, здатності транслювати через спів підвищену енергійну напругу, створювати складні музично-психологічні концепти через співоче дихання та інтонування [2; 10].

Жива енергія вокального голосу, що специфікується та індивідуалізується завдяки тембру, допомагає виконавцю ставати носієм образу людської особистості, котра, окрім персонажно-сюжетної ролі, узагальнює та втілює важливий досвід переживання, тип людського характеру, що завжди затребуваний та навіть взірцевий, тобто визначає естетичні відповіді свідомості реципієнта понад текстом конкретного оперного твору. Дослідження І. Силантьєвої відкриває ті природні якості оперного артиста, які дозволяють йому здійснювати потужний естетичний вплив, досягати психологічного перетворення не лише себе у ролі, в образі уявної людини, а й глядача/слухача у діалогічній художній взаємодії [10].

У низці понять, що сприяють розумінню оперної природи образу людини, поруч з оперним голосом – тембром, постає також музичне мовлення-інтонування, яке можна позиціонувати як образно-смісловне інтонування, тобто у контексті цілісної драматургії оперного твору та у проекції до центральної ідеї оперної дії.

Вокальне музичне мовлення здійснюється за допомогою специфічних вокальних інтоном та артикуляційних прийомів, передбачає різні способи дихання та промовляння, динамічні прийоми та агогічні ефекти. Але головне те, що воно *буквально*

мотивує образ, тобто створює опорні мотивні музичні характеристики, через які пізнається та впізнається даний образ. Інакше кажучи, оперні персонажі розмовляють, насамперед, музично, коли чутні не стільки слова, скільки музичні вокальні звороти – і саме вони слугують створенню типізованого, разом з цим неповторного, образу людини в опері.

Так само і темброве подання дозволяє вносити зміни, надавати динаміки у розвиток оперного образу, відтворювати різні відтінки саморефлексії оперного героя, що виникають в процесі оперної дії. Таким чином, вокальне мотивування-інтонування зводить разом зовнішній подієвий та внутрішній психологічний плани оперного твору. Як вказує Мяо Ван, «...деяким співакам-акторам дано змінювати характер звучання голосу в різних ролях протягом всієї партії, що є виявленням процесу перевтілення на основі того матеріалу, який виконавець отримав з нотного тексту, включаючи мелодико-гармонічні, ритмічні та інші засоби, до яких вдається композитор, створюючи оперний характер як, насамперед, музично-інтонаційний, надаючи йому персоніфікованих значень» [6, с. 129].

Від *музичної структури оперного образу людини*, втілюваного переважно вокальним шляхом, принцип повторюваності та мовленнєвої закріпленості ролі передається й загальному оркестровому розвитку, сприяючи породженню явища лейт- та монотематизму, котрий є наскрізним для усіх тембрових музичних планів опери, вокальних та інструментальних. *Взагалі виявлення наскрізної драматургічної ролі вокального голосу варто вважати однією з провідних ознак цілісної симфонізації оперного твору.*

Відтак до системи засобів побудови образу людини в опері додається, як споріднений з усіма виразовими компонентами оперної поетики, *музичний тематизм* – усе коло мотивно-тематичних прийомів, разом зі способами викладу, застосоване у творі. Лейттеми в опері – це найближчий шлях від композитора до виконавця задля розуміння цілісної концепції твору. Способи вокального інтонування, також оркестрового здійснення тематизму – це відповідна рефлексія, що виявляє інтерпретативну дистанцію, іноді часову, між учасниками оперотворчого процесу.

Ефект створення часової дистанції як *простору непорозуміння* між усіма дійовими особами опери визначає задум опери К. Пенде-

рецького «Чорна маска», котра в повній мірі виявляє екзистенціалістське тлумачення образу людини, типове для доби постмодерну, есхатологічний ціннісний ценз якого актуалізується і у сьогоденній дійсності. Композитор не лише перетворює історичний час та час особистісного життя на карнавальну ходу, а й висловлює сумнів у спроможності самого карнавалу представляти цінності та антицінності людського буття. Скоріше карнавал виявляється засобом остаточного знищення будь-якого смислу людського існування, разом з буквальною фізичною загибеллю усіх головних персонажів. Трагедійна тема, що завжди мала велике значення в історії опері, перетворюється на абсурдистську – на демонстрацію безглузких стосунків та подій, за якими постає неспроможність людини до справжніх почуттів, до високого етосу переживання.

Оперна творчість К. Пендерецького характеризується підвищеною емоційною експресією, водночас дуже узагальненими етичними сюжетними моделями. Він тлумачить музику, у тому числі оперну, як мову, звернену до майбутнього, послання, передане через звуки, наголошуючи на тому, що сьогодні домінуючою у мистецтві є потреба синтезу, як відповідь на відчуття катастрофи, що охоплює вже весь світ. При цьому він застерігав від механічного розуміння синтезу, звертаючи увагу на те, що художнє синтезування повинне базуватися на *об'єднуючому переживанні*. Оновлення оперних тем виникає тоді, коли для них знаходяться нові засоби вираження.

Синтез характеризує всю життєдіяльність композитора, котрий, окрім музичних творів, залишив унікальний «зелений» природний пам'ятник: дендрарій, що нараховує понад 1500 видів дерев і чагарників. Пендерецький вважав, що ботаніка є продовженням композиторської діяльності, а формування Природи вимагає таких же уяви й сприйнятливості, як створення форми та драматургії в художній творчості; дерево – це метафора людини та її життя. Композитор виразив це у Восьмій симфонії «Пісні швидкоплинності» (2007). Про дерева в їх символічному вимірі розповідає цикл «Повіяло на мене море снів» (2010) на вірші польських поетів. Але найбільше про спорідненість природного та культурного в людині сповіщають оперні переживання, ті емоції, котрі були втілені, окрім «Чорної маски», в «Королі Убу», котрий називають також інтелектуальним палімпсестом.

У кожній зі своїх опер Пендерецький зіштовхує одну з одною історичні та сучасні, сталі та скороминущі цінності, розвиваючи свій музичний театр як театр добра і зла, відображення ідей щодо Бога і Сатани, світла та темряви, серйозності і блазенства, вічності та миті, *sacrum* і *profanum* тощо. Він є майстром діалогу з усією історією людства, стиснутою до меж одного окремого оперного сюжету, одного персонажу та його мовленнєвої стилістики.

К. Пендерецький наголошував, що його музика має глибоке християнське коріння, а спрямована вона на відтворення настільки необхідного сучасній людині метафізичного простору, розбитого в результаті численних катаклізмів ХХ століття. У період так званого пізнього стилю композитор, відомий своїми монументальними творами, висловлювався щодо ідеї прощання, як прощання з певним часом та типом мислення, творчості, музики, але це не обов'язкове прощання назавжди. Воно допускає й навіть потребує пригадування та повернення. А це означає, що жоден з типів людини, втілених у мистецтві, не йде назавжди, а залишається й сприяє створенню галереї «вічних» образів, у тому числі оперних.

К. Пендерецький високо-майстерно пародіював ідею Безсмертя як віри у нескінченне життя, але він довіряв духовній сутності людини і намагався зберігати її в усіх, навіть найбільш парадоксально-абсурдних, театральних образах. Головним засобом тут поставало музичне вокальне інтонування, що завжди має високий естетичний потенціал.

Наукова новизна даної статті полягає у запровадженні поняття про внутрішній світ людини до вивчення оперної поезики й з'ясуванні специфічної природи образу людини в оперному творі. Чинником новизни є розвиток понять оперного голосу та оперного персонажу, оперного музичного мовлення як опорних структурних величин для створення оперного смислового цілого. Психологічна концепція «внутрішнього світу людини» вперше залучається для розвитку дефініції «внутрішній смисловий світ» оперної творчості, з включенням категорії оперного образу людини.

Висновки дослідження дозволяють констатувати, що сучасні тенденції еволюції оперного жанру зумовлюються змінами у соціальному та особистісному світогляді, у ціннісному полі куль-

турної семантики, ведуть до поглиблення психологічних питань та завдань. Одним з таких завдань є розробка категорії образу людини стосовно специфіки оперного мистецтва, у зв'язку з теорією людської свідомості, з опорними поняттями щодо внутрішнього світу людини. Виявляється провідне значення вокального голосу та його тембрової персонажної специфікації у втіленні образу людини в оперному творі, визначаються музично-виразові передумови створення оперного образу людини, котрий має особливий естетичний та емоційно-сугестивний потенціал. Вказується, що типові тенденції щодо сучасного розуміння людини демонструє опера творчість К. Пендерецького, котрого можна вважати засновником абсурдистської музичної драми.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бай Цюань. Оперная мелодия как художественно-коммуникативный и интонационно-стилистический феномен: дис.канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2017. 185 с.
2. Богатырев В. Оперное творчество певца-актёра: историко-теоретические и практические аспекты. Дисс. ...доктора искусствоведения: 17.00.09 – теория и история искусства. Санкт-Петербург, 2011. 335 с.
3. Ван Лунчуань. Опера сюжетологія як предмет сучасного музикознавства. Дис. ...кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2019. 193 с.
4. Ван Цюн. Национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве (на примере пекинской музыкальной драмы и русского оперного театра): автореф. ...кандидата искусствоведения; спец.: 24.00.01 – теория и история культуры. Санкт-Петербург, 2008. 23 с.
5. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К.: Вища шк., 1999. 270 с.
6. Мяо Ван. Опера творчість як сюжетно-тематичний феномен у світлі теорії інтерпретації. Дис. ...доктора філософії за фахом 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2024. 202 с.
7. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров. Дис. ...кандидата педагог. наук; спец.: 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания. Санкт-Петербург, 2010. 173 с.
8. Лю Шитін. Сильові парадигми сучасної оперної творчості: вокально-виконавський підхід. Дис. ...доктора філософії за фахом 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 200 с.
9. Папуча М. Внутрішній світ як система з високим ступенем нелінійності. *PSYCHOLOGICAL JOURNAL* 33 (13). 2018. С. 123–136.

10. Силантьева И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве: автореф. ...докт. искусств.; спец.: 17 00.02 – Музыкальное искусство. М., 2007. 50 с.

REFERENCES

1. Bai, Quan. (2017). Opera melody as an artistic-communicative and intonation-stylistic phenomenon: diss. candidate of art history; specialty: 17.00.03 - musical art. Odessa [In Russian].
2. Bogatyrev, V. (2011). Opera creativity of the singer-actor: historical-theoretical and practical aspects. Diss. ...doctor of art history: 17.00.09 - theory and history of art. St. [In Russian].
3. Wang, Lunchuan. (2019). Opera plotology as a subject of contemporary musicology. Dissertation. ...candidate of mysticoznnavstvo for fach 17.00.03 "Muzichne mysticoznnavstvo". Odessa [In Ukrainian].
4. Wang, Qiong (2008). National-cultural traditions in vocal and stage art (on the example of Beijing musical drama and Russian opera theater): author's abstract. ...candidate of art history; specialty: 24.00.01 - theory and history of culture. St. Petersburg [In Russian].
5. Grebenyuk, N. (1999). Vocal and Performing Creativity: Psychological, Pedagogical and Art History Aspects. K.: Higher School [In Ukrainian].
6. Miao, Wang. (2024). Opera creativity as a plot and thematic phenomenon in the light of interpretation theory. Thesis ... Doctor of Philosophy in specialty 025 "Musical Art". Odesa [In Ukrainian].
7. Liu, Jin. (2010). Opera culture of modern China: the problem of training of performing staff. Dissertation. ...candidate of pedagogical sciences; specialty: 13.00.02 - Theory and methodology of teaching and education. St. Petersburg [In Russian].
8. Liu, Shitin. (2018). Style paradigms of Suchasnoi opera creativity: vocal and viconautical approach. Dissertation. ...Doctor of Philosophy for phase 025 "Muzichne mistetstvo". Odessa, 2021. 200 с.
9. Papucha, M. (2018). Inner world as a system with a high level of nonlinearity. PSYCHOLOGICAL JOURNAL 33 (13). С. 123-136 [In Ukrainian].
10. Silantieva, I. (2007). The problem of reincarnation of the performer in vocal and stage art: autoref. ...doctor of arts; specialty: 17 00.02 - Musical art. M. [In Russian].

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 378.46+165.7+7.046

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-12>

Людмила Анатоліївна Кондрацька

ORCID: 0000-0002-2885-138X

*доктор педагогічних наук, професорка,
професорка кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва*

*Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
luda.kondratska@gmail.com*

Наталя Євгенівна Гребенюк

ORCID: 0000-0003-1279-2183

*доктор мистецтвознавства, професорка,
професорка кафедри сольного співу та оперної підготовки
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
ngrebenuk921@gmail.com*

Людмила Богданівна Щур

ORCID: 0000-0002-6432-7219

*кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри музикознавства та методики музичного
мистецтва*

*Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
luckiness956@gmail.com*

КОЛЕКТИВНА ВІЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ: ДОСЛІДНИЦЬКИЙ АНАЛІЗ КОНТЕКСТНОГО СПРИЙНЯТТЯ СТРУКТУРИ

Мета роботи – здійснити порівняльний аналіз сприйняття колективної вільної імпровізації у різних творчих контекстах. *Методологія дослідження* спирається на системно-структурний,

© Кондрацька Л. А., Гребенюк Н. Є., Щур Л. Б., 2024

аналітично-прогностичний і компаративістський підходи. **Наукова новизна** – обґрунтування гіпотези про ототожнення слухачем структурних елементів вільної імпровізації і сучасної академічної композиції у різних контекстах. **Висновки.** У процесі порівняльного аналізу сегментування респондентами обох груп десяти різних записів (таких визначених колективних виконавців вільної імпровізації, як Джордж Льюїс, Еван Паркер, Жоель Леандр, Дерек Бейлі та інших) і здійснення вирівнювання цих сегментацій у різних контекстах, було визначено збіги у характеристиках композицій впродовж певного часових проміжків $[t - \Delta t; t + \Delta t]$. Загалом було сприйнято 118 послідовностей із середнім значенням 5,9 послідовностей на частину. Загальне середнє значення всіх тривалостей становило 43,01 секунди зі стандартним відхиленням 21,14 секунди. Результати показали високий ступінь подібності сприйнятої структури: 64% сегментів перекривалися протягом 5-секундного кадру та 71% протягом 10 секунд. Крім того, ми засвідчили дві різні позиції: 1) інтоновані сигнали не залежать від породжувального (музичного) процесу; 2) формальна структура музичної композиції існує у різних творчих процесах, незважаючи на суб'єктивність естетичного досвіду. Цей експеримент наочно демонструє, наскільки контекстна інформація є фундаментальною для нашого сприйняття та суб'єктивної оцінки твору мистецтва. Однак, навіть якщо ми не маємо цієї контекстної інформації, ми схильні шукати підказки на підтримку певних уявлень, які раніше були сконструйовані в нашій базі знань. Результати проведеного експерименту є першим кроком до аналізу властивостей сегментаційної форми та структури колективної вільної імпровізації порівняно з сегментацією нетональної сучасної музики. Предметом подальших досліджень може стати якість сприйняття музичної структури в колективній вільній імпровізації і створення такої структури в реальному часі на практиці.

Ключові слова: колективна вільна імпровізація, музична структура, музичне сприйняття, музична композиція, сегментація, метод Caponne і Garnier.

Kondratska Liudmyla Anatoliyivna, Doctor of Education, Professor, Professor at the Department of Musicology and Music Art Methods of the Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University; **Grebenuk Nataliia Yevhenivna**, Doctor of Arts, Professor, Professor at the Department of Solo Singing and Opera Training of the Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts; **Shchur Liudmyla Bohdanivna**, Candidate of Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musicology and Music Art Methods of the Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University

Collective free improvisation: a research analysis of the contextual perception of the structure

Aim of the study. Comparative analysis of the perception of collective free improvisation in different creative contexts. **Research Methodology.** The research methodology is based on systemic-structural, analytical and prognostic, and comparative approaches. **The scientific novelty** is the substantiation of the hypothesis that the listener identifies the structural elements of free improvisation and modern academic composition in different contexts. **Conclusions.** In the course of the comparative analysis of the segmentation

of ten different recordings by the respondents of both groups (such recognised collective free improvisation performers as George Lewis, Evan Parker, Joel Leander, Derek Bailey and others) and the alignment of these segmentations in different contexts, the coincidences in the characteristics of the compositions during certain time intervals $[t - \Delta t; t + \Delta t]$ were identified. A total of 118 sequences were perceived, with an average of 5.9 sequences per part. The overall mean of all durations was 43.01 seconds with a standard deviation of 21.14 seconds. The results showed a high degree of similarity in the perceived structure: 64% of the segments overlapped within 5 seconds and 71% within 10 seconds. We also found two distinct positions: 1) intonation signals are independent of the generative (musical) process; 2) the formal structure of a musical composition exists in different creative processes, despite the subjectivity of aesthetic experience. So, this experiment, although simple, is a first step into analyzing the properties of the segmentational form and structure of collective free improvisation when compared to segmentation of non-tonal contemporary music. This experiment showed that there is a significant percentage of similarities in how subdivisions of the pieces were made by the group in which the piece were contextualized as being improvisations and in the other group where the pieces were contextualized as being compositions. Also, listeners tend to evaluate the lengths of the sequences in a similar manner, although their duration seems to have a dependence in the number of instruments of the piece. Further research will tell us about the qualities of these sequences and how they interact – both between similar pieces and different ones. However, knowing that these similarities and dependencies exist can lead us to better comprehend not only the perception of structure in collective free improvisation but the creation of a real-time structure in the practice.

Key words: *collective free improvisation, musical structure, musical perception, musical composition, segmentation, Canonne and Garnier method.*

Актуальність теми роботи. Проблема онтологічного сприйняття формальної структури в колективних вільних імпровізаціях не перестає поставати предметом гострих дискусій. І нині приписування поняття форми вільно імпровізованим виступам розглядається як сумнівне [6; 7]. Причиною такої невизначеності є те, що вільну музичну імпровізацію, зазвичай, описують без будь-якого попереднього (гармонічного, тематичного) визначення і навіть без виконавця, як-от приколективному виконанні джазового стандарту [9, с. 5]. Отже, за визначенням авторів, під виконанням вільної імпровізованої музики можна розуміти набір апостеріорних колективних тем [18; 3; 4], причому не завжди цікавих для групи [19; 7; 12]. Втім, імпровізатори "досягають успіху в об'єднанні певної спільної музичної ідеї або

структури, з якою потім грають доти, доки вона остаточно не вичерпається після одночасного введення нової музичної ідеї від одного із членів групи" [7, с. 146]. Таким чином, предметом нашого дослідження постає проблема якісних відмінностей між вільною імпровізацією і композицією. Згідно з висунутою нами гіпотезою, слухачі сегментують імпровізовані твори подібним чином – навіть при різниці контекстів творчого процесу, а на сприйняття структури імпровізованих композицій впливає контекст виконання, включаючи такі фактори, як інструментування (навіть кількість інструментів, що використовуються під час виконання).

Мета роботи – здійснити порівняльний аналіз сприйняття колективної вільної імпровізації у різних творчих контекстах.

Виклад основного матеріалу. Чіткість формальної структури в імпровізаціях можна сприймати, навіть якщо музика створюється в реальному часі і лише шляхом взаємодії між музикантами [3; 15]. Як зазначає J. Pressing [17], свобода у виборі матеріалу для імпровізації теми не означає повної відсутності музичної організації. Рішення приймаються на основі активного імпровізаційного досвіду музиканта. Причому, імпровізаційне рішення стосується не лише самого звуку, але й усієї музичної структури, яка створюється в реальному часі. Звісно, тут не йдеться про життєздатність ідеї спрощеного інтонованого шаблону як «хвилювання/відпочинок», особливо під час колективної імпровізації [12], яка не вважається простою «кон'юнкцією» подібних музичних жестів та/або намірів. Більше того, формальну структуру можна розглядати як емерджентну характеристику імпровізації. Тобто сприйняття можливої форми є індивідуальним: воно залежить від того, на які дії звертає увагу імпровізатор під час виконання. Таким чином, виникає доцільність обговорення ще однієї проблеми: чи існують відмінності в прослуховуванні імпровізації порівняно з іншими генеративними процесами в музиці; взаємодія між імпровізованим твором і слухачем?

Аргумент про встановлення договору між слухачем та музичною композицією підтверджується уявленням про те, що наше сприйняття залежить від наданої контекстної інформації.

Наприклад, музикознавців-постмодерністів [13; 15; 11; 14; 1] продемонстрували, що імпровізація професіонала оцінювалася вище, ніж імпровізація студента. Так, в експерименті, де перевіряли пару — композицію та імпровізацію, кожна група отримувала різну контекстну інформацію: одній групі сказали, що твір є нотованою алеаторичною, сонорною композицією, а іншій — продуктом оригінальної колективної вільної імпровізації (хоча обидві композиції були вільною імпровізацією). Результати були логічними: ті, хто сприймав твір як композицію, давали здебільшого погані відгуки, особливо згадуючи, як відсутність структури робить твір незв'язним. Учасники, яким сказали, що це імпровізація, дали переважно позитивні відгуки, акцентуючи увагу на взаємодії музикантів. Цей експеримент показав, наскільки контекстна інформація є фундаментальною для нашого сприйняття та нашої суб'єктивної оцінки твору мистецтва.

В іншому експерименті учасники не змогли дати чіткого визначення, навіть маючи контекстну інформацію про твір [15; 16; 17]. Такий тип прослуховування відрізняється від двох інших позицій прослуховування, а саме «акусматичного» та «інструментального прослуховування». Перший пов'язаний зі слухом, спрямованим на сам звук, незалежно від джерела його створення, а другий полягає у «слуханні звуків як продукту інструментального жесту» [6, с. 353]. Ці три позиції слухання стосуються трьох різних генеративних процесів у музиці: електроакустичної/електронної музики (акустичне слухання); музики, призначеної для інтерпретації (інструменталістське слухання – з опосередкованою рецепцією: нотним записом та інтерпретатором); та музичної імпровізації (уявне слухання – неопосередковане слухання). Дотримуючись цього теоретичного підґрунтя, ми прагнули дослідити, чи однаково сприймаються нові формальні структури вільних імпровізацій, якщо контекст є іншим [5].

Усі учасники нашого дослідження мали академічну освіту в галузі музики (від студентів до докторів філософії) і мали досвід колективної вільної імпровізації та/або класичної та сучасної композиції. Ми їх попросили прослухати запропонований музич-

ний запис та структурувати його. Було вибрано десять різних записів від визнаних колективних виконавців вільної імпровізації, таких як Джордж Льюїс, Еван Паркер, Жоель Леандр, Дерек Бейлі та інші (два дуети, три тріо, два квартети, один квінтет і два секстети). Незважаючи на те, що всі п'єси були вільними імпровізаціями, ми звернули увагу на можливі ознаки, які б передбачали композиційні елементи в цих імпровізаціях. інформацію про ці композиції подано в Таблиці 1:

Таблиця 1

Інформація про композиції

№	Назва	Виконавці запису	Альбом	Тривалість	Інструменти
1	Speed of Silence	Joëlle Léandre, Robert Dick, Miya Masaoka	Solar Wind (Not Two Records, 2020)	3'44"	контрабас, флейта, кото (цитра)
2	Вільна імпровізація	Nu Duo	Live Performance	3'42"	бас-кларнет, вібрафон
3	Вільна імпровізація	Isabel Crespo Pardo, Zoh Amba, Afarin Nazarijoui, Talia Rubenstein, Anna Abandolo	Live Performance	4'01"	голос, флейта, канун, гітара, бас
4	T2	Dave Holland, Evan Parker, Craig Taiborn, Chess Smith	Uncharted Territories (Dare2 Records, 2018)	4'10"	саксофон-тенор, контрабас, ударні
5	Rue Paul Fort 7	Joëlle Léandre, Benoît Delbecq, François Houle	14, Rue Paul Fort Paris (Leo Records, 2015)	3'24"	рояль, контрабас, кларнет
6	Free Improv 3	Momentary Quartet	Live Performance	3'49"	рояль, труба, валторна, тромбон

Продовження таблиці 1

№	Назва	Виконавці запису	Альбом	Тривалість	Інструменти
7	Trahhütten	Evan Parker Electro- Acoustic Ensemble	Toward the Margins (ECM Records, 2017)	6'17"	саксофон-сопрано, скрипка, контрабас, скрипка Штрóха, кларнет-пікколо, Жива електроніка
8	Erosão	Orquestra Errante	Live Performance	7'29"	контрабас, саксофон-альт кларнет, рояль, флейта, електрогітара,
9	Tuck	Derek Bailey, Evan Parker, Hugh Davies, Jamie Muir	The music Improvisation Company (ECM Records, 2024)	3'04"	саксофон-сопрано, електрогітара, ударні, електроніка
10	Duo	George Lewis, Yi- Yi Wang	Live Performance	4'13"	тромбон, ерху

Змінною, яка нас цікавила в цьому експерименті, були позначки підрозділів – сегментів (IG – генератори переривань). Кожна нова послідовність починалася з генерації переривання, тобто переривання суто асоціативного ланцюжка музичних ідей, які часто перекладаються на попередню послідовність. Сегментація, зроблена учасниками групи А (які отримали контекст імпровізації), виявилась маркуванням IG і представила зміну музичної структури. Переривання, які сприймалися учасниками групи Б (що мала контекст композиції), більше пов'язувалися з попередніми уявленнями про формальну структуру композицій. Таким чином, доцільним постало зясування співвідношення сегментів, які розмежовують послідовності, і структури аналізованих фрагментів. Виникло припущення, що сприйняття формальної структури не пов'язане з процесом створення музики. Для цього аналізу ми структурували дані в логічних змінних (0 і 1), які представляють сегменти слухача в часовому проміжку

твору. Ми відтворили метод Canonne і Garnier (2015), за допомогою якого визначали часовий інтервал (Δt), необхідний для розуміння невеликих відмінностей в інтерпретації на початку нових частин. Дотримуючись цього методу, ми визначали кожного музиканта та кожну IG, розташовану впродовж періоду часу $[t - \Delta t; t + \Delta t]$ », а після цього обчислювали частку від поділу суми всіх сполучених сегментів на загальну кількість сегментів, тобто пропорцію P.

Результати дослідження. У таблиці 2 наведено зведення даних для кожного з десяти різних записів вимірювання двох зразків – А (зразок із контекстом імпровізації) та В (зразок із контекстом композиції) – за такими статистичними даними: кількість сприйнятих послідовностей/сегментів (КС), середня тривалість послідовностей на одиницю (СТС), стандартне відхилення (СВ), мінімальне значення (мін.), середнє значення та максимальне значення (макс.). За винятком КС, усі інші вимірювання проводилися за секунди. Загалом було сприйнято 118 послідовностей із середнім значенням 5,9 послідовностей на частину. Загальне середнє значення всіх тривалостей, як показано у таблиці, становить 43,01 секунди зі стандартним відхиленням 21,14 секунди.

Таблиця 2

Результати сегментації, зробленої учасниками: кількість сегментів, середня тривалість кожної послідовності, стандартні відхилення та мінімальна і максимальна тривалість

№	Групи	КС	СТС	СВ	Мін.	Середнє	Максим.
1	А	4	52.75	29.62	11	59.5	81
	Б	7	30.57	20.54	8	25	60
2	А	7	27.57	9.08	19	24	42
	Б	7	29.28	11.17	16	26	49
3	А	4	58	55.06	22	35	140
	Б	5	48.8	22.9	23	46	79
4	А	4	62.75	16.41	46	60	85
	Б	5	48.6	14.99	22	56	57
5	А	4	50	15.72	36	47	70
	Б	6	33.83	16.67	20	28.5	63

Продовження таблиці 2

№	Групи	КС	СТС	СВ	Мін.	Середнє	Максим.
6	А	6	35	13.25	11	40	47
	Б	6	38.83	12.73	26	35	60
7	А	9	41.44	14.5	26	38	69
	Б	10	37.7	11.29	22	34.5	59
8	А	8	56.12	25.36	30	50	114
	Б	10	43.3	26.77	16	33.5	112
9	А	4	45.5	27.62	9	49.5	74
	Б	4	45.75	7.63	39	44	56
10	А	4	56	21.05	33	53.5	84
	Б	4	52.5	14.47	33	54.5	68

Щоб оцінити подібності в сегментах, ми проаналізували кожену групу фрагмента та порівняли їх, щоб знайти сегменти, які сполучаються в заданому Δt . Спочатку ми повторили дані в кількох Δt s, щоб побачити їх розподіл. А згодом, для кращої візуалізації обчислили пропорцію P , яка є співвідношенням між кількістю одноразових сегментів до загальної кількості зроблених сегментів. Ми побудували графік розподілу P у функції кратного Δt (у секундах) з лінійною залежністю (пунктирна лінія), яку можна побачити на рисунку 1.

Лінійне припасування

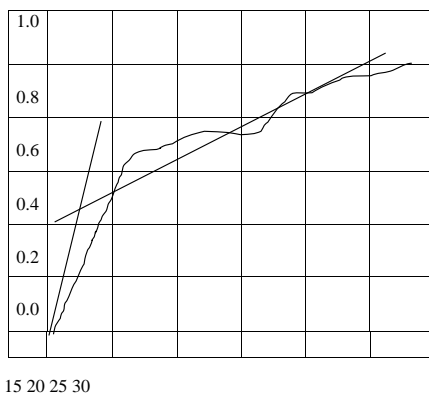


Рис. 1. Розподіл P у Δt (Пропорції одночасних генераторів переривань; функції різних Δt подано у секундах)

Проаналізувавши узгодженість у сегментах, ми засвідчили дві різні точки: 1) сигнали, надані музикою, не залежать від її породжувального процесу; 2) формальна структура музичної композиції існує у різних творчих процесах, незважаючи на суб'єктивність естетичного досвіду.

Окрім того, ми виявили певну взаємозалежність між довжиною секвенцій та їх інструментовкою. Для цього ми виконали тест Краскелла-Уолліса – односторонній тест ANOVA рангів – для порівняння сприйнятих тривалостей у залежності від кількості інструментів у творі: дуетів, тріо, квартетів, квінтетів і секстетів. Тест показує, що існує статистично значуща різниця між середніми рангами груп ($N = 30, 10, p < 0,005$). Таким чином, можна припустити, що на тривалість послідовності, яку сприймає слухач, впливає кількість імпровізаторів-інструменталістів.

Отож, для групи А, де був описаний справжній генеративний процес, ми розглядали сегменти як колективні послідовності, визначені окремими IG, враховуючи їх фрагментарність. У другій групі, де твори були описані як композиції, слухачі шукали структурні ознаки, які б свідчили про зміну загальної форми. Однак, як виявилось, розуміння структури творів майже в 70% випадків співвідноситься. Це засвідчує наявність формальних структур у музиці, що виникають незалежно від творчого процесу.

По-друге, слухачі схильні ділити п'єси на частини більше, ніж коли вони контекстуалізуються як імпровізації. Ми вважаємо, що це пов'язано з позицією слухача. Він схильний аналізувати плинність імпровізації, а коли відбувається перцептивна зміна звукового середовища, кваліфікує це не як зміну структури, а як спадкоємність поточної ідеї. При інструментальному виконанні така зміна звукового середовища може означати зміну загальної структури.

Нарешті, ще один цікавий результат полягає в тому, що тривалість послідовностей пов'язана з кількістю інструментів в імпровізаціях. Тобто при аналізі творів із більшою кількістю інструментів слухачі прагнуть розширити часові рамки послідовностей.

Висновки. Пропоновані результати експерименту є першим кроком до аналізу властивостей сегментаційної форми і структури колективної вільної імпровізації у порівнянні з сегментацією нетональної сучасної музики. Цей експеримент показав, що існує значний відсоток схожості в тому, як поділ творів був зроблений гру-

пою, в якій твори були контекстуалізовані як імпровізації, та іншою групою, в якій твори були контекстуалізовані як композиції. Отже, слухачі схильні оцінювати довжину секвенцій однаково, хоча їхня тривалість, здається, має залежність від кількості інструментів у творі. Подальші дослідження розкажуть нам про якості цих послідовностей і про те, як вони взаємодіють - як між схожими творами, так і між різними. Однак, знаючи, що ці подібності та залежності існують, ми можемо краще зрозуміти не лише сприйняття структури в колективній вільній імпровізації, але й створення структури в реальному часі на практиці. Результати пропонованого експерименту є першим кроком до аналізу властивостей сегментаційної форми та структури колективної вільної імпровізації порівняно з сегментацією нетональної сучасної музики.

Предметом подальших досліджень може стати якість сприйняття музичної структури в колективній вільній імпровізації і створення такої структури в реальному часі на практиці.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Aydogan, G., Flaig, N., Ravi, S., Large, E., McClure, S., & Margulis, E. (2018). Overcoming bias: Cognitive control reduces susceptibility to framing effects in evaluating musical performance. *Scientific Reports*, 8(1), 1-9. <https://doi.org/10.1038/s41598-018-24528-3>
2. Anglada-Tort, M. (2018). Commentary on Canonne (2018): Listening to Improvisation. *Empirical Musicology Review*, 13(1-2), 16-20. <https://doi.org/10.18061/emr.v13i1-2.6387>
3. Borgo, D. (2006). Sync or Swarm: Musical Improvisation and the Complex Dynamics of Group Creativity. In Futatsugi, K., Jouannaud, J., Meseguer, J. (Eds.), *Algebra, Meaning, and Computation*, (pp. 1-24). Springer Berlin Heidelberg. https://doi.org/10.1007/11780274_1
4. Borgo, D. (2005). *Sync or Swarm: Improvising music in a complex age*. Oxford: Oxford University Press.
5. Canonne, C. (2018). Listening to Improvisation. *Empirical Musicology Review*, 13(1-2), 2-15. <https://doi.org/10.18061/emr.v13i1-2.6118>
6. Canonne, C. (2013). L'appréciation esthétique de l'improvisation. *Aisthesis*, 6(3), 331-356. <https://doi.org/10.13128/Aisthesis-14109>
7. Canonne, C., & Garnier, N. (2015). Individual Decisions and Perceived Form in Collective Free Improvisation. *Journal of New Music Research*, 44(2), 145-167. <https://doi.org/10.1080/09298215.2015.1061564>
8. Clarke E. (2001). Generative principles in music performance. In: J. Sloboda (Ed.), *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition* (pp. 1-26). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198508465.003.0001>
9. Costa, R., & Schaub, S. (2013). Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation. *Anais do XXIII Congresso da ANPPOM*, 23(1), 1-8.

10. Costa, R. (2017). Processos de consistência e contextos na improvisação livre: aproximações preliminares. *Orfeu*, 1(2), 6-20. <https://doi.org/10.5965/2525530401022016006>
11. Falleiros, M. (2012). *Palavras sem Discurso: Estratégias Criativas na Livre Improvisação*. [PhD Thesis, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital USP. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-08032013-140658/pt-br.php>
12. Goupil, L., Saint-Germier, P., Rouvier, G., Schwarz, D., & Canonne, C. (2020). Musical coordination in a large group without plans nor leaders. *Sci Rep*, 10(20377). <https://doi.org/10.1038/s41598-020-77263-z>
13. Kirk, U., Skov, M., Hulme, O., Christensen, M., Zeki, S. (2009). Modulation of aesthetic value by semantic context: an fMRI study. *Neuroimage*, 44(3), 1125-1132. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2008.10.009>
14. Kroger, C. & Margulis, E. (2016). "But they told me it was professional": Extrinsic factors in the evaluation of musical performance. *Psychology of Music*, 45(1), 49-64. <https://doi.org/10.1177/0305735616642543>
15. Lehmann, A. & Kopiez, R. (2010). The difficulty of discerning between composed and improvised music. *Musicae Scientiae*, 14(2), 113-129. <https://doi.org/10.1177/10298649100140S208>
16. Pressing, J. (1984). Cognitive processes in improvisation. In: W. Crozier & A. Chapman (Eds.), *Cognitive processes in the perception of art* (pp. 345-363). Elsevier. [https://doi.org/10.1016/S0166-4115\(08\)62358-4](https://doi.org/10.1016/S0166-4115(08)62358-4)
17. Pressing, J. (2001). Improvisation: Methods and Models. In J. Sloboda (Ed.), *Generative processes in music* (pp. 129 - 178). Clarendon. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198508465.003.0007>
18. Sawyer, K. (2003). *Group Creativity: Music, theater, collaboration*. New York: Routledge.
19. Wilson, G., & MacDonald, R. (2016). Musical choices during group free improvisation: A qualitative psychological investigation. *Psychology of Music*, 44(5), 1029-1043. <https://doi.org/10.1177/0305735615606527>

REFERENCES

1. Aydogan, G., Flaig, N., Ravi, S., Large, E., McClure, S., & Margulis, E. (2018). Overcoming bias: Cognitive control reduces susceptibility to framing effects in evaluating musical performance. *Scientific Reports*, 8(1), 1-9. <https://doi.org/10.1038/s41598-018-24528-3> [in USA].
2. Anglada-Tort, M. (2018). Commentary on Canonne (2018): Listening to Improvisation. *Empirical Musicology Review*, 13(1-2), 16-20. <https://doi.org/10.18061/emr.v13i1-2.6387> [in USA].
3. Borgo, D. (2006). Sync or Swarm: Musical Improvisation and the Complex Dynamics of Group Creativity. In Futatsugi, K., Jouannaud, J., Meseguer, J. (Eds.), *Algebra, Meaning, and Computation*, (pp. 1-24). Springer Berlin Heidelberg. https://doi.org/10.1007/11780274_1 [in USA].
4. Borgo, D. (2005). *Sync or Swarm: Improvising music in a complex age*. Oxford: Oxford University Press. [in England].
5. Canonne, C. (2018). Listening to Improvisation. *Empirical Musicology Review*, 13(1-2), 2-15. <https://doi.org/10.18061/emr.v13i1-2.6118> [in USA].
6. Canonne, C. (2013). L'appréhension esthétique de l'improvisation. *Aisthesis*, 6(3), 331-356. <https://doi.org/10.13128/Aisthesis-14109> [in France].

7. Canonne, C., & Garnier, N. (2015). Individual Decisions and Perceived Form in Collective Free Improvisation. *Journal of New Music Research*, 44(2), 145-167. <https://doi.org/10.1080/09298215.2015.1061564> [in USA].
8. Clarke E. (2001). Generative principles in music performance. In: J. Sloboda (Ed.), *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition* (pp. 1-26). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198508465.003.0001> [in England].
9. Costa, R., & Schaub, S. (2013). Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation. *Anais do XXIII Congresso da ANPPOM*, 23(1), 1-8.
10. Costa, R. (2017). Processos de consistência e contextos na improvisação livre: aproximações preliminares. *Orfeu*, 1(2), 6-20. <https://doi.org/10.5965/2525530401022016006> [in England].
11. Falleiros, M. (2012). *Palavras sem Discurso: Estratégias Criativas na Livre Improvisação*. [PhD Thesis, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital USP. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-08032013-140658/pt-br.php> [in Portugal].
12. Goupil, L., Saint-Germier, P., Rouvier, G., Schwarz, D., & Canonne, C. (2020). Musical coordination in a large group without plans nor leaders. *Sci Rep*, 10(20377). <https://doi.org/10.1038/s41598-020-77263-z> [in England].
13. Kirk, U., Skov, M., Hulme, O., Christensen, M., Zeki, S. (2009). Modulation of aesthetic value by semantic context: an fMRI study. *Neuroimage*, 44(3), 1125-1132. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2008.10.009> [in England].
14. Kroger, C. & Margulis, E. (2016). "But they told me it was professional": Extrinsic factors in the evaluation of musical performance. *Psychology of Music*, 45(1), 49-64. <https://doi.org/10.1177/0305735616642543> [in England].
15. Lehmann, A. & Kopiez, R. (2010). The difficulty of discerning between composed and improvised music. *Musicae Scientiae*, 14(2), 113-129. <https://doi.org/10.1177/10298649100140S208> [in England].
16. Pressing, J. (1984). Cognitive processes in improvisation. In: W. Crozier & A. Chapman (Eds.), *Cognitive processes in the perception of art* (pp. 345-363). Elsevier. [https://doi.org/10.1016/S0166-4115\(08\)62358-4](https://doi.org/10.1016/S0166-4115(08)62358-4) [in USA].
17. Pressing, J. (2001). Improvisation: Methods and Models. In J. Sloboda (Ed.), *Generative processes in music* (pp. 129 - 178). Clarendon. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198508465.003.0007> [in USA].
18. Sawyer, K. (2003). *Group Creativity: Music, theater, collaboration*. New York: Routledge.
19. Wilson, G., & MacDonald, R. (2016). Musical choices during group free improvisation: A qualitative psychological investigation. *Psychology of Music*, 44(5), 1029-1043. <https://doi.org/10.1177/0305735615606527> [in USA].

УДК 78.01, 78.07

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-13>**Олександра Аркадіївна Сапсович**

ORCID: 0000-0001-9175-1018

кандидат мистецтвознавства, доцент,

заслужена артистка України,

доцент кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

sapsovich@gmail.com

ПРОЛЕГОМЕНИ СЕМАНТИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ: СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПІЗНАВАЛЬНИХ ПРОЦЕСІВ

Мета роботи полягає у спробі розробити розлогу теоретичну та емпіричну базу алгоритма процесів розпізнавання та розуміння виконавцем тих значень, які складають елементи музичного мовлення. *Методологічною базою роботи*, у такому ракурсі, постає концепція семантичного сприйняття інформації, що була викладена Й. Хофманом у його дослідженні пам'яті як активного процесу. Звертаючись до міждисциплінарного дискурсу, нами були застосовані такі методи, як аналітичний, описовий та емпіричний. *Наукова новизна* даного дослідження полягає у прецеденті екстраполяції емпіричної схеми перетворення візуально сприйнятого слова-як-сукупності-друкарських-знаків в слово-як-носія-значення на сферу виконавського, інтерпретаторського мистецтва. *Висновки*. Розглядені розробки у сфері розпізнавання та репрезентації значень у свідомості та використання їх у сфері виконавства та музикознавства дають можливість представити пролегомени семантичної пам'яті у наступному ієрархічному нарисі: ультра-короткочасна пам'ять — що є простором відповідаючим процесу семантичного кодування; семантичне кодування, що є похідним ультра-короткочасної пам'яті і представляє собою просту реєстрацію сенсорних впливів; семантична ідентифікація — що виступає етапом конструктивно-логічного або теоретичного розпізнавання значення нотно-графічної або аудіальної інформації, якому передують сходинка сенсорного аналізу та відповідної зорової/слухової репрезентації як процесу похідного перекодування в фонематичну/звукоінтонаційну форму; семантична інтерпретація, яка являється процесом глибинного та сутнісного розпізнавання значень та фактично є інструментом розуміння елементу музичного мовлення як такого, що набуває значення відповідно до образного сенсу,

що несе у собі — і значно виходячи за рамки своєї формально-ідентифікованої конструкції.

Ключові слова: ультра-короткочасна пам'ять, семантичне кодування, семантична ідентифікація, семантична інтерпретація, семантична пам'ять.

Sapsovych Oleksandra Arkadiivna, PhD in Art Studies, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Special Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Prolegomena of semantic memory: structural and functional analysis of cognitive processes

The purpose of the work consists in an attempt to develop a comprehensive theoretical and empirical basis of the algorithm for the processes of recognition and understanding of those values that make up the elements of musical speech. **The methodological basis** of the work, in this perspective, is the concept of semantic perception of information, which was laid out by J. Hofman in his study of memory as an active process. Turning to the interdisciplinary discourse, we used such methods as analytical, descriptive and empirical. **The scientific novelty** of this study lies in the precedent of extrapolation of the empirical scheme of transformation of a visually perceived word — as a set of typographic signs into a word-as-carrier-of-meaning into the sphere of musical performing, interpretive art. **Conclusions.** The considered developments in the field of recognition and representation of values in mind and their extrapolation to the field of performance and musicology make it possible to present the prolegomena of semantic memory in the following hierarchical outline of the following steps: ultra-short-term memory — which is the space corresponding to the process of semantic coding; semantic coding, which is a derivative of ultra-short-term memory and represents a simple registration of sensory influences; semantic identification — which acts as a stage of constructive-logical or theoretical recognition of the meaning of noto-graphic or audio information, which is preceded by the step of sensory analysis and corresponding visual/auditory representation as a process of derivative recoding into phonemic/sound intonation form; semantic interpretation, which is a process of deep and essential recognition of meanings and is actually a tool for understanding an element of musical speech as one that acquires meaning in accordance with the figurative meaning it carries — and significantly beyond the framework of its formally identified construction.

Key words: ultra-short-term memory, semantic coding, semantic identification, semantic interpretation, semantic memory.

Актуальність теми дослідження. Поняття семантичної пам'яті живе у сфері, наприклад, загальної психології, згідно зі своїми сталими смислами та функціями приблизно з початку 60-х років минулого століття, але лише наразі практично починає звучати в музикознавчому та виконавському дискурсі. З огляду

на те, що дане явище ще не має своєї розлогої термінологічної бази у сфері музичної науки та практики, вбачаємо надзвичайну актуальність та необхідність у розробці таких положень, що отримують своє дисциплінарне значення як пролегомени семантичної пам'яті митця як такої.

Мета дослідження полягає у розбудові нашого особистісного *теоретичного* розуміння структурно-функціонального аналізу пізнавальних процесів на базі вихідних положень когнітивної психології а також в уособленні сходинок, що є витокami *практичного* алгоритму роботи семантичної пам'яті митця.

Виклад основного матеріалу. Незважаючи на те, що суто психологічні точки зору та нариси стосовно аспекту семантичної пам'яті індивіда можуть значною мірою розходитися з нашим «музичним» (виконавським) баченням» цього феномену, ми неодмінно маємо звернутись до тих положень стосовно цього явища, які є хоч і зовсім *не* мистецькими, але *вихідними*.

Починаючи з 60-х років минулого століття, вчені, до кола інтересів яких надходили питання когнітивної психології, приділяли увагу розробці такого явища, як семантична пам'ять. Це були такі науковці, як Ендель Тульвінг [2,4], Майкл Росс Квіліан, Йоахім Хофмана тощо. Саме в книзі Хофмана під назвою «Активна пам'ять» була запропонована цікава гіпотеза про ієрархічну організацію функціональної структури семантичної пам'яті, на яку ми хочемо звернути у даній публікації особливу увагу, адже вона виступає взірцем експериментального аналізу первинних пізнавальних процесів.

Перш за все, треба відзначити, що наближення до своєї формули Хофман починає з вивчення процесу т. зв. *семантичного кодування*. Вчений наголошує, що будь-який акт пізнання можливий тільки за умов попереднього зберігання у ЦНС певних образів *або їх фрагментів* у такому вигляді, що дозволяє встановити відповідність між «стимулом»¹, що сприймається та його «слідами» [у пам'яті]. «Тільки після того, як встановлено таку відповідність, стимул набуває значення і інформація, що міститься в ньому, отримує інтерпретацію. Інформація про

¹ Під «стимулами» у своїх судженнях вчений розуміє низку сенсорних подразнювачів.

минулі події становить, таким чином, необхідну передумову для розпізнавання інформації, що надходить в даний момент. Процес розпізнавання значень ми називатимемо семантичним кодуванням. Отже, семантичне кодування є співвідношення актуальних стимулів з наявними змістами пам'яті. Результат цього процесу переживається суб'єктом як сприйняття. Таким чином, дослідження закономірностей семантичного кодування є дослідженням особливостей сприйняття» [3, с. 16-17].

Дане положення вчений опередметнює прикладами, що містять прецеденти *візуального* схоплення-прочитання певних буквених символів. У першій главі його книги наводиться такий експеримент з тахістоскопом²: реципієнтам на 50 мс³ показувалася матриця з літер латинського алфавіту. Після зникнення матриці подавався світловий або звуковий сигнал («після інструкція»), який вказував, яку саме частину матриці слід відтворювати: тільки середній рядок *або* першу колонку *або* останню тощо. Результат виявився абсолютно однозначним. *Яка б частина матриці не відтворювалася відповідно до після-інструкції, пригадування у індивідів, залучених до цього експерименту, завжди було правильним.* На основі такого резюме Хофманом було виведено низку зауважень, згідно з якими:

– була спростована залежність потенційно незначної ефективності відтворення від умовної короткочасності сенсорного впливу, з чого випливає, що короткочасний вплив зорового стимулу призводить до сенсорних ефектів, *достатніх* для розпізнавання всього його значення або всіх його частин.

– було виведено, що час пред'явлення (0.05 сек.!) є задовільним для передачі в ЦНС сенсорної інформації, що забезпечує впізнання значення всіх букв матриці, а інформація про стимул *після* його зникнення зберігається у початковій формі протягом 200-400 мс і може бути використана для *вибіркової* обробки тих чи інших її частин.

– також наголошувалось, що тривалість утримання сенсорних ефектів «у готовності» після закінчення дії стимулу є все

² Прилад, що дозволяє здійснювати точно контрольоване короткочасне пред'явлення одного чи кількох стимулів

³ Фіз. одиниця виміру часу, одна тисячна секунди

ж таки обмеженою. Тож якщо відстрочення «післяінструкції» збільшити хоча б на кілька сотень мілісекунд, кількість відтворених літер знижується до 4—5 (у експерименті їх надавалось 9)

Базуючись на таких математичних викладках щодо функціонування ЦНС, вчений вводить у структурне розуміння семантичного кодування явище ультра-короткочасної пам'яті (УКП), адже зафіксовані в УКП сенсорні ефекти саме і утворюють вихідні дані семантичного кодування – в ній «зберігається несучий інформацію сенсорний образ» [3, с. 18]. Іншими словами, під *ультра-короткочасною пам'яттю* (що найчастіше називається в психологічній літературі *іконічною пам'яттю*) розуміється елементарний механізм сприйняття (первинного поглинання) інформації, у той час як *семантичне кодування* представляє собою просту реєстрацію сенсорних впливів.

Щодо специфіки семантичного кодування *звукових* стимулів, УКП працює дещо споріднено – але з поправкою відповідно до слухової модальності. Хофман наводить наступний експеримент (посилаючись на дослідження Дарвіна, Турвея та Краудера): реципієнтам пропонувались три послідовності звукових стимулів із різних напрямів. Кожна послідовність складалася з імен, трьох букв або цифр, що вимовляються вголос. Контрольна група мала відтворювати якомога більше літер чи цифр. Завдання експериментальних груп полягало у відтворенні однієї з трьох послідовностей. Але яка саме послідовність повинна була відтворюватися, повідомлялося за допомогою зорового сигналу тільки після пред'явлення всього набору стимулів. Відносний обсяг відтворення матеріалу показав свою повну залежність від величини відстрочення після-інструкції – чим більше була міра її відстрочення – тим менше була точність згадування отриманих звукових подразників – можливість повтору зменшувалась. Отже, було виведено, що впливи звукових стимулів короткий час зберігаються в сенсорному реєстрі в початковому вигляді, що робить можливою їх подальшу переробку. Цей вид запам'ятовування називається у психологічній літературі *«ехоїчною пам'яттю»*. Тривалість ехоїчного сліду становить, за наявними даними, близько 2—4 с, тобто *значно більше, ніж зорового* в УКП. Тож у нашому розумінні ультра-короткочасну пам'ять можна умовно розділити на *іконічну та ехоїчну* – і оби-

дві розуміти як такі, що є простором процесу семантичного кодування. Коли вже є підпорядкованою певному семантичному кодуванню інформація, що надійшла через зоровий або слуховий канал до нашої свідомості – настає час, як декларує Хофман, **семантичної інтерпретації.** Це є процес **розпізнавання** значень, чому він і займає, мабуть, більше часу, ніж потрібно для простої реєстрації сенсорних впливів. Слово чи інтонація репрезентують у своїй зоровій-наочній або слуховій-аудіальній формі значно більше, ніж тільки властивість бути елементом писемної/звучащої мови. Слово має значення, яке ніяк не пов'язане з тим, що воно є стимулом певної модальності. Так і інтонація, елемент музичного мовлення, має бути для нас таким, що набуває значення відповідно до образного сенсу, що несе у собі – і значно виходячи за рамки своєї формальної конструкції.

Дані роздуми, на перший погляд, не мають прямого відношення до категорії семантики, якою зазвичай користуються вчені-мистецтвознавці, та музиканти-виконавці. Але це тільки не перший погляд, адже даний базовий понятійний апарат дає змогу розмірковувати на поставлені питання достатньо фундаментально, що нам і потрібно. І найцікавіше для нас дається у частині дослідження Хофмана, яка присвячена саме *кодуванню візуально-сприйманих слів.*

Зі слів науковця ми розуміємо, що слова «природного» органічного мовлення мають значення у двох сенсах:

1. зоровий стимул слова «троянда» можна ідентифікувати як цілісний лексичний елемент української мови;

1.2. він складається з окремих літер т-р-о-я-н-д-а, які сумарно тотожні за значенням зі стимулом «ТРОЯНДА», хоча між цими двома «видами» стимула існують явні відмінності⁴.

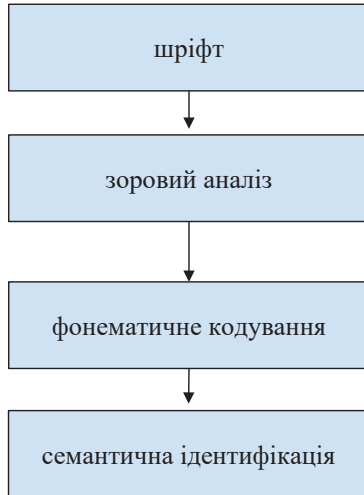
2. зоровий стимул «троянда» можна також інтерпретувати як рівноцінний за значенням із зображенням квітки відповідного виду.

Тотожність значень визначається в даному випадку тим, що сукупність друкарських знаків «троянда» так само, як і малюнок троянди, *активує в пам'яті* те саме знання про безліч об'єктів,

⁴ Тож інваріантність слова як засобу спілкування, незважаючи на відмінності у формі, пов'язана з інваріантністю його лексичного значення.

що позначаються словом «троянда». Лексичне значення слова визначається сенсорним впливом його фізичних характеристик, а його предметне значення визначається пов'язаним із лексичним значенням *відображенням у пам'яті фрагментів об'єктивної реальності*. **Кодування** слова включає, таким чином, **два аспекти**: *розпізнавання лексичної одиниці та ідентифікацію позначених нею фрагментів зовнішнього світу*.

Хофман обмежується розглядом тих механізмів, які забезпечують перетворення візуально сприйнятого слова – як сукупності друкарських знаків в слово-як-носія-значення. Він пропонує наступний ланцюг, що схематично відображає процес кодування візуально пред'явленого слова:



Як ми бачимо, згідно з цією схемою, розпізнаванню слова передують його фонематичне кодування. Пред'явлена графічна інформація піддається сенсорному аналізу і зорова репрезентація, що виникла при цьому, перекодується спочатку в фонематичну форму, після чого і відбувається розпізнавання значення. Тобто автор підкреслює і стверджує експериментальними даними те, що сприйняття значення слова *обов'язково* передбачає фонематичне перекодування. Водночас наголошується, що одного лише послідовного прочитання літер ще недостатньо,

щоб визначити значення слова. Для цього потрібно злиття звуків у єдине ціле, *та* передуючий досвід знайомства з предметом розпізнавання [3, с. 46].

Як же екстраполюється наведений алгоритм на сферу виконавського, інтерпретаторського мистецтва? Практично повністю, але з тією різницею, що фонематичне кодування паритетне у музиканта звуко-інтонаційному, а семантична ідентифікація, що трапляється в результаті – дорівнює розпізнаванню теоретичного, інакше – конструктивно-логічного, *але не образного (!) початку*. Саме тому, якщо для сутнісного розпізнавання слова «троянда», наведеної схеми було б достатньо, – то у фортепіанно-виконавському мистецтві, наведена структура б не виявила своєї вичерпності.

Припустимо, що перед виконавцем лежить партитура твору Й. С. Баха, в якому, при розборі тексту (припустимо, при прочитанні тексту «з аркуша»), трапляється послідовність з певної кількості нот, що розташовані підряд і йдуть вгору чи вниз:

– перша сходинка – **«схоплення» шрифту – нот-ісрогліфів**. Їх безпосереднє розпізнавання-прочитання. При чому розпізнавання суто зовнішнє – на рівні *впізнавання звуковисотності, ритмічної сітки*;

– друга сходинка – **зоровий аналіз**, часто несвідомий, що автоматично складає ноти в якусь інтервальну послідовність/позиційний блок, – *готує фізичне виконання* руками/голосом відповідних нот;

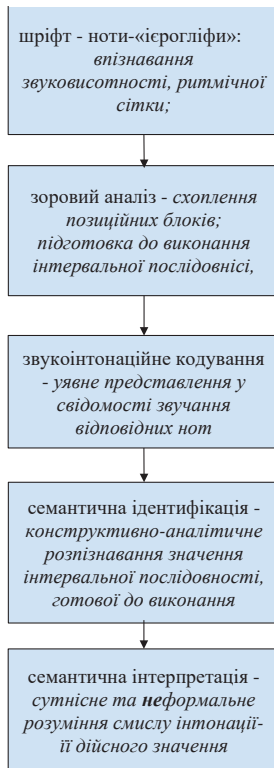
– третя сходинка – **звукоінтонаційне кодування**. Ми подумки можемо представити собі звучання відповідних нот, і, врешті решт –

– четверта сходинка – на рівні **семантичної ідентифікації** визнання у проаналізованій та позиційно підготовленій до фізичного виконання послідовності (друга сходинка), наприклад, відрізка певної гами (тональної чи хроматичної). Тобто тут має місце теоретичне, аналітичне встановлення, вирізнення⁵.

Чи буде цього достатньо для *прочитання* тексту? Так. Чи цього достатньо для сутнісної інтерпретації елементу музичного полотна? Ні. Доречною для нас ще буде сходинка **семантичної інтерпретації** – яка відповідатиме за процес визна-

⁵ Не зайвим буде підкреслити, що зазначений процес у досвідченого виконавця займає лічені секунди або навіть менше часу.

чення в ідентифікованому відрізку фігури на кшталт *anabasis* або *catabasis*. Чи не зайве говорити, що для того, щоб *розпізнати* у наведеній *уявній* інтонації одну з найпростіших риторичних фігур, потрібно на початок з нею познайомитися у минулому? Питання риторичне з цілком ясною відповіддю. Нижче ми наводимо робочу та *розширену*, з поправкою на специфіку нашого мистецтва, схему переходу візуально сприйнятого музичного тексту в інтонацію *як носія значення*:



Ще раз відмітимо, що для Хофмана елементи семантичної ідентифікації фактично розмиті стосовно до семантичної інтерпретації. Обидва ці значення – і семантичну ідентифікацію, і семантичну інтерпретацію він прирівнює до процесу *розпізнавання*, про який ми говорили вище. Але для нас вони сепаровані. Бо послідовність із звуків, що хроматично йдуть підряд,

можна ідентифікувати як хроматичну гаму як таку, а можна інтерпретувати як фігуру риторичного мовлення. І тільки ця, а не попередня, саме ця – умовно п'ята сходинка і відповідатиме для нас за процес сутнісного розпізнавання значень. Втім, остаточно зупиняється на сходинці семантичної інтерпретації, як найважливішої для нас, ми не хочемо, оскільки далі – у продовження зазначених сходинок, виступають етапи **семантичної репрезентації** – яка, згідно з тлумаченням О. Самойленко пов'язана з «перекладом музичних значень у нову систему виміру, у тому числі, зі словесно-понятійним поясненням і проясненням звучання» [1], та **семантичної пам'яті** що в кінцевому вигляді постає «базальною структурою як музичного сприйняття, так і музичного впливу» [1] про що має йти мова окремо у наступних публікаціях. Викладені ж у даній статті елементи структури сприйняття та функціонування зчитування значень виступають вихідними базовими чинниками саме цих двох останніх феноменів та тому можуть претендувати на статус пролегоменів семантичної пам'яті виконавця як такої.

Висновки. Акумулюючи розробки Й. Хофмана у сфері розпізнавання та репрезентації значень у свідомості та екстраполюючи їх на сферу виконавства та музикознавства, перед нами постає наступний ієрархічний нарис базових сходинок:

Ультракороткочасна пам'ять – це елементарний механізм сприйняття інформації у формі короткоживучого сліду сенсорної стимуляції, що передбачає фіксацію лише фізичних ознак об'єкту. Розділяється на **іконічну** та **ехоїчну** – де іконічна відповідає за візуальну складову, а ехоїчна, своєю чергою, є простором переробки інформації аудіальної. **Обидва підвиди УКП слід розуміти як такі, що є простором, відповідаючим процесу семантичного кодування.**

Семантичне кодування є похідним **ультра-короткочасної пам'яті** і представляє собою просту реєстрацію сенсорних впливів.

Семантична ідентифікація – етап розпізнавання значення нотно-графічної або аудіальної інформації, якому передують сходинка сенсорного аналізу та відповідної зорової/слухової репрезентації як процесу похідного **перекодування** в фонематичну/звукоінтонаційну форму. Семантична ідентифікація – словосполучення, запозичене нами у Й. Хофмана, на відміну від його розуміння дорівнює для нас, наприклад, визнанню у нотах до-мі

конкретного інтервалу під назвою «велика терція» на чому, разом з тим, дійсне розпізнавання не закінчується.

Семантична інтерпретація є сходинкою, що постає в момент після акту підпорядкування інформації певному **семантичному кодуванню та семантичній ідентифікації**. Це є процес глибокого та сутнісного *розпізнавання* значень, чому він і займає, мабуть, більше часу, ніж потрібно для простої реєстрації сенсорних впливів. Слово чи інтонація репрезентують у своїй зоровій-наочній або слуховій-аудіальній формі значно більше, ніж тільки властивість бути елементом писемної/звучащої мови. Слово має значення, яке ніяк не пов'язане з тим, що воно є стимулом певної модальності. Так і інтонація, елемент музичного мовлення, має бути для нас таким, що набуває значення відповідно до образного сенсу, що несе у собі – і значно виходячи за рамки своєї формально-ідентифікованої конструкції.

Наведені сходинки виступають основою, на якій вже можуть надбудовуватись такі явища, як семантична репрезентація та, накінець, семантична пам'ять.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Самойленко О. Культура як пам'ять та «пам'ять музики»: ноетична презумпція музичної творчості. URL.: <https://musicological-school.com/osvitni-dzherela/> (дата звернення 2.07.2024).
2. Craik, F. I. M., Tulving, E. Depth of processing and the retention of words in episodic memory. *Journal of Experimental Psychology: General*, 104(3), 1975. 268–294. URL.: <https://doi.org/10.1037/0096-3445.104.3.268>
3. Hoffman J. Das aktive Gedchtnis: psychologische Experimente und Theorien zur menschlichen Gedchtnistdtigkeit. Springer, 1983. 253 p.
4. Tulving E. Episodic and semantic memory. E. Tulving and W. Donaldson (Eds.), *Organization of Memory*. New York: Academic Press, 1972. p. 381-402.

REFERENCES

1. Samoilenko, O. Culture as memory and “memory of music”: a noetic presumption of musical creativity. URL.: <https://musicological-school.com/osvitni-dzherela/> [in Ukrainian].
2. Craik, F. I. M., Tulving, E. (1975). Depth of processing and the retention of words in episodic memory. *Journal of Experimental Psychology: General*, 104(3), 268–294. URL.: <https://doi.org/10.1037/0096-3445.104.3.268> [in English].
3. Hoffman, J. (1983) *Das aktive Gedchtnis: psychologische Experimente und Theorien zur menschlichen Gedchtnistdtigkeit*. Springer. 253 p. [in German].
4. Tulving, E. (1972) *Episodic and semantic memory*. E. Tulving and W. Donaldson (Eds.), *Organization of Memory*. New York: Academic Press. p. 381-402 [in English].

УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-14>**Олександр Петрович Віла-Боцман**

ORCID: 0000-0002-5186-893X

доцент кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

avilabotsman@gmail.com

СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ І ІННОВАЦІЙ У ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА: НОВІ ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Метою дослідження є аналіз сучасної ролі диригента-хормейстера у контексті синтезу традицій і інновацій у хоровому мистецтві. Особлива увага приділяється адаптації диригентів до технологічних змін, впливу глобалізаційних процесів на хорову культуру та формуванню інноваційної особистості диригента, яка характеризується не лише високим рівнем технічної підготовки, а й інтеркультурною компетентністю, відкритістю до творчих експериментів та здатністю працювати в умовах соціальних і культурних трансформацій. **Методологія** дослідження ґрунтується на комплексному підході, який включає системно-аналітичний метод для вивчення професійної діяльності диригентів-хормейстерів, порівняння традиційних та інноваційних підходів у їхній творчій практиці. Використано метод компаративного аналізу для дослідження впливу глобалізаційних процесів і технологічних змін на сучасне хорове мистецтво. Аналізуються наукові праці та практика роботи диригентів, які впроваджують нові підходи в хоровій діяльності. **Наукова** новизна роботи полягає у визначенні нових підходів до діяльності диригента-хормейстера, що враховують сучасні виклики глобалізації та технологічного прогресу. Вперше розглянуто формування інноваційної особистості диригента у контексті синтезу традицій і інновацій у хоровому мистецтві. Проаналізовано роль цифрових технологій та дистанційних форматів роботи, які кардинально змінюють професійну підготовку та виконавську практику диригента-хормейстера. Виявлено, що сучасний хормейстер виконує не лише виконавські та педагогічні функції, але й виступає як менеджер, здатний інтегрувати різні жанри і стилі. **Висновки.** Дослідження показало, що у XXI столітті хорове мистецтво знаходиться під значним впливом глобалізаційних і технологічних процесів. Диригенти-хормейстери стикаються з необхідністю інтеграції нових технологій у освітній процес і виконавську діяльність, що вимагає розвитку нових навичок і творчого підходу. Сучасний хоровий диригент поєднує традиційні мистецькі підходи з інноваційними,

забезпечуючи збереження культурної ідентичності колективу в умовах глобалізації. Визначено, що розвиток інтеркультурної компетентності та здатність до адаптації є ключовими аспектами успішної діяльності сучасного хормейстера. Підкреслено необхідність безперервної освіти, багатофункціональності та психологічної пружності диригента в умовах швидких соціокультурних змін.

Ключові слова: диригент-хормейстер, інноваційна особистість, хорове мистецтво, глобалізація, технології, адаптація, творча діяльність, професійна підготовка.

Vila-Botsman Oleksand Petrovich, Associate Professor at the Department of Choral Conducting of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Synthesis of traditions and innovations in the creative activity of the choral conductor: new challenges and prospects

The purpose of the work is a comprehensive analysis of the modern role of the choral conductor in the context of the synthesis of traditions and innovations in choral art. Special attention is given to the adaptation of conductors to technological changes, the impact of globalization processes on choral culture, and the formation of the conductor's innovative personality, which is characterized not only by a high level of technical preparation but also by intercultural competence, openness to creative experimentation, and the ability to work in conditions of social and cultural transformations. **The research methodology** is based on a comprehensive approach that includes a systematic analytical method for studying the professional activities of choral conductors and comparing traditional and innovative approaches in their creative practice. A comparative analysis method was used to investigate the impact of globalization processes and technological changes on modern choral art. Scientific works and the practice of conductors who implement new approaches in choral activity are analyzed. **The scientific novelty** of the study lies in the identification of new approaches to the activities of the choral conductor, taking into account the contemporary challenges of globalization and technological progress. For the first time, the formation of the innovative personality of the conductor is considered in the context of the synthesis of traditions and innovations in choral art. The role of digital technologies and distance work formats, which fundamentally change the professional training and performance practices of the choral conductor, is analyzed. It is revealed that the modern choral conductor performs not only performing and pedagogical functions but also acts as a cultural manager capable of integrating various genres and styles. **Conclusions.** The research demonstrates that in the 21st century, choral art is significantly influenced by globalization and technological processes. Choral conductors face the necessity of integrating new technologies into the educational process and performance, which requires the development of new skills and a creative approach. The modern choral conductor combines traditional artistic approaches with innovative ones, ensuring the preservation of the choir's cultural identity in the context of globalization. It is established that the development of intercultural competence and the ability to adapt are key aspects of successful activity

for today's choral conductor. The study emphasizes the need for continuous education, multifunctionality, and psychological resilience of the conductor in the face of rapid socio-cultural changes.

Key words: *choral conductor, innovative personality, choral art, globalization, technologies, adaptation, creative activity, professional training.*

Актуальність теми дослідження. Протягом століть вітчизняна хорова культура накопичувала у собі духовні цінності українського народу, формувала колективне музичне сприйняття, впливала на культурну ідентичність народу та закладала основи музичної педагогіки. Хорове мистецтво є однією з найдавніших форм музичної творчості, яке історично пов'язане із соціальними, культурними та релігійними практиками. Історією доведено, що за певної орієнтованості та збільшення частки хорового співу у музично-культурному просторі суспільства можна досягти суттєвих результатів щодо виховання не тільки музично-естетичних смаків слухацької аудиторії, але й в першу чергу формування морально-етичних орієнтирів соціуму, особливо в кризові часи.

У ХХІ столітті хорові колективи стикаються з численними соціокультурними, технологічними та естетичними викликами, які докорінно змінюють традиційні підходи до виконавської практики. Ці виклики стають особливо актуальними в контексті глобалізаційних процесів, які вимагають не тільки високого рівня технічної підготовки, але й міжкультурної компетентності від диригента. Сучасний хоровий диригент не лише займається підготовкою хорового колективу до виступу, але й виконує роль культурного менеджера, здатного організовувати проекти міжнародного рівня, інтегрувати різні жанрові та стилістичні напрями у своїй роботі. Актуальність дослідження обумовлена також зростанням ролі цифрових технологій у музичній практиці, що вимагає від хормейстерів нових технічних і методологічних навичок.

Іншим важливим аспектом є вплив пандемії COVID-19, яка спричинила значні зміни в культурному житті та методах роботи хорових колективів. Дистанційне навчання та репетиції стали необхідними складовими виконавської практики, що вимагає від

диригентів оволодіння цифровими інструментами для підтримки високого рівня інтерактивності та ефективності роботи. Пандемія виявила нові слабкі місця у традиційних підходах до організації хорових колективів, що підкреслює необхідність розвитку інноваційних форм співпраці та адаптації до змінених умов.

Актуальність також підсилюється ситуацією в Україні, де війна вплинула на культурний сектор. В умовах кризи хорові колективи стали важливою частиною культурного опору, що потребує від диригентів-хормейстерів не тільки високої професійної майстерності, але й здатності працювати у стресових ситуаціях, зберігаючи рівень виконавської досконалості.

В хорознавстві та музикознавстві відома певна кількість робіт, яка підходила до реалізації теми про змістовну діяльність та індивідуальний стиль хорового диригента з різних ракурсів: про поняття виконавський стиль, зокрема стиль диригента-хормейстера, – у розробках О. Катрич, С. Савенко, Ю. Ткач та ін., про професійні якості та діяльність хорового диригента – у працях Л. Бутенко, Ю. Пучко-Колесник, О. Сухецької та ін., стиль діяльності диригента-хормейстера у дослідженнях Г. Савельєвої, В. Сумарокової та ін., художньо-стильовий синтез у сучасній хоровій творчості – у роботах Є. Бондар. Отже, дослідження функцій і ролі диригента-хормейстера у сучасних умовах є надзвичайно актуальним. Тим не менш, на нашу думку, дослідження змістовної діяльності та формування індивідуального стилю потребує більш комплексного підходу.

Метою дослідження є аналіз і концептуалізація сучасної ролі диригента-хормейстера в умовах синтезу традицій і інновацій, що проявляється через зміну професійних вимог, адаптацію до глобалізаційних та технологічних викликів, а також формування «інноваційної особистості» керівника хорового колективу.

Наукова новизна полягає у визначенні нових підходів до професійної діяльності диригента-хормейстера в умовах глобалізації та технологічного прогресу, а також у комплексному підході до аналізу змістовної діяльності хормейстера, що охоплює не лише виконавську, але й репетиційну та педагогічну, лідерську, загально-творчу та особистісну сфери, що разом формують

його творчий «імідж», індивідуальний стиль і загальне сприйняття митця в сучасному музично-мистецькому та культурному просторі.

Виклад основного матеріалу. Хорове мистецтво, яке сьогодні перебуває на перетині багатвікових традицій та численних інновацій, стикається з викликами, що вимагають комплексної адаптації від диригентів-хормейстерів. По-перше, сучасний хормейстер не тільки повинен зберігати високий рівень професіоналізму, але й демонструвати значну гнучкість у творчих підходах, що є ключовим для збереження актуальності хорових колективів у динамічному мистецькому середовищі. Це передбачає не лише нові технічні прийоми, але й впровадження інноваційних концепцій, які враховують зміни в публічних очікуваннях та естетичних вимогах.

Крім того, сучасні хори часто виходять за межі звичайного музичного ансамблю, функціонуючи як соціокультурні інституції, що посилює відповідальність хормейстера як координатора та лідера. З огляду на це, диригент повинен розуміти ширший контекст сучасних соціокультурних трансформацій та їх вплив на хорову практику, інтегруючи ці знання в свою роботу. Вміння працювати у площині соціальних тенденцій, забезпечуючи при цьому високий мистецький рівень, є невід'ємною частиною роботи сучасного хормейстера, що відкриває нові горизонти для громадських проектів та міжнародних колаборацій.

Наостанок, важливо підкреслити, що ці виклики не виникають ізольовано, але є наслідком масштабних змін у суспільстві та технологіях, які сприяють еволюції хорового мистецтва. Технологічний прогрес, зокрема цифрові платформи та віртуальні інструменти, відкриває нові можливості для розвитку хорового співу, що змінює як характер репетиційного процесу, так і саму структуру виступів. Таким чином, еволюція хорового мистецтва спонукає диригентів до впровадження нових практик, збагачуючи традиційні форми та адаптуючи їх до сучасних реалій. (докладніше див. [2]).

Як слушно підкреслює Є. Бондар, на сучасному етапі розвитку хорового мистецтва спостерігається низка суттєвих

концептуальних змін у функціях учасників творчого процесу. По-перше, поняття «виконавець» більше не обмежується індивідуальними здібностями окремого артиста, а охоплює інтеграцію колективу хористів і творчої постановочної групи, до якої, окрім диригента-хормейстера, можуть входити режисер, хореограф, сценарист та інші ключові учасники. Такий розширений підхід сприяє створенню єдиного мистецького організму, де виконавські й постановочні функції стають взаємопов'язаними й взаємозалежними, що відкриває нові можливості для сценічної реалізації хорових проєктів.

Крім того, сучасний диригент вже не лише керівник хорового колективу, але й багатofункціональний спеціаліст, що виявляє себе у ролі організатора, менеджера, медійного лідера та музичного режисера. Він має бути здатним мислити категоріями публічного простору, що дозволяє інтегрувати хор у ширші соціокультурні контексти. Така багатовекторна діяльність потребує від диригента володіння не тільки традиційними професійними навичками, але й широким спектром міждисциплінарних знань, що збагачують процес створення хорового проєкту. Відтак, диригент не лише контролює технічні аспекти хорового виконання, але й активно формує концептуальне ядро проєкту, беручи участь у його розробці на всіх етапах — від планування до фінальної постановки.

Наостанок, слід зазначити, що функції диригента-хормейстера значно розширюються, перетворюючи його з простого «хорового майстра» на співтворця проєкту. Він не тільки формулює завдання для хорового класу, але й координує репетиційний та сценічний процес, зокрема уточнюючи хореографічні та акторські можливості хористів, вирішуючи метро-ритмічні складнощі, встановлюючи драматургічну роль хору у взаємозв'язку з авторською партитурою, а також бере участь у корекції постановочних рішень, включно з редукцією оркестрових елементів. Таким чином, сучасний диригент-хормейстер виступає як ключова фігура, що забезпечує не тільки якість хорового виконання, але й глибоку гармонію між музичною і драматичною складовими проєкту. [1, с. 340-341]. Отже, роль диригента-хормейстера як творчого

лідера вимагає постійного переосмислення, оскільки сучасне музичне середовище швидко змінюється, ставлячи нові вимоги до виконавців і керівників хорових колективів. У цьому контексті хормейстеру необхідно систематично вдосконалювати свої професійні навички, що передбачає активну участь у різноманітних формах професійного розвитку, таких як майстер-класи, семінари та освітні програми. Така постійна робота над собою забезпечує не лише збереження високого рівня майстерності, але й адаптивність до інноваційних підходів у хоровому мистецтві, дозволяючи диригенту ефективно відповідати на виклики сучасної музичної культури.

Одним із найзначніших викликів, що постають перед сучасним хоровим мистецтвом, є інтеграція передових технологій у навчальний процес та виконавську діяльність. Цей процес включає також можливість взаємодії з багатонаціональними складами виконавців, участь у міжнародних проєктах та інші аспекти, що суттєво розширюють горизонти хорового мистецтва. Водночас це передбачає необхідність високого рівня культурної чутливості та адаптивності. Використання цифрових інструментів, таких як програмне забезпечення для аранжування, віртуальні платформи для співу та навчання, кардинально трансформують традиційні методи роботи хормейстерів. Дистанційне навчання та репетиції виявили потребу в розробці нових підходів до керування хоровими колективами, а також у впровадженні технологій для підтримки інтерактивності та ефективності дистанційної роботи. Впровадження аудіо- та відео технологій відкрило нові можливості для залучення аудиторії, але водночас вимагало від диригентів освоєння нових технічних навичок, що, без сумніву, є ще одним аспектом, який слід враховувати в сучасному контексті хорового мистецтва.

Глобалізаційні тенденції спричинили зростання міжкультурних контактів та розширення репертуару хорових колективів, що, у свою чергу, висуває до диригентів ряд нових вимог. По-перше, необхідне глибоке розуміння та високий рівень «адаптації» до різноманітних стилів. Це передбачає здатність ефективно працювати з різними жанрами та стилями, що є ключовим аспектом

професійної компетентності. По-друге, інтеркультурна компетентність стає надзвичайно важливою. Це включає знання про різні музичні культури, вміння інтегрувати їх у свою діяльність, що вимагає також розуміння мовних особливостей, інтонаційно-стилістичних нюансів та історичних контекстів музичних творів. Таке розуміння дозволяє диригентам створювати більш автентичні та контекстуально обґрунтовані виконання. По-третє, відкритість до творчого експерименту є ще однією суттєвою вимогою. Залучення різних видів звукоутворення та звуковедення, використання новітніх інструментів, електронної музики та перформативних елементів дозволяє розширювати творчі можливості хорового колективу. По-четверте, співпраця з сучасними композиторами, що сприяє розширенню репертуару та внесенню «свіжого подиху» в загальний творчий образ колективу, стає важливим елементом сучасної хорової практики. Така співпраця не тільки збагачує репертуар, але й надає нові можливості для творчого самовираження.

Таким чином, можна наголосити, що професія хормейстера сьогодні вимагає безперервного вдосконалення та навчання, що зумовлене стрімкими змінами в музичному середовищі та зростанням вимог до виконавців. У цьому контексті слід зазначити кілька ключових аспектів. По-перше, необхідність безперервної освіти є незаперечним чинником професійного зростання. Сучасні успішні хорові диригенти постійно оновлюють свої знання і навички, беручи участь у майстер-класах, семінарах та інших формах професійного розвитку. Така діяльність дозволяє їм підтримувати високий і актуальний рівень виконавства, що є критично важливим у швидко змінюваному музичному середовищі. По-друге, підвищені вимоги до багатофункціональності хормейстера стають дедалі актуальнішими. Сучасний хормейстер часто поєднує роль диригента, педагога, адміністратора і менеджера, що вимагає володіння знаннями в галузях менеджменту, маркетингу та міжособистісної комунікації. Така багатофункціональність не лише розширює сферу професійних компетенцій, але й суттєво підвищує вимоги до особистісних і професійних навичок.

Історія диригентського мистецтва – це шлях від простої організації музикантів і відбиття метричної пульсації до складної мануальної техніки та цілого комплексу функцій. Сьогодні хоролий диригент – це не просто керівник, це архітектор музичного виконання, співторець.

Один із найзначніших факторів, що впливають на формування функцій диригента-хормейстера, його творчих завдань та стратегій розвитку хорового колективу, є слухацький і глядацький запит, що формується, зокрема, на основі концепції «цінностей покоління». Цей фактор, подібно до зовнішніх впливів, спричиняє трансформацію традиції в двох основних напрямках – «горизонтальному» та «вертикальному». Горизонтальний аспект відображає зміни в традиції, що виникають внаслідок її збагачення і адаптації до нових соціальних умов. Вертикальний аспект, у свою чергу, визначається послідовною зміною етапів у часі, що може призвести до глибоких трансформацій традиції. Процес розвитку традиції, зокрема диригентсько-хорової, можна розглядати як послідовність етапів. На початковому етапі виникає ідея, яка має значення для окремої особи або групи людей. Потім ця ідея проходить апробацію і реалізацію, що призводить до відбору найбільш ефективного способу її реалізації, який отримує визнання. Далі до цієї базової ідеї додаються нові елементи, що не порушують її основи, забезпечуючи таким чином гармонійне поєднання нового і старого. Взаємозв'язок між новими і старими елементами традиції підтримується толерантним ставленням нових поколінь до цінностей минулого. Проте, якщо традиція вступає в різке протиріччя з новою соціокультурною реальністю, вона може або зникнути, або бути замінена інновацією, яка з часом може стати новою традицією. Отже, можна стверджувати, що «горизонтальні» та «вертикальні» зміни традиції характеризують дві її ключові властивості: переривчастість і постійність. (докладніше див. [3]).

Таким чином, можна стверджувати, що традиції у вихованні диригентів хору постійно розвиваються і еволюціонують. Однак важливо враховувати також і аспект їх незворотності. Не слід відкидати традиції, руйнувати усталені цінності чи знищувати історичну пам'ять. Хоча так звані «революційні» зміни можуть принести нові досягнення, вони також мають потенціал для

безповоротного викреслення накопиченого надбання, досвіду та спадщини, що, в свою чергу, веде до знищення генетичного коріння культурної традиції. Проте, також не можна обмежуватися лише дотриманням традицій. Культурні досягнення минулого, під впливом інноваційних процесів, повинні зазнавати творчої «переробки» новими поколіннями та певної адаптації до сучасного «образу світу». Це дозволяє зберегти цінності минулого, водночас інтегруючи їх у нові контексти і забезпечуючи їх відповідність актуальним культурним реаліям.

Інновація, як поняття, є синонімом термінів «нововведення» та «новація». Основною вимогою до інноваційної ідеї є її абсолютна оригінальність. Інноваційні процеси у професійному музичному виконавстві та фаховій освіті можуть бути представлені через три ключові блоки: блок конструювання нового, блок сприйняття нового і блок практичної реалізації нового. Головна мета інноваційних процесів у диригентсько-хоровій діяльності полягає в посиленні модернізації підготовчих процесів до професійної діяльності відповідно до сучасних вимог. Наукова спільнота наголошує на тому, що інноваційні концепції можуть вважатися справжніми інноваціями лише за умови їх практичної реалізації. Це включає виявлення нових підходів до вирішення освітніх завдань, якісні зміни у формах публічної презентації, а також у цілях і методах навчання. До того ж, важливим є розвиток нових форм співпраці між усіма учасниками творчого процесу, що сприяє інтеграції інновацій у професійну практику.

Сучасні дослідження в області маркетингу, менеджменту та педагогіки все частіше акцентують увагу на понятті «інноваційна особистість». Інноваційною особистістю визначають індивіда, який володіє такими характеристиками, як чутливість до змін у суспільній структурі, відкритість до нового досвіду, психологічна пружність (зокрема, емоційна стабільність і стресостійкість), об'єктивна самооцінка, імпровізаційність і внутрішня свобода у прийнятті рішень. З нашої точки зору, художній керівник сучасного хорового колективу повинен розвивати ці якості і демонструвати такі риси, як свобода, відкритість і креативність. Це є невід'ємною складовою успішного ведення хорової діяльності, адже ці якості сприяють ефективній адаптації до змінюваних умов та стимулюють творчий розвиток колективу.

XXI століття відкрило нові горизонти у мистецтві, музиці та творчості, пропонуючи нові концептуальні підходи, які вимагають переосмислення методів роботи та змісту фахової освіти. Це століття стало епохою, коли традиційні уявлення про мистецтво і музику зазнають значних змін, що накладає відбиток на всі аспекти професійної освіти диригента. Освіта диригента, хорова школа та виконавські традиції тісно пов'язані з дослідженням багатоаспектності індивідуального стилю диригента-хормейстера. Ці фактори формують творчий образ кожного окремого представника професії і впливають на формування перспективного бачення розвитку хорового мистецтва в цілому. Зокрема, індивідуальні стилі диригентів і їх творчі постаті стають основою для розробки нових методик та концепцій, що впливають на подальший розвиток хорової практики і освіти.

Висновки. На розвиток хорового мистецтва одночасно впливають як глобалізаційні, так і локалізаційні тенденції, які проявляються на рівні репертуару, виконавських прийомів, репрезентації творчих досягнень і аналізу зворотного зв'язку. Ці процеси вимагають від диригентів не лише глибокого розуміння різних музичних традицій, але й високої здатності до культурної адаптації. Відтак, одним з ключових завдань сучасного хорового мистецтва є збереження культурної ідентичності та національних традицій у контексті глобалізаційних процесів. Цей баланс між глобальними впливами та локальними особливостями стає критично важливим для забезпечення автентичності і значущості хорових виступів у багатокультурному світі.

Характерною особливістю сучасного хорового виконавства є синтез традицій та інновацій, що проявляється в прагненні підсилити виразно-впливову складову художнього тексту. Сучасне хорове виконавство ставить перед собою ряд вимог, зокрема технічну вправність, музичну грамотність, унікальність інтерпретації, широку виконавську практику, можливість виконання різноманітного репертуару, відкритість до співпраці та соціальну свідомість. Аналіз змін, пов'язаних з періодом пандемії та військового стану в Україні, акцентує увагу на посиленні значення інтеграції новітніх технологій в освітній процес і виконавську діяльність. Ці обставини зумовлюють значні зміни в традиційних методах роботи хормейстерів, що, в свою чергу, вимагає адаптації до нових умов і можливостей.

В умовах сучасного хорового виконавства формуються нові передумови для розуміння творчої діяльності диригента-хормейстера. Окрім соціокультурних факторів, до важливих складових належать дистанційна форма роботи, використання аудіо- та відео-технологій, потреба в інтеркультурній компетентності, високий рівень адаптації до різних стилів, відкритість до творчого експерименту, а також співпраця з композиторами-сучасниками та учасниками постановочного процесу, такими як хореографи і режисери.

Зокрема підкреслимо важливість всебічної фахової підготовки та постійного творчого розвитку диригента. Наголосимо, що традиційні методи виховання хормейстера сприяють формуванню навичок співпраці та комунікації, що є невід'ємною частиною професії, але сучасні реалії все більше привертають увагу дослідників до необхідності багатовимірної інтеграції методів та підходів, включаючи дистанційні, віртуальні, експериментальні та ті, що перебувають лише на стадії формування. Це включає опанування сучасних Інтернет-технологій, співпрацю з режисерами, хореографами, композиторами, художниками по світлу та іншими спеціалістами зі всього світу, що забезпечує відповідність освіти до сучасного творчого життя, а також корелює з постулатом про те, що актуальною вважається лише та підготовка, яка демонструє спрямованість з «сьогодні» в «завтра», відкриває можливості рішення майбутніх творчих завдань.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
2. Віла-Боцман О. Трансформація фахової хорової освіти в умовах сучасних соціокультурних викликів. // Тези Всеукраїнської науково-творчої конференції «Одеська хорова школа: традиції та новачії» (14-15 листопада 2023). Одеса, 2023 с. 50-53
3. Віла-Боцман О. Хорова школа та індивідуальний виконавський стиль диригента: питання взаємодії. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса: Гельветика, 2023. Том 2. Вип. 36, с. 210 – 221.
4. Пучко Ю. Особливості професійних якостей диригента-хормейстера: мислення, емоції, воля. Мистецтвознавчі записки. К.: Міленіум, 2005. Вип. 7. С. 60-66.

5. Савельєва Г. Стиль діяльності диригента-хормейстера як уявлення його музичного мислення. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство / зб. наук. ст. Вип. 40. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2014. С. 156-169.

6. Ткач Ю. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* № 3'2018. – Київ, 2018. С. 359 – 366.

7. Шитель А. Просторами педагогічної фантазії URL: <https://alina09v.wixsite.com/mysite/risi-innovacijnoyi-osobistosti> (Дата доступу 21.03.2024)

REFERENCES

1. Bondar, Ye. (2019) *Artistic and Stylistic Synthesis as a Phenomenon of Modern Choral Creativity: Monograph*. Odesa: Astroprint, 2019. 388 p. [in Ukrainian]

2. Vila-Botsman, O. (2023) Transformation of Professional Choral Education in the Context of Modern Socio-Cultural Challenges. // Abstracts of the All-Ukrainian Scientific and Creative Conference “Odesa Choral School: Traditions and Innovations” (November 14-15, 2023). Odesa, 2023, pp. 50-53. [in Ukrainian]

3. Vila-Botsman, O. (2023) Choral School and Individual Performing Style of the Conductor: Issues of Interaction. *Musical Art and Culture: Scientific Bulletin of ONMA named after A.V. Nezhdanova*. Odesa: Helvetica, 2023. Vol. 2. Issue 36, pp. 210-221. [in Ukrainian]

4. Puchko, Yu. (2005) Features of Professional Qualities of the Conductor-Choirmaster: Thinking, Emotions, Will. *Art Studies Notes*. Kyiv: Millennium, 2005. Issue 7, pp. 60-66.

5. Savelieva, H. (2014) The style of the conductor-choirmaster's activity as a manifestation of his musical thinking. Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education. *Cognitive musicology / collection of scientific articles*. Issue 40. / Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky; editor-compiler L.V. Shapovalova. Kharkiv: Publishing house LLC “S.A.M.”, 2014. P. 156-169. [in Ukrainian]

6. Shytel, A. Through the Spaces of Pedagogical Fantasy. URL: <https://alina09v.wixsite.com/mysite/risi-innovacijnoyi-osobistosti> (Accessed 21.03.2024). [in Ukrainian]

7. Tkach, Yu (2018). Individual Performing Style of the Conductor-Choirmaster as a Subject of Theoretical Research. *Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts No. 3'2018*. Kyiv, 2018, pp. 359-366. [in Ukrainian]

УДК 78.02+78.082.1+78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-15>**Андрій Леонідович Чорний**

ORCID: 0009-0002-3529-9906

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
andreychernyy1980@gmail.com

СЬОМА СИМФОНІЯ К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО В АСПЕКТІ РОЗВИТКУ ЯВИЩА СИМФОНІЗМУ

Мета роботи. У статті досліджуються жанрово-стильові, фактурно-виразові та ідейно-концептуальні особливості Симфонії-кантати К. Пендерецького «Сім брам Єрусалиму». **Методологія дослідження** представляє комплексне застосування естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого методів. Важливим представляється виконавський диригентський підхід. **Наукова новизна** роботи визначається виявленням концептуально-музичних ідей сучасного симфонізму в авторських проєктах. **Висновки.** Серед багатющої композиторської спадщини К. Пендерецького Сьому симфонію-кантату К. Пендерецького «Сім брам Єрусалиму» можна віднести до найвищої фази його творчого досвіду – фази «великого синтезу», яка відтворює його концептуально-світоглядні установки уособлення «метафізичного простору людини, зруйнованого катаклізмами ХХ століття» заради «відновлення сакрального виміру реальності» як єдиного шляху до порятунку людини, на якому мистецтво стає найважливішим засобом, «джерелом важких надій». Музична мова відзначається власними, авторськими розробками в галузі звуковисотності, тембральності (аж до створення власного інструмента – тубофону), фактури, що дозволило композитору створювати індивідуальні (авторські) музичні проєкти і концерції у сфері симфонізму (а також в інших жанрах музики). Музична драматургія рясніє парадоксами, несподіваними поворотами та жанровими модуляціями дійства. На користь симфонічної складової виступає четверний склад оркестру, що включає також чотири батареї перкусії, орган та спеціально створені для цієї симфонії т.зв. тубофони. У вербальному компоненті, завдяки використанню латинської мови, яка пропонує мовну нейтральність через ритуальну мову, що більше не використовується в народній мові, підкреслюється сакральна образність. У цьому творі Пендерецький відходить від свого постнеоромантичного стилю 1980-х, звільняючись від типових моделей на користь своїм натхненню, інтуїції та духовній складовій мистецтва. Очевидно посилюється просторове відчуття звучання, його «вільне дихання»; ефекти

«відриву» хроматики від басу та її несподівані повернення до тонального фундаменту; поєднання варіативності та імітації. Недивно, що композитор назвав цей твір серед двох своїх опусів, які хотів би відправити у майбутнє.

Ключові слова: жанр симфонії, симфонія-кантата, симфонічний оркестр, тембр, фактура, мелодія, музична драматургія, ідейна концепція твору, авторський проєкт.

Chornyi Andrii Leonidovich, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

K. Penderetsky's seventh symphony in the aspect of the development of the phenomenon of symphony

Aim of the work The article examines the genre-stylistic, textural-expressive and ideological-conceptual features of K. Penderetsky's Symphony-cantata "Seven Gates of Jerusalem". **The research methodolog** presents the complex application of aesthetic and cultural, historical, musicological methods. An executive conducting approach is important. **The scientific novelty** of the work is determined by the identification of conceptual and musical ideas of modern symphony in the author's projects. **Conclusions.** Among the rich compositional heritage of K. Penderetskyi, the Seventh Symphony-Cantata of K. Penderetskyi "The Seven Gates of Jerusalem" can be attributed to the highest phase of his creative experience - the phase of "great synthesis", which reproduces his conceptual worldview attitudes of the personification of "the metaphysical space of man, destroyed by the cataclysms of XX century" for the sake of "restoring the sacred dimension of reality" as the only way to human salvation, in which art becomes the most important means, "the source of difficult hopes". The musical language is marked by his own, author's developments in the field of pitch, timbre (up to the creation of his own instrument - the tubaphone), and texture, which allowed the composer to create individual (author's) musical projects and concepts in the field of symphony (as well as in other genres of music). Musical drama is full of paradoxes, unexpected turns and genre modulations of action. In favor of the symphonic component, the quartet of the orchestra, which also includes four drums of percussion, an organ and specially created for this symphony, the so-called tubaphones In the verbal component, thanks to the use of the Latin language, which offers linguistic neutrality through a ritual language no longer used in the vernacular, sacred imagery is emphasized. In this work, Penderetsky departs from his post-neo-romantic style of the 1980s, freeing himself from typical models in favor of his inspiration, intuition and the spiritual component of art. The spatial feeling of the sound, its "free breathing" is obviously enhanced; the effects of the "detachment" of the chromatics from the bass and its unexpected return to the tonal foundation; a combination of variability and imitation. It is not surprising that the composer named this piece among his two opuses, which he would like to send to the future.

Key words: symphony genre, symphony-cantata, symphony orchestra, timbre, texture, melody, musical dramaturgy, ideological concept of the work, author's project.

Актуальність теми роботи. Найбільшу популярність у сфері такого музичного явища як польський симфонізм ХХ століття, з його потужним історичним корінням, отримала симфонічна творчість Кшиштофа Пендерецького (1933–2020). Його музика, з одного боку, насичена експериментами та новаціями, з іншого прагне останніми десятиріччями емоційної відкритості, доступної слухачам, але втілюючи прості-складні парадигми буття. Панорама музики ХХ-ХХІ століть немислима без творчості Пендерецького – справжнього музичного класика двох століть. Його естетична позиція часто стає предметом суперечок. Яскравий авангардист початку 1960-х, автор знаменитого «Плачу по жертвам Хіросіми» - твору, що став хрестоматійним для авангарду 1960-х, від другої половини 1970-х відійшов від авангардної естетики, воліючи говорити про себе як про продовжувача традицій європейського симфонізму. Кажуть, що «у музиці ХХ століття ніхто (з композиторів – А.Ч.) не зробив такої кар'єри, як він. Зрівнятися з ним міг би, мабуть, лише Ігор Стравінський» [2]. Тривалий творчий шлях К. Пендерецького, що охоплює період з середини 1950-х і включає два десятиріччя ХХІ століття, повною мірою відображає естетичні тенденції та «перипетії долі» Нової музики (як сам композитор поетично промовив у назві своєї книги – «Лабіринти часу» [6]). Ця Нова музика, зокрема, була спрямована і до цілого пласта музичної культури з приставкою «-нео». Його новонабутий художній принцип, що спирається повною мірою на переосмислення музичних традицій, далеко не завжди означає відмову від колишніх музичних засобів, вироблених в революційно-авангардний період – окремі елементи тої «попередньої» музичної мови так або інакше проявляються на різних рівнях сучасного композиторського мислення. Для Пендерецького подібне зміщення естетичних орієнтирів виливається у поступове витіснення класичними прийомами колишніх радикально-авангардних методів. Яскравим свідомством цього процесу є симфонічна творчість композитора, де Симфонія № 7, на наш погляд, виділяється яскравістю впливу та характерністю музично-мовних і формотворних засобів. Їх виявлення містить актуальний зріз музикознавчих досліджень сучасності.

Метою статті є дослідження.

Викладення основного матеріалу. В своїй книзі «Лабіринти часу. П'ять лекцій наприкінці століття» К. Пендерецький писав: «Моя перша симфонія була написана в 1973 році, коли мені було 40 років. Тоді я спробував підсумувати свій двадцятирічний музичний досвід – час авангардних, радикальних пошуків. Це був підсумок того, що я зміг сказати як художник-авангардист. Чотири симетричні частини – Arche I, Dynamis I, Dynamis II, Arche II – свідчили про бажання побудувати світ заново. Велике руйнування – за логікою авангардизму – означало також прагнення до нової космогонії» [6, с. 50]. Дійсно, ця симфонія стає підсумковим і водночас рубіжним твором періоду 1970-х – тут, поряд із використанням техніки сонористики, вже з'являються паростки нового неоромантичного стилю композитора. У наступних симфоніях композитор заперечує авангардно-сонористичні «вишукування»: «... потім настав час симфонічних маніфестів «нового романтизму», – писав К. Дроба [5] є чудовим коментарем до справжньої симфонічної мови. Послідовність наступних трьох програмних симфоній К. Пендерецького (II – «Різдвяна», 1979-80; III – «Мюнхенська», 1988-95; IV – «Паризька», 1989) досить чітко вказує напрямок, в якому розвиватиметься його пізніша творчість, зокрема, симфонічна. І цей стильовий «стрибок» відбувся на піку популярності Пендерецького як одного з провідних авангардних композиторів. Симфонічна творчість Пендерецького представляє благодатний матеріал для роздумів про долю жанру симфонії у XX-XXI століттях, дозволяючи розширити та уточнити деякі концептуальні положення теорії симфонізму.

Як відомо, непросте поняття симфонізму, з його загальноестетичними і музичними засадами, у музикознавчий побут запровадив Б. Асаф'єв і суттєво розвинув М. Арановський [1]. Останній наголошує еволюційні зрушення у перебудові симфонії XX століття (свобода кількості та порядку частин, їх структури; відмова від сонатної форми та інших типологічних характеристик; поява жанрових мікстів; зміщення у бік переважання дії та рефлексії та існування поза бінарної опозиції. Культурно-соціальні зрушення

XX століття зумовила пошуки нових, сильніших засобів музичної виразності, відхід від традиції на користь індивідуальних проєктів. Пендерецький виділяється саме таким шляхом. Позиції свого «нового романтизму» композитор чітко формулює: «Словами Малера я міг би сказати, що адресую свою музику людині – людині, що відчуває, мислить, дихає, страждає» [6, с. 60]. Ми б сказали – живій людині будь-якої епохи, або – поза часу. К. Пендерецький створив особливий тип симфонізму, що відрізняється від, наприклад, його польських колег (Х. Гурецького, В. Люгославського та ін.), але відштовхується від досвіду пізніх романтиків, змінюючи при цьому «образ жанру» та принципи традиційного симфонічного мислення. Взагалі-то Пендерецький прагне «увібрати все, що існувало» [7, с. 51] та інтерпретувати глобальні теми на основі живих почуттів. Це, а також відомий темперамент композитора обґрунтовує його відхід від авангарду: його особистісні настанови заперечували естетику авангарду, де людські почуття не мають проявів.

Після Першої, авангардистськи-експериментаторської, симфонії у Пендерецького відбувається несподіваний «стрибок» у бік традицій брукнерівського драматичного симфонізму у Другій; експресіоністсько-песимістичної поетики у Третій (1988–1995); лірико-драматичної поетики у Четвертій (1989); «монументальної романтичної драми, повної глибоких переживань, різких емоційних контрастів, буйного пафосу та скерцозної грайливості, численних химерних мотивів, яскравих та різноманітних барв» [8, с. 94] у П'ятій (1992); «бетховенської пасторальності» у Шостій (2018 – написана після Сьомої та Восьмої), з вісьма піснями на вірші китайських поетів та інтермедіями на ерху. Втім, Симфонії №№ 7 (1996) і 8 (2007) відходять від мовних та образних моделей пізнього романтизму на користь піднесених образів християнської релігії, рятівної віри в Бога як єдиної опори в житті людини. Останні симфонії представляють міксову форму симфонії-кантати (№ 7) та, фактично, вокального циклу з оркестром на вірші німецьких поетів (№ 8).

з 1990-х років композитор явно віддав перевагу ефекту 3-4-нотних акордів, що становлять набір приголосних інтерва-

лів. У контексті багатства різних «звукових ідей», представлених у партитурах Пендерецького, такі звуки, як один тривалий звук певної висоти (наприклад, Симфонія № 1, Динаміс 1; Симфонія № 5, № 65), набувають конкретного значення – як формальне, так і символічне співзвуччя квінт або традиційних мажорних тризвучій (мі-бемоль мажор на словах «Глорія» у «Магніфікаті» та «сонце» в «Космогонії», ре мажор на словах «Глорія» у «Семи воротах Єрусалиму» та «Сонце» ». «Царство Небесне» в Гімні св. Ці «очищаючі» звуки часто з'являються наприкінці багатьох творів Пендерецького (наприклад, до мажор у «Поліморфії» і «Te Deum», ре мажор у «Stabat Mater», ми мажор у «Страстях» та «Семи вратах Єрусалиму», сіль мажор у Концерті для флейти, ре-спеціаліст у Кредо). У творах Пендерецького мелодійні рядки (які виступають у ролі тем) зазвичай мають квазіполіфонічний характер за рахунок чергування великих та малих інтервалів (наприклад, мінорної септими та малої секунди в Симфоніях № 2, № 7) або двох інтервальних стрибків. у протилежному напрямку - за тональною шкалою - (наприклад, у 5-й симфонії № 6 і 8 низхідні штрихи мінорної септими розділяються штрихами, що сходять).

Сьома симфонія-кантата Пендерецького «Сім брам Єрусалиму» написана 1996 року до 3000-річного ювілею міста на замовлення влади Єрусалиму та Баварського радіо (прем'єра відбулася 19 січня 1997 року, диригував Лорін Маазель). Це грандіозний крупний твір тривалістю близько 70 хвилин, який складається з семи частин і передбачає величезний склад виконавців: п'ять солістів (два сопрано, альт, тенор, бас), читець, три змішаних хори і оркестр – майже четвертий за складом, що включає також чотири батареї перкусії, орган та спеціально створені для цієї симфонії т.зв. тубофони (величезні ударні ідіофони зі специфічним міцним «цмокаючим» звучанням за допомогою пластикових труб різної довжини, по верхніх отворах яких ударяють спеціальними великими палицями; на вигляд інструменти нагадують багатоствольну артилерійську дальнобійну систему і розташовуються з двох боків виконавського колективу на підставках). Пендерецький казав, що, якщо йому

не вистачає чогось у звучанні оркестру – він сміливо створює щось нове. Частина духових інструментів виділена в спеціальну групу і зазвичай грає з балкона концертного залу (*nella sala*).

Вербальний текст твору представляють фрагменти «Старого Завіту»: з Псалмів Давида (ті, в яких той виражає свої почуття до Єрусалиму – Святого міста), з Книг пророків – Єзекіїля, Данила, Єремії. Ці тексти славлять велич Бога і пов'язані з Єрусалимом: пророкують про пришествя Месії, а також нагадують, за словами Єремії, про відповідальність людини за вибір «шляху життя» або «шляху смерті». Повтори вибраних рядків латинського тексту та пов'язаних із ними звуків допомагають підкреслити симетричну музичну структуру. Наприклад, музичне оформлення вірша XLVII Псалма («*Magnus Dominus*») створює основу як I частини, так і усього твору (наприкінці VII частини текст і музика, використані у частині I, повертаються). У II і IV частинах є аналогічний текст псалма CXXXVI («Якщо я забуду тебе, Єрусалиме...») і тема із семиразовим повторенням звуку. III частина, розрахована на три хори а *capella*, заснована на одному з найвідоміших покаянних псалмів («*De profundis clamavi...*»), має характер молитви про прощення. Частина V більш різноманітна; її обрамляють радісні та потужні «Глорія» і «Алілуйя», в яких переважає уривчаста артикуляція; важливу роль тут грає група «антифонно» розташованих тубофонів. Цим крайнім фрагментам протиставляються два споглядально-ліричні сегменти, що утворюють симетричну структуру а-б-а1: а – вокальна («*Benedixit filiis tuis...2*»); б – інструментальна (виразні солюючі партії флейти та валторни). Інший характер носить VI частина, в якій читець (національною мовою слухачів) «пропрокує» словами Єзекіїля створення «кісток сухих», коли «дух увійшов у них, і вони ожили і стали на ногах».

Взагалі, до релігійної тематики Пендерецький звертається постійно, що є важливою частиною його доктрини Спасіння людства XX століття через мистецтво. Слід також вказати, що вербальний текст Пендерецький доволі часто використовує не тільки як ідейне послання, а й як натхнення для формування звуку (однієї з його чисто музичних парадигм). У кантатах

(а Сьома симфонія є гібридом – симфонією-кантатою) та ораторіальних творах композитор віддає перевагу латині (хоча у цілому використовує тексти різними мовами, зокрема, стародавніми). Пендерецький через відповідне поєднання ретельно підібраних різнорідних речень і рядків або через скорочення та інтерполяції всередині виділеного словесного тексту визначає як основний ідейний посил своєї музики, так і виразний «сценарій», який він підпорядковує виразовій музичній структурі, музичній семантиці твору. Латинський текст Біблії Пендерецький також використовував у «Страстях», «Canticum canticorum» та інших творах.

У семантико-семіологічній структурі Сьомої симфонії великого значення набуває числа символіка, яка допомагає моделювати ірреальні та реальні світи, формуючи особливу картину світу, і є невід'ємним виразником та символом культури, слугуючи відтворенню складного світу емоцій, думок та почуттів, естетичних та етичних цінностей. В даному випадку Пендерецький відсилає слухачів та виконавців до значення числа «7», значно навантаженого символізмом у Біблії та єврейській традиції. Число «7» відносять до розряду духовних чисел, тобто до духовного боку речей, таємничої Божественної сили в природі. У християнстві даному числу приділяється особлива увага: у Старому Завіті воно служило клятвою перед Богом (Кн. Бут. 21:30-31) і є особливо важливою у Новому Завіті (взагалі «7» згадується у Старому та Новому Завітах 700 разів). Серед усіх чисел із символічним значенням «7» посідає найважливіше і найтаємничіше місце; воно використовується як символ завершеності, повноти, досконалості (у цьому сенсі «7» зазвичай свідчить про те, що міра завершена, що є відносно ідеальний чи задовільний результат, є певна повнота). Творіння, описане в першому розділі книги Буття, триває сім днів, щоб вказати, що все створене досконало, тому що походить від Бога (Кн. Бут. 1, 1 і наст.). Християнський Новий Завіт слідує єврейській традиції, коли стверджує, що ми повинні прощати не лише сім разів, а й сімдесят разів по сім, тому що прощення є найважливішим і походить від Бога (Мт. 18, 22). Сьомий день тижня є священним

і присвячений Богові, існує сім смертних гріхів, сім престолів, у вівтарі стоїть семисвічник, який знаменує собою сім обрядів Християнської церкви [3, с. 352]. «7» можна назвати символом, який править світом, і оточує нас повсюдно. Витоки походження даного числа сягають углиб єврейської нації. Там вона позначалася словом «савах» і несла в собі глибоке значення. Єврейський народ вірив, що ця цифра наповнює і несе в собі статки. Крім того, число «7» у культурах різних народів світу характеризує універсальну ідею Всесвіту: сім мудреців, сім великих богів Стародавності, сім матерів-прародительок, сім чудес світу, сім кольорів веселки, сім музичних нот тощо (з вказаним вище значенням максимуму, межі, повноти, обмеження). У цій ролі воно представлено у міфах, казках, легендах, підкреслюючи універсальний характер числа. Щодо відтворення вказаної символіки у семіотичній структурі *семичастинної Сьомої симфонії Пендерецького* – то Пророцтво про майбутнє пришестя Месії відбувається через сьому браму Вічного міста. В очікуванні брами Єрусалима залишаються відкритими вдень і вночі. Цифра «7» має символічне значення (насправді брам набагато більше). Символіка числа «7» є символічною для воскресіння єврейського народу після Голокосту, що виявляється після п'ятої частини, при переході до шостої. У композиції Пендерецького сім частин; сім звуків складають motto, що організує другу та четверту частини. Сім акордів (тризвуччя E-dur) на fortissimo, завершують твір. Таким чином, число «7» грає у симфонії-кантиці значну роль. Твір не тільки написаний у семи частинах, а й «пронизаний» числом «7» на різних рівнях.

І частина (Maestoso) – «Magnus Dominus et laudabilis nimis in civitate» («Великий Господь і славний») починається зі скандування «Magnus Dominus» з 48 Псалму Давида трьома хорами в унісон на потужній педалі віолончелей і контрабасів (цей мотив з'явиться в симфонії неодноразово). Початкові звуки хору, що перериваються перкусією та перетинаються з низькими духовими фігурами, є вражаючим, майже ритуальним «жестом». З перших же звуків на думку сходиться аналогія до Восьмої симфонії Г. Малера «для тисячі учасників» (у Пендерецького тут зага-

лом більше 300 учасників). Музично-мовні симфонічні засоби (барвисті переклички хорів, багата на контрапункти та імітації поліфонічна фактура) переконливо (і досить традиційно) вказують на образ поклоніння Господу. Ритмічні фігури струнних і мідних інструментів нагадують найвиразніші моменти Концерту для оркестру В. Лютославського, але загальна стилістика симфонії, скоріше апелює до симфонізму Д. Шостаковича.

Більш стримані II, III та IV частини черпають свій біблійний текст із Псалмів (137, 130, 137 відповідно) – оспівують славу Священного міста Єрусалиму (як і I, V та VII частини) і представляють для різних солістів-вокалістів можливості продемонструвати свою майстерність (разом з красою рядків Псалмів). У II частині (*Adagio*) «*Si oblitus fuero tui, Ierusalem*» («Якщо я забуду тебе, Єрусалиме» з 137 Псалма) відбувається зав'язка драматичного конфлікту, який отримає розвиток вже у четвертій частині. Іноді фактура містить деякі віддалено пов'язані звуки, які, у свою чергу, пропонують музичний простір, що підсилює дистанцію, позначену в тексті «Якщо я забуду тебе, Єрусалиме».

Музичний виклад III частини «*De profundis*» («З глибини закликаю до Тебе, Господи» з Псалму № 130; також *Adagio*) демонструє звучання трьох хорів *a cappella*, коли хорова фактура апелює до ренесансної поліфонії (що посилює сакрально-храмове забарвлення). Тембро-гармонічне забарвлення частини створює надзвичайно красиве звучання, з накладанням діатонічної модальності на хроматику, з наступним «просвітленням» у чистих квінтах та октавах. Вражають дивовижні просторові ефекти – виникає відчуття всеосяжності та об'ємності звучання. Ця частина ніби розділяє другу і четверту (з однаковим текстом). IV частина – знову «*Si oblitus fuero tui, Ierusalem*» (*If I forget you, Jerusalem*) – розвиває драматичний конфлікт, розпочатий у другій (обидві на текст 137 Псалма), хоча «кожна з частин досить індивідуальна, щоб мати власні переваги, ... коли вони задумані разом, (вони – А.Ч.) утворюють цілісну симфонічну структуру» [9].

У V частині «*Vivace Lauda Jerusalem, Dominum*» («Хвали, Єрусалим, Господа») провідну роль грає оркестр з розширеною перкусійною групою і двома тубафонами (певний час ці

екзотичні інструменти єдині підтримують хори). Жанровий образ радісного скерцо відтворюється у фактурі: три хори скоромовкою інтонують окремі склади. Середня частина подвійної тричастинної форми частини відрізняється різноманітністю оркестрових фарб (соло флейти *ad libitum, senza misura* на тлі кластера струнних). Хорова реприза переривається соло перкусії. Реприза частини містить фактурно-динамічну кульмінацію (цифри 62–64), до якої спрямоване динамічне, неспокійне звучання з гострими метроритмічними акцентами. На піку найактивнішого руху звучання раптово «обрушується» у нерухомий акорд на фермагі. Так композитор здійснює перехід (*attacca*) до передостанньої частини. Тут також виявляється символіка числа «7», яка є символічною для воскресіння єврейського народу після Голокосту. Цей останній момент стає різко очевидним після V частини (Скерцо), найдовшої та найдинамічнішої частини твору. У цей момент у переході до VI частини домінує читець, який декламує пророцтво Єзекіїля (37, 1–10) на івриті («*HaJetà alai jad adonài*») – алегорію воскресіння, прояснену через оживлення людських кісток, які висихають у пустельному полі, долині смерті. Ця декламація явно є емоційною кульмінацією симфонії, вона викликає емоційні спогади та певний страх, особливо тому, що «голос Бога» також представлений атональними, приглушеними тубофонами облігато. Тут оркестр стихає, струнні створюють сонорно-шумовий ефект; ніби здалеку доливають акценти ударних інструментів, і на цьому фоні входить голос читця. У цій лаконічній у музичному плані сцені представлена головна християнська ідея твору. Композитор визначив її зміст як «бачення Воскресіння» [4, с. 662].

VII частина «*Haec dicit Dominus*» («Так говорить Господь») починається словами пророка Данила «з хмарами небесними йшов як би Син Людський» (що викликало нападки на композитора в ізраїльській пресі після прем'єри твору). Пендерєцький трактує тексти Старого Завіту як ознаку пришествя Христа – власне весь твір став цією ознакою. Вінчають симфонію-кантату слова псалма: «У місті Бога нашого, на святій горі Його» (Пс 47:2). Як завжди у Пендерєцького, у заключному

розділі фіналу проходять всі значні мотиви попередніх тем. Міцне тутті духових у Фіналі відсилає до малерівської симфонічної поетики. Таким чином, I та VII частини Симфонії-кантати складаються з хорового «твердження», яке одночасно є декламаційним і «кричущим» (як у природі, створений Богом перед Людиною), у супроводі важких мідних духових і дзвінких гонгів. Так втілюється надзвичайне піднесення (уривками з Єремії, Даниїла, Ісаї, а також іншими псалмами – усі вони співаються у швидкій послідовності перед поверненням початкової хорової заяви). Хоча Пендерецький, можливо, відмовляється від свого «фірмового» ковзання та ковзання між двома нотами, натомість він тепер значною мірою покладається на хроматичні гами (тут – переважно низхідні), щоб швидко переходити від одного тонального центру до іншого.

Завершити аналіз Симфонії можна твердженням самого композитора: «Моє мистецтво, що виростає з глибоко християнського коріння, прагне відновити метафізичний простір людини, зруйнований катаклізмами ХХ століття», адже «відновлення сакрального виміру реальності – єдиний шлях порятунку людини. Мистецтво має бути джерелом важких надій» [6, с. 68]. На думку Пендерецького, загроза сучасній культурі становить як «стерильна» авангардна музика, написана з нагоди різних герметичних фестивалів, так і так зване масове мистецтво. Він хотів сформувати культуру, в якій буде відновлено зв'язок між мистецтвом та ідеєю краси, добра та істини. Дані авторські настанови блискуче втілені у Сьомій симфонії.

Висновки. Музичну культуру другої половини ХХ – початку ХХІ століть неможливо уявити без творчості польського композитора Кшиштофа Пендерецького. В його симфоніях оригінально синтезуються традиції пізнього європейського романтизму з власними, авторськими розробками в галузі звуковисотності, тембральності (аж до створення власного інструмента – тубофону), фактури, формотворення і музичної мови, що дозволило композитору створювати індивідуальні (авторські) музичні проекти і концепції у сфері симфонізму (а також в інших жанрах музики). Серед багатющої композиторської спадщини К. Пендерецького Сьому симфонію «Сім брам Єрусалиму» можна віднести до найвищої фази його творчого досвіду – фази

«великого синтезу», яка відтворює його концептуально-світоглядні установки уособлення «метафізичного простору людини, зруйнованого катаклізмами ХХ століття» заради «відновлення сакрального виміру реальності» як єдиного шляху до порятунку людини, на якому мистецтво стає найважливішим засобом, «джерелом важких надій». Твір є жанровий мікстом – солісти, хор та оркестр виступають тут «на рівних правах». Четверта і п'ята частини Симфонії написані з справжнім симфонічним розмахом, що, можливо, вплинуло на рішення Пендерецького назвати цю кантатно-хорову фреску симфонією. Проте жанр кантати багато в чому диктує свої умови: хорам належить провідна роль, відсутня характерна для музики Пендерецького витончена драматургія, що рясніє парадоксами, несподіваними поворотами та жанровими модуляціями дійства. На користь симфонічної складової виступає четвертий склад оркестру, що включає також чотири батареї перкусії, орган та спеціально створені для цієї симфонії т.зв. тубофони. У вербальному компоненті, завдяки використанню латинської мови, яка пропонує мовну нейтральність через ритуальну мову, що більше не використовується в народній мові, підкреслюється сакральна образність.

У цьому творі Пендерецький відходить від свого постнеоромантичного стилю 1980-х: у 1990-ті композитор звільняється від диктату будь-яких моделей і творить, згідно виключно своїм натхненню, інтуїції та духовній складовій мистецтва. Очевидно посилюється просторове відчуття звучання, його «вільне дихання». Хроматика базується на гармонічному фундаменті – басі, над яким «ширяють» вільні мелодійні побудови. Вражають ефекти «відриву» хроматики від басу та її несподівані повернення до тонального фундаменту. В міру руху хроматичної тканини до віддалених обертонів з'являються деякі «модальні тоніки». Інше нове явище в стилістиці Сьомої симфонії – поєднання варіативності та імітації, внаслідок чого виникає т.зв. «варіантна гетерофонія». Симфонія у цілому справляє абсолютно цілісне й емоційно захоплююче враження надзвичайно професійно створеної годинної вокально-хорової та оркестрової феєрії. Недивно, що композитор назвав цей твір серед двох своїх опусів, які хотів би відправити у майбутнє.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 285 с.
2. Кшиштоф Пендерецький. *Інформаційний бюлетень «Culture.pl»*. URL: <https://culture.pl/ua/artist/krzysztof-penderecki>
3. Шейніна О.Я. Енциклопедія символів. Харків: Тросінг, 2003. 591 с.
4. Chłopicka R. Byg jako postać dramatyczna w twórczości Krzysztofa Pendereckiego. *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności / studia pod redakcją Z. Skowrona*. Kraków: Musica Iagiellonica; Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2007. 685 s.
5. Droba K. Droga do sensu tragicznego: Jeszcze o III Symfonii Henryka M. Gyreckiego. *Ruch Muzyczny*. 1978. № 15. S. 3–4.
6. Penderecki K. Labirynt czasu: pięć wykładów na koniec wieku. Warszawa : Presspublica, 1997. 99 s.
7. Tomaszewski M. Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje. Kraków: Akademia Muzyczna, 1994. 155 s.
8. Zieliński T. A. Dramat instrumentalny Pendereckiego. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2003. 149 s.
9. Zychowicz James L. Penderecki: Symphony no. 7. Opera Today. URL: https://www.operatoday.com/content/2007/04/penderecki_symp.php

REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1979). Symphonic quests. The problem of the symphony genre in Soviet music 1960–1975. L.: Soviet composer [in Russia].
2. Krzysztof Penderetskyi. «Culture.pl» newsletter. URL: <https://culture.pl/ua/artist/krzysztof-penderecki> [in Ukraine].
3. Sheinina, O.Ya. (2003). Encyclopedia of symbols. Kharkiv: Trosing [in Ukraine].
4. Chłopicka, R. (2007). Byg jako postać dramatyczna w twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności. Kraków: Musica Iagiellonica; Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego [in Poland].
5. Droba, K. (1978). Droga do sensu tragicznego: Jeszcze o III Symfonii Henryka M. Gyreckiego. *Ruch Muzyczny*. № 15. S. 3–4. [in Poland]
6. Penderecki, K. (1997). Labirynt czasu: pięć wykładów na koniec wieku. Warszawa: Presspublica. [in Poland]
7. Tomaszewski, M. (1994). Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje. Kraków: Akademia Muzyczna. [in Poland]
8. Zieliński, T. A. (2003). Dramat instrumentalny Pendereckiego. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, [in Poland].
9. Zychowicz, James L. Penderecki: Symphony no. 7. Opera Today. URL: https://www.operatoday.com/content/2007/04/penderecki_symp.php [in Poland]

УДК 78.02+78.03+78.082.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-16>**Чень Хуанці**

ORCID: 0009-0000-5987-1669

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
c247022@gmail.com

КОНЦЕРТИ В.А. МОЦАРТА ДЛЯ КІЛЬКОХ КЛАВІРІВ З ОРКЕСТРОМ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

Мета роботи. У статті досліджуються жанрово-стильові властивості подвійних фортепіанних концертів В.А. Моцарта. **Методологія дослідження** передбачає використання системного, музикознавчого, виконавського та культурологічного підходів; важливими є джерелознавчий музично-аналітичний методи. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні композиторських та виконавських особливостей фортепіанних концертів Моцарта для кількох інструментів з точки зору еволюції жанру інструментального концерту. **Висновки.** Концерти В.А. Моцарта для двох і трьох клавірів з оркестром виконуються не так часто, як твори того ж жанру для одного сольного інструменту, проте вже більше двох століть займають почесне місце в репертуарі піаністів, оркестрів та диригентів різних виконавських шкіл, стилів, напрямків та національних приналежностей. На відміну від сольних концертів вони представляють можливості додаткового ігрового, театралізованого діалогу солістів, їх віртуозної та кантабільної фортепіанної майстерності, свіжості музичної думки, невичерпної винахідливості композитора у подоланні традиційної схеми. Концертна музика Моцарта висловлює природні, прості почуття, призначені, відповідно до моцартівської естетики, до того, щоб «чіпати серця» (що проявляється не тільки в музичній мові, типі концертнування, а й у піанізмі). Підсумувавши розглянуті концерти, можна виділити темп як найбільш очевидний фактор, що впливає на використання виразних засобів, технологічних прийомів, фактор, що впливає на стиль трактування твору. Поряд із смисловою та структурною особливостями сприйняття музики Моцарта, на виконанні аналізованих концертів завжди може позначатися різний стиль піанізму видатних музикантів, який у свою чергу проростає з особливостей національно-культурологічної приналежності та індивідуально-психологічного складу особистості. Можливо, ХХІ століття стане новим етапом смислороджуючої інтерпретації, спрямованої на осягнення сутності моцартівського мистецтва та творче переосмислення традицій віденського класика.

Ключові слова: музичний стиль, музичний жанр, композитор, класицизм, фортепіано, фортепіанна музика, інструментальний концерт, музична фактура, музичне мислення, фортепіанне виконавство, засоби виразовості.

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

Concerts by V.A. Mozart for several pianos with orchestra: a genre-style aspect

Aim of the work. The article examines the genre-stylistic properties of double piano concertos by V.A. Mozart. **The research methodology** involves the use of systematic, musicological, performing and cultural approaches; Source-based music-analytical methods are important. **The scientific novelty** of the work appears in the identification of compositional and performance features of Mozart's piano concertos for several instruments from the point of view of the evolution of the genre of the instrumental concerto t. **Conclusions.** Concerts by V.A. Mozart's works for two and three pianos with orchestra are not performed as often as works of the same genre for one solo instrument, but for more than two centuries they have occupied an honorable place in the repertoire of pianists, orchestras and conductors of various performing schools, styles, directions and nationalities. Unlike solo concerts, they represent the possibility of additional playful, theatrical dialogue of the soloists, their virtuoso and cantabile piano skills, the freshness of musical thought, the composer's inexhaustible ingenuity in overcoming the traditional scheme. Mozart's concert music expresses natural, simple feelings, designed, according to Mozart's aesthetics, to "touch hearts" (which was manifested not only in the musical language, the type of concert performance, but also in pianism). Summarizing the considered concerts, we can single out the tempo as the most obvious factor affecting the use of expressive means, technological techniques, and the factor affecting the style of interpretation of the work. Along with the semantic and structural features of the perception of Mozart's music, the performance of the analyzed concerts can always be characterized by a different style of pianism of outstanding musicians, which in turn grows out of the features of national and cultural belonging and the individual and psychological composition of the personality. Perhaps the 21st century will become a new stage of meaningful interpretation aimed at understanding the essence of Mozart's art and creatively rethinking the traditions of the Viennese classic

Key words: musical style, musical genre, composer, classicism, piano, piano music, instrumental concert, musical texture, musical thinking, piano performance, means of expression.

Актуальність теми роботи. У складному, різнобарвному, «всеохоплюючо»-протирічному музичному мистецтві ХХ-ХХІ століть, з його підсумковою роллю, увібранням у себе всього

попереднього і музичного культурного досвіду – усього арсеналу культурної пам'яті, «заримованість з минулим відчувається все сильніше. І ці резонанси з різними культурними континуумами деколи опиняються в сучасних музичних творах чи не головними смислоутворюючими чинниками» [2, с. 203]. Так Олена Зінкевич характеризує композиторське сьогодення, в якому музично-мовні та мисленнєві засади класицизму (передусім, В.А. Моцарта) посідають одне з важливих місць. Що ж стосується виконавського мистецтва – музику Моцарта навряд чи може оминати у своїй творчій біографії хоча б один виконавець-піаніст. Художній стиль цього Майстра вже кілька століть поспіль надихає музикантів різних спеціалізацій. Адже фортепіанна спадщина Моцарта – це не тільки блискуча школа виконавської майстерності, інтерпретативних засад та інструментально-ігрової техніки, а й можливість (в рамках сучасної культурної парадигми «виконавського авторства») продемонструвати знаки минулої епохи, її концептуальну та фортепіанну символіку в новому історичному та виконавсько-мисленнєвому контекстах. У цьому відношенні «невмирущий» жанр інструментального (клавірно-фортепіанного – у нашому випадку) концерту виступає однією з найпоказовіших плідних сфер. Серед 27 клавірних концертів, залишених Моцартом нащадкам, два, які традиційно нумеруються як Сьомий і Десятий, написані для трьох і двох фортепіано з оркестром. Поруч з сольними концертами (для одного фортепіано) вони й досі є репертуарними та надзвичайно цікавими для виконавського втілення.

Тому **мета даної статті** – дослідити жанрово-стильові властивості подвійних фортепіанних концертів В.А. Моцарта.

Виклад основного матеріалу. Багатомірність та глибина фортепіанної творчості В.А. Моцарта, що часто породжує полярні один одному виконавські прочитання, виявляє актуальність аналізу інтерпретаційних тенденцій його музики. Важливим в інтерпретації творів високої класики є розуміння особливостей стилю композитора, що стає основою типологічного підходу до інтерпретації творів. При цьому музика Моцарта, як можна спостерігати за яскравими виконавськими версіями, при-

пускає можливість внесення до неї і суто особистих стосунків. «Моцарт найменш доступний, найприхованіший, найезотеричніший з композиторів. Хтось не сидів спеціально і довго над Моцартом, хтось у нього вперто не вдумувався, з тим розмовляти про Моцарта – як зі сліпим про фарби. Загадковість усієї його особистості, що приховувала під масою грубого балагурства і кумедних жартів свої незвідані глибини, відповідає загадковості його музики: чим більше в неї вникаєш, тим більше бачиш, як мало ще зрозумів її ... » [3, с. 101]. При цьому німецький музикознавець Ганс Деннерлайн, автор монографії «Der unbekannte Mozart» («Невідомий Моцарт») [5] з підзаголовком «Die Welt seiner Klavierwerke» («Світ його клавірних творів»), вважає, що ця галузь моцартівської спадщини (клавірна) набагато менш вивчена, ніж оркестрові та оперні твори композитора. Епіграфом до своєї книги Деннерлайн обирає слова Гете з його розмов з Еккерманом 14 лютого 1831 року: «Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist» («Але все одно явище, подібне до Моцарта, навіки буде дивом, і нічого тут пояснити не можна») [4, с. 397]. Відомо також, що за рік до того (3 лютого 1830 р.) Гете каже: «Я бачив його семирічним хлопчиком, коли він проїздом давав концерт у Франкфурті. Мені й самому щойно стукнуло чотирнадцять, але я як зараз пам'ятаю цього маленького чоловічка з напудреним волоссям і при шпазі» [там само, с. 348]. Цікаво, що приблизно з того часу маленький Моцарт створює свій т.зв. «Лондонський зошит» - низку нарисів для клавіра, а також для оркестру, коли через хворобу батька і вимушену відпустку Вольфганг належав сам собі. Втім, «цей зошит був не тільки особистою власністю восьмирічного хлопчика, а й являв, на кшталт щоденника, його приватний простір, який інші, тобто, батько та сестра, неухильно поважали. Це, а не хвороба Леопольда Моцарта в липні 1764 року, могло бути безпосередньою причиною того, що в Лондонському зошиті немає жодної ноти, записаної чужою рукою. Ймовірно, саме з цим пов'язаний і той факт, що жодна з п'єс цього зошита не знайшла застосування пізніше» [7, с. XXII]. Перша друкована версія «Зошиту» з'явилася в 1909 і була підготовлена Георгом Шюнеманом [8], який

високо її оцінив, відзначивши тут вже є те, чого ще не було в попередніх творах: «Але якщо порівняти з попередніми творами Моцарта, то дивує музичний зміст, розмаїття ідей і багатство мелодій, яке Моцарт розгортає саме в цьому невеликому обрамленні. Він створює тут витончені менуети, алегро, престо, адажіо. Навіть прелюдії ... і справжню рухливу фугу» [8, с. 2–3]. Вже ці творіння творіння восьмирічного Моцарта, безумовно, містять зерна геніальності пізнішої творчості композитора. Отже, справді можна сказати, що це і музика дитинства, і прорив у вічність. Недивно, що «дорослі» твори композитора утворили справжнє «диво Моцарта», яке приваблює і буде завжди приваблювати виконавців, слухачів і дослідників усіх поколінь.

Характерні особливості генія Моцарта, можливо, найповніше і найяскравіше розкрилися в його фортепіанних концертах. Але не менш великим є й їх історичне значення: жанр класичного фортепіанного концерту був оформлений і закріплений у творчості Моцарта, який синтезував, творчо збагатив і остаточно оформив попередні спроби цього роду. Важливими ключовими моментами тут стали виконавський стиль самого Моцарта; вокальність його мелодій (і гри), пов'язана з оперою, та поява безпосереднього попередника фортепіано - «молоточкового» клавіру з його можливістю «співу за фортепіано», «всілякими нюансами», легкою безпосередньою відповіддю механіки, «закругленим, подібним до флейтового звуком і не ускладнює швидкість пальців зайвою напругою» [1, с. 6]. Незвичайна експресія моцартівського піанізму (на яку вказували усі його сучасники) базувалася на розвитку фортепіанної кантабільності, «тієї плавної співучості ..., яку Моцарт запозичив від Йоганна-Християна Баха і довів до межі виразовості» [там само, с. 7]. Моцарту вдалося поєднати контрастну віртуозність гри Філіпа-Емануїла Баха (врівноваживши партії соліста та оркестру в концертах) і співочий мелодизм («співучі Allegro») його молодшого брата Йогана-Християна Баха.

Сам Моцарт, будучи, за спогадами сучасників, найбільшим віртуозом свого часу, віртуозність розумів і підносив по-своєму: умів «оживити» навіть звучання загальних форм руху і блиску-

чих пасажів. Із захопленням сучасники відгукувалися про його кантилену, а віртуозні структури «виблискували» ні гучністю, ні шаленими темпами; вони були пропорційними ... темпу людського кроку. У повільних частинах гра Моцарта ставала більш чуттєвою, залишаючись одухотвореною, живою, позначеною безліччю «знаків питання» й оклику, цезурами, що відтіняють кожну фразу. Адже, навіть, інструментальні твори Моцарта або їх фрагменти (зокрема повільні частини) незмінно є глибоко вокальними, а оркестровий фрагмент може бути легко трансформований у співочий. Так, К. Висоцькі, аналізуючи одну з концертних арій Моцарта, пише: «...Моцарт був у всякому разі захоплений не тільки вокальними якостями Алоїзії, але виявляв і інтерес до інструментів, що розвивався надалі в контактах з оркестром Мангейму» [9, с. 189], тобто, для Моцарта можливості голосу і соло інструментів (наприклад, рідкісного в Австрії вже у 1750-1760-ті clarino, що був використаний для надання більшої яскравості та «рельєфності» звучання всього оркестру, а також підкреслення збудженого стану героїні в арії «No, she non sei sarase») є рівними навіть в концертних аріях, і, у свою чергу, тембр співачки має стати інструментальним, а отже – можна говорити про взаємодію вокальної та інструментальної музики на мелодійному рівні. Все це справило свій вплив і на фортепіанні концерти Моцарта.

Жанр концерту для кількох інструментів, що веде своє походження від барокових concerti grossi, часто використовувався віденськими класиками, особливо Моцартом (до того концерт для чотирьох клавесинів з оркестром був написаний, наприклад, Й.С. Бахом для лейпцизької «Музичної колегії», у розпорядженні якої було кілька інструментів – хоча це не оригінальний твір Баха, а перекладення Концерту для чотирьох скрипок його популярного сучасника Антоніо Вівальді). Такий формат і сьогодні зберігає свою життєздатність (достатньо згадати відомі Концертний квартет К. Черні для чотирьох роялів – на основі шлягерів свого часу з оперних арій та хітових мелодій скрипаля Нікколо Паганіні; «Весіллячко І. Стравінського з його чотирма роялями; «Six Pianos» Стіва Райха для магазину музичних

інструментів Нью-Йорку, що втілює сувору красу райхівського методу патерну із восьми нот та його різноманітні комбінації; «Five Pianos» Мортон Фелдмана – щоправда, два останні твори, на відміну від композицій для кількох інструментів з оркестром, стверджують монохромно-тембральний метод).

Окрім відомих клавірних концертів – №7 (для трьох клавирів, F-dur, KV 242) і №10 (для двох клавирів, Es-dur, KV 365) – перу В. Моцарта належать Кончертон для двох скрипок (KV 190), Концертна симфонія для чотирьох духових (KV 297-b), Концерт для флейти та арфи (KV 299), знаменита Концертна симфонія для скрипки та альту (KV 364).

Концерт для трьох фортепіано (№7, KV 242) написаний для графині Антонії Лодрон та її двох дочок – Алоїзії та Джузеппи (нагадаємо, такий «родинний» принцип використав і Й.С. Бах у згаданому Концерті для чотирьох клавесинів з оркестром був написаний, наприклад, Й.С. Бахом для одного з родинних – у виконанні з своїми синами – бенефісів лейпцизької «Музичної колегії», що не дивно, враховуючи тотальний характер музичного навчання бюргерського та вищих класів населення і популярність клавесину). Можливо, Бах мав на меті і певну продюсерську мету: чотири віртуози, які виконують популярні мелодії тогочасних шлягерів, спричинять фурор перед публікою. Для трьох жінок Лодрон Моцарт створив твір абсолютно ідилічного і безтурботного характеру: про те, як все «розумно і гармонійно» в житті (або, принаймні, в будинку) прекрасної графині – тобто, доступну та приємну музику на кшталт художньої моди того часу (нагадаємо, тоді музика ще не диференціюється на легку або серйозну). Три частини Концерту (I - Allegro, II - Adagio, III – Rondo) зазвичай тривають близько 23 хвилин. Складання партитури Концерту для конкретних виконавиць (згідно з власноручним приписом Моцарта на спеціальній презентаційній копії: для «Ії Високоповажності, Ії Світлості, графині Лодрон... і її доньок, їх світлостей графині Алоїзії та Джузеппи»). І, як він часто робив у таких випадках, кожна партія була пристосована до виконавця, який буде її грати, зі ступенем складності та з поправкою на відмінності в навичках і досвіді. У цьому

випадку дві перші сольні партії помірної складності, третя, для молодшої з двох дочок, є більш скромною у своїх вимогах (втім, це аж ніяк не робить твір простим або невігядливим, адже Моцарт вмів найкраще поєднати скромний виконавський талант своїх замовників із блискучою композицією). Перша частина починається з типового акордового початку, і невдовзі спільна присутність трьох солістів створює насичений контрапункт. У середині частини каденція, що поєднує в собі всі три фортепіано, є надзвичайно ефектною та помітно недосяжною для будь-якого окремого виконавця. Друга частина, восьмихвилинне адажіо, лірично-мелодійна. Рондо, схоже на менует, завершує твір, приділяючи значну увагу кожному солісту, але покладаючи більшу частину виконавського «тягаря» у створенні драматичного фіналу на оркестр. Хоча Моцарт ледве вийшов з підліткового віку, він створив повномасштабний, зрілий концерт. Незабаром сам композитор опрацював потрійний концерт для двох фортепіано (1780). Версія для двох солістів, як вважається, була призначена для виконання самим Вольфгангом і його сестрою. Так виник Концерт для двох фортепіано із оркестром № 7, фа мажор (KV 242). Зробити обробку було нескладно, оскільки вже у початковій версії діалог розгортається головним чином між двома інструментами (напевно, це пов'язано з виконавськими можливостями учасниць ансамблю). Концерт часто виконується та записується таким чином Сповна використавши колористичні можливості звучання кількох фортепіано, для акомпанементу Моцарта обрав мінімальний склад оркестру: струнні, два гобої та дві валторни (можливо, теж у спіранні на «оркестрові» реалії виконання). Двом чи трьом солістам важко разом імпровізувати каденції, тож Моцарт у цьому концерті виписав їх сам (рідкий випадок), завдяки чому ми знаємо, які каденції імпровізував сам Моцарт у 20-річному віці. Концерт № 7 Моцарта був написаний у 1776 році під час поїздки композитора до Німеччини (і знайомством з графським сімейством Лодрон) та Франції і відноситься до першого – 9 концертів – періоду його творчості – періоду «жадібного поглинання гострих музичних вражень, серед яких найголовніші – італійська опера та інструментальна творчість лондонського (Йогана-Християна, «співучого» клавесиніста – Ч.Х) Баха. Перебування в Маннгеймі (1777-1778),

Парижі (1778) – тодішніх центрах нових інструментальних пошуків – удосконалює індивідуальну майстерність Моцарта як симфоніста і композитора концертної музики» [1, с. 9-10]. Після перших концертних спроб 11-річного Моцарта з концертними обробками 1767 року, у 1773 був написаний перший самостійний концерт (№ 5, D-dur, КК 175). Його розробка вже більш індивідуальна, в ньому більше темпераменту, життя, своєрідності, багатший стає і оркестр, що супроводжує фортепіано (введені труби та літаври). Своїм концертом № 7 – потрійним – Моцарт був дуже задоволений і, навіть, написав батькові про особливо вдалі виконання цього твору в Аугсбурзі 22 жовтня 1777 (де сам виконував партію другого інструменту) і в Мангеймі 12 березня 1778. Через створену самим автором версію цього Концерту для двох клавирів, свій *Концерт для двох фортепіано Es-dur № 10 (KV 365)* в одному з листів до батька композитор називає «другим» (також у французькому виданні 1802 року).

Цей «другий» концерт Моцарт написав також в Зальцбурзі, але вже після поїздки до Мангейма та Парижу – у 1779 році, приблизно в той же час, що й інший його великий подвійний концерт – *Sinfonia Concertante* для скрипки та альту. (дата завершення концерту № 10 досі обговорюється серед науковців, хоча дослідження показують, що деякі його частини могли бути написані між 1775 та 1777 роками). Через два роки Моцарт переїжджає до Відня, де за чотири роки створив 15 фортепіанних концертів – з №11 по № 25 – заохочуючи віденську публіку постійними прем'єрами на концертах з власних творів, де сам грав і диригував. Звідси – значна стилістична різниця між двома творами (концертами № 7 і № 10), розділеними лише трьома роками творчого шляху. У порівнянні зі своїм «найближчим родичем» концерт № 10 відрізняє рівність і велика розвиненість сольних партій, які перебувають в інтенсивному змаганні як з оркестром, так і одна з одною. Моцарт написав цей подвійний концерт для себе та своєї сестри Марії-Анни – обдарованої піаністки. У 1781 і 1782 роках, коли молодий композитор намагався здобути собі репутацію у Відні, він обрав цей концерт серед інших, щоб представити деякі зі своїх найкращих робіт. Щоб справити яскравіше враження на тих віденських виступах, він, мабуть, збільшив оркестр, додавши до партій струнних, двох фаготів і двох валторн – два кларнети,

дві труби і літаври (на жаль, віденська редакція не збереглася). Концерт часто звучить у цій оркестровці сьогодні, але оскільки додані інструменти не з'являються ні в автографі Моцарта, ні в ранніх друкованих виданнях, ніколи не було доведено, що ці доповнення дійсно належать Моцарту. Разом з Моцартом з Концертом № 10 у Відні виступала його учениця Жозефіна Ауернхаммер, з якою він виконав свою сонату для фортепіано у чотири руки і якій присвятив кілька своїх скрипкових сонат. У своїх листах Моцарт, здається, неоднозначно ставиться до її гри: «... грає чарівно, хоча у гри кантабіле вона не має справжнього витонченого стилю співу (характерного для самого Моцарта-піаніста – Ч.Х.). Вона все обрізає...». Він був набагато менш прихильний до її зовнішності, і чутки про те, що вони збираються одружитися, розлючували Моцарта, хоча незабаром вони були перервані його весіллям на Констанції Вебер.

Сама ідея твору дещо незвичайна: вона відходить від традиційних на той час форм фортепіанного концерту на користь діалогу між двома солістами та зведення до мінімуму ролі оркестру. Моцарт розподіляє найбільш яскраві уривки досить рівномірно між двома фортепіано. Крім того, оркестр звучить тихіше, ніж в інших фортепіанних концертах Моцарта, залишаючи більшу частину музики солістам. Твір складається з трьох частин: I – Алегро 4/4; II – Анданте (B-dur) 3/4; III, Рондо – Алегро 2/4. Перша частина – представляє ліричну та енергійну теми і «напрочуд простора, ніби Моцарт повністю насолоджується собою і дозволяє своїм ідеям вільно текти», як зауважив С. Ледбеттер [6]. Варійовані повтори тем відрізняються видумкою і свободою, постійно оновлюючи музичну думку, не даючи слухачу змоги «втомитися» від звучання. Оркестр лише «впорядковує» музичний розвиток. Каденції солістів дають тематичне «резюме» всій частині. Середня частина Концерту – повільна та витончена; оркестр залишається на задньому плані, а основні музичні події відбуваються у двох солістів, які виявляють пісенне начало в музиці у демонстрації кантабільних можливостей фортепіано. Фінал написаний у формі рондо-сонати; це наповнене ритмічним драйвом майже театралізоване дійство, де після витончених пасажів слідує бурхливе повернення до основної теми рондо. У фінальних жвавих рондо дається взнаки

блискучий імпровізаційний дар Моцарта. Невичерпна вигадка та мелодійна щедрість допомагають йому в строкатому чергуванні епізодів щоразу дивовижно по-новому підвести музичний розвиток до основної теми рефрену. Короточасні штрихи ліричної витонченості чи зворушливості роблять неминуче повернення до теми рондо ще більш несподіваним та винахідливим.

Висновки. Концерти В.А. Моцарта для двох і трьох клавирів з оркестром виконуються не так часто, як твори того ж жанру для одного сольного інструменту, проте вже більше двох століть займають почесне місце в репертуарі піаністів, оркестрів та диригентів різних виконавських шкіл, стилів, напрямків та національних приналежностей. На відміну від сольних концертів вони представляють можливості додаткового ігрового, театралізованого діалогу солістів, їх віртуозної та кантабільної фортепіанної майстерності, свіжості музичної думки, невичерпної винахідливості композитора у подоланні традиційної схеми. Концертна музика Моцарта висловлює природні, прості почуття, призначені, відповідно до моцартівської естетики, до того, щоб «чіпати серця» (що проявилось не тільки в музичній мові, типі концертування, а й у піанізмі).

Підсумувавши розглянуті концерти, можна виділити темп як найбільш очевидний фактор, що впливає на використання виразних засобів, технологічних прийомів, фактор, що впливає на стиль трактування твору. Поряд із смисловою та структурною особливостями сприйняття музики Моцарта, на виконанні аналізованих концертів завжди може позначатися різний стиль піанізму видатних музикантів, який у свою чергу проростає з особливостей національно-культурологічної приналежності та індивідуально-психологічного складу особистості. Можливо, XXI століття стане новим етапом смислопороджуючої інтерпретації, спрямованої на осягнення сутності моцартівського мистецтва та творче переосмислення традицій віденського класика.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Друскін М.С. Фортепианні концерти Моцарта. Путеводитель по концертам. Л., 1939. 48 с.
2. Зинькевич Е.С. *Mundus musicae: Тексти и контексты: избр. статьи.* Киев: Задруга, 2007. 616 с.

3. Чичерин Г.В. Моцарт. Исследовательский этюд. Л.: Музыка, 1970. 318 с.
4. Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. Пер. с нем. Н. Манн. М., 1981. 687 с.
5. Dennerlein H. Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke. Veb Breitkopf & Hirtel Leipzig. 1955. 305 s.
6. Ledbetter St. Program Notes: Mozart Triple-Double. (12 November 2006). Los Angeles Chamber Orchestra. Archived from the original on 8 February 2007. URL: <https://web.archive.org/web/20070208224405/http://www.laco.org/performances/3/?program=1>
7. Plath W. Das Londoner Skizzenbuch. *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke; Bärenreiter Kassel*. Basel. London. 1982. Serie IX, Werkgruppe 27, Bd. 1. S. XXI–XXIV.
8. Шёнemann G. Einleitung der Herausgebers // *Mozart als achtjährige komponist. Ein Notebuch Wolfgangs. Zum ersten Mal vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schёнemann*. Breitkopf & Hirtel, Leipzig, 1909. S. V–VII.
9. Wysocki C. Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2006. 302 p.

REFERENCES

1. Druskin, M.S. (1939). Mozart's Piano Concertos. Guide to Concerts. L. [in Russia].
2. Zinkevich, E.S. (2007). *Mundus musicae: Texts and contexts: fav. articles*. Kyiv: Zadruga [in Ukraine].
3. Chicherin, G.V. (1970). Mozart. Research Etude. L.: Music [in Russia].
4. Eckermann, I.P. (1981). *Conversations with Goethe in the Last Years of His Life*. Moscow. [in Russia].
5. Dennerlein, H. (1955). *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*. Web Breitkopf & Hirtel Leipzig. [in Germany].
6. Ledbetter, St. (2007). Program Notes: Mozart Triple-Double. (12 November 2006). Los Angeles Chamber Orchestra. Archived from the original on 8 February 2007. URL: <https://web.archive.org/web/20070208224405/http://www.laco.org/performances/3/?program=1> [in USA].
7. Plath, W. (1982). *Das Londoner Skizzenbuch. Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke; Bärenreiter Kassel*. Basel. London. Serie IX, Werkgruppe 27, Bd. 1. XXI–XXIV [in Germany].
8. Schёнemann, G. (1909). *Einleitung der Herausgebers. Mozart als achtjährige komponist. Ein Notebuch Wolfgangs. Zum ersten Mal vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schёнemann*. Breitkopf & Hirtel, Leipzig. V–VII. [in Germany].
9. Wysocki, C. (2006). *Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano*. Lucca: Libreria Musicale Italiana. [in Italy].

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-17>**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

ЕВОЛЮЦІЯ СТИЛЬОВИХ ТА СТИЛІСТИЧНИХ ПОКАЗНИКІВ ВІРТУОЗНОСТІ У СУЧАСНІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ

Мета даної статті – визначити нові підходи до явища фортепіанної віртуозності як до творчо-виконавського процесу, який охоплює усі без винятку складові піаністичної діяльності музиканта, є узагальненою якістю вищої майстерності інструментальної гри та музичного мислення. Дана мета актуалізує звернення до віртуозності як до історичної та теоретичної категорії, котра споріднена з поняттям піанізму та піаністичності. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю жанрово-стильового та праксеологічного підходів, запроваджується особистісно-діяльнісний ракурс вивчення піанізму, пропонується контекстний інформаційно-комунікативний підхід, що поєднується з естетико-інтерпретологічним методом. **Наукова новизна** статті обумовлена розширенням підходу до явища віртуозності з боку історичного та естетичного контексту, поглибленням оцінок піаністичного підґрунтя віртуозності як мовно-стилістичного, індивідуально-стильового, запровадженням критерію імпровізаційності та транскрипторської волі стосовно музично-виконавської творчості. Вперше пропонується вивчати віртуозні якості фортепіанної гри на основі транскрипторської виконавської майстерності; вперше визначається типологічний стильовий підхід до віртуозності як форми та способу виконавського само здійснення. **Висновки.** Віртуозність – піаністичність – піанізм як індивідуальний показник способу мислення – ігровий комплекс, що, зокрема, виражається у транскрипторській творчості – фортепіанний стиль, презентуючий специфічне фортепіанне мовлення, стилістичні інгредієнти фортепіанного тексту – коло взаємодіючих явищ, котрі дозволяють виробляти підходи до вивчення виконавської логіки та зумовленої нею системи прийомів стосовно окремих індивідуальних фортепіанних поетик.

Ключові слова: віртуозність, піанізм, піаністичність, гра, транскрипція, транскрипторська творчість, історичний та естетичний контекст, виконавська майстерність, фортепіанний стиль, стилістичні інгредієнти, імпровізаційність, типологічний стильовий підхід до віртуозності, індивідуальна фортепіанна поетика.

Wen Wen, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Evolution of style and stylistic indicators of virtuosity in contemporary piano creativity

The purpose of this article is to define new approaches to the phenomenon of piano virtuosity as a creative and performing process, which covers all components of a musician's pianistic activity without exception, is a generalized quality of the highest mastery of instrumental playing and musical thinking. This goal actualizes the appeal to virtuosity as a historical and theoretical category, which is related to the concept of pianism and pianisticity. **The methodology** of the work is determined by the unity of the genre-stylistic and praxeological approaches, the personal-activity perspective of the study of pianism is introduced, and a contextual information-communicative approach combined with the aesthetic-interpretological method is proposed. **The scientific novelty** of the article is due to the expansion of the approach to the phenomenon of virtuosity from the historical and aesthetic context, the deepening of assessments of the pianistic basis of virtuosity as language-stylistic, individual-style, the introduction of the criterion of improvisation and transcriptional will in relation to musical and performing creativity. For the first time, it is proposed to study the virtuoso qualities of piano playing on the basis of transcriptional performance skills; for the first time, a typological stylistic approach to virtuosity as a form and method of executive self-realization is defined. **Conclusions.** Virtuosity – pianistic skill – pianism as an individual indicator of a way of thinking – a playing complex, which is, in particular, expressed in transcriber creativity – a piano style presenting a specific piano speech, stylistic ingredients of a piano text – a circle of interacting phenomena that make it possible to develop approaches to the study of performance logic and predetermined it is a system of techniques in relation to individual piano poets.

Key words: virtuosity, pianism, pianisticity, play, transcription, transcriber creativity, historical and aesthetic context, performing skill, piano style, stylistic ingredients, improvisation, typological style approach to virtuosity, individual piano poetics.

Актуальність теми та проблемних ракурсів даної статті визначається провідним значення явища віртуозності у виконавській діяльності та його особливою природою у фортепіанній творчості, що суттєво еволюціонує, змінюється за зовнішніми та внутрішніми параметрами, набуває нових характеристик у сучасній культурній дійсності. Можна навіть стверджувати, що питання віртуозного виконавства є постійним компонентом теорії фортепіанної творчості, причому не лише як виконавського процесу, а й як загального задуму фортепіанної гри, текстових показників, що замислені композитором. Відтак поняття про

віртуозність постає перманентним у музикознавчих наративах, присвячених фортепіанному мистецтву, зокрема у його виконавському прямуванні [4; 7; 8; 15].

Хоча тема віртуозності досить широко розгорталась у працях, присвячених фортепіанному мистецтву [2; 6; 9; 11], сьогодні вона виявляє суттєві нові сторони та методичні проєкції, зокрема у зв'язку з проблемою особистісно-діяльнісних, практично-жанрових та музично-мовленнєвих передумов, тобто з боку стильових та стилістичних закономірностей, причому перші (стильові) розглядаються у широкому інформаційно-комунікативному контексті [12; 13; 16; 17]. Таким чином до сфери проблеми віртуозності входить праксеологічний метод у його сучасному поглибленому розумінні [5].

Мета даної статті – визначити нові підходи до явища фортепіанної віртуозності як до творчо-виконавського процесу, який охоплює усі без винятку складові піаністичної діяльності музиканта, є узагальненою якістю вищої майстерності інструментальної гри та музичного мислення.

Основний зміст статті. Вже у традиційному розумінні, яке усталилось на сторінках наукових та критичних робіт з романтичної доби, піаніст-віртуоз постає успішною, професійно визнаною особистістю, котра веде активну концертну діяльність та може бути названою «зірковою», виключною та взірцевою. Відразу вражаючою була визнана відкрита Ф. Лістом здатність виконавця грати напам'ять, театралізувати свій імідж, виробляти особливу манеру сценічної поведінки та одягу, тобто постать музиканта-віртуоза набувала специфічних зовнішніх показників, свого рода «індексів» значущості та навіть величі. Звичайно, це спрацьовувало лише у поєднанні з внутрішніми, технологічними та художніми, ознаками, як, наприклад, володіння особливими прийомами гри, які вражали слухачів та ставали візитною карткою виконавця, або особливо влучне виконання певного «бісового» репертуару тощо [17]. Можна навіть стверджувати, що змагання за провідні позиції у сфері віртуозності та суспільної репутації щодо цього – зумовили інтенсивний розвиток фортепіанної техніки в XIX та XX століттях, при-

вели до виникнення великої кількості творчих методів та технік, різноманітних шкіл фортепіанної майстерності, котрі спирались на певні репертуарні норми [12].

Варто наголосити на тому, що феномен романтичної музично-виконавської віртуозності в першу чергу асоціювався з фортепіанним мистецтвом, чому сприяла низка факторів: поширення й удосконалення конструкції інструмента, розвиток фортепіанної техніки, поява особистісного (авторського) феномена композитора-віртуоза. Віртуозний, блискучий стиль відповідав історичному моменту самовизначення виконавського мистецтва, усвідомленню його як окремої сфери професіоналізму. Поняття віртуозності залишається досить актуальним для фортепіанного мистецтва ХХ–ХХІ ст., насиченого іменами талановитих піаністів-віртуозів. Щодо цього слід зазначити найвищий професійний рівень виконавця, який концертує, водночас констатувати, що існує й тенденція до пріоритету технічних критеріїв у виконавському мистецтві, тому що його розвиток іде по шляху усе більш очевидної інтенсифікації пріоритетності техніцизму.

Пріоритет художнього над технічним, безумовно, зберігає свою актуальність в оцінці виконавської школи, але разом з тим проявляються тенденції уваги та поваги до самоцінності віртуозності, оскільки недолік виконавської майстерності – це явна ознака дилетантизму. Невипадково в програмі більшості конкурсів у першому турі потрібне виконання концертних етюдів і обов'язкових п'єс, а в заключному – концерту з оркестром, тобто творів, у яких віртуозне начало виходить на перший план. Принцип єдності та плідної взаємодії художнього й технічного в теорії та практиці музичного виконавського мистецтва зберігає свою актуальність і в наші дні. Очевидно, що для повноцінного розвитку фортепіанного виконавського мистецтва необхідне подолання розмежування художнього й технічного начал на користь їх творчої взаємодії. У сьогоднішній піаністичній практиці гармонічна комбінація того й іншого спостерігається, у творчості К. Циммермана, М. Аргерих, Н. Луганського, А. Шиффи, Ж.-І. Тібодє, П. Андершевського, деяких китайських піаністів.

Музично-виконавські конкурси, що зародилися в античній культурі, одержали широке поширення в наші дні [12; 15]. Вони проходять постійно та поєднують у собі риси концерту, спортивного змагання, шоу й комерційного заходу. Будучи потужним стимулом для професійного й кар'єрного росту, конкурси диктують досить жорсткі умови (пріоритет технічності й «безконфліктності» виконання, «усереднене» трактування, нівелювання яскравих і неоднозначних інтерпретацій), відповідаючи яким, молодий виконавець часто жертвує своїми творчими здатностями.

Істотний вплив на віртуозність виявляє розвиток аудіо- та відеозапису, розширення можливостей тиражування музики ЗМІ, використання мережі інтернету (у тому числі онлайн-трансляції та інтернет-конкурси виконавської майстерності), різноманітні ютуб-каналів тощо. Також у сучасному музичному мистецтві віртуозність стає необхідною характеристикою естрадно-джазового фортепіанного мистецтва, яке розбудовувалося паралельно з академічним фортепіанним виконавством. Багато піаністів сполучають у своїй концертній діяльності виконання класичних і джазових творів, також звертаються до явищ нової класики – нової простоти з її опорою на мінімалістичні прийоми, коли відсутність зовнішнього «блиску» стає знаком глибини мислення, а критерії віртуозності змінюються з суто музично-ігрових на контекстуальні змістові, скоріше широкого естетичного та психологічного призначення.

Явище віртуозності різноманітно відображене в історії фортепіанного (клавірного) мистецтва, що, у свою чергу, дозволяє простежувати, яким чином формувалась та розвивалась музично-виконавська віртуозність. Так, у добу бароко віртуозність характеризує широту та всебічність професійної праці, рівень володіння «ремеслом» та здатність до наслідування, довершеного використання взірців. В епоху класицизму віртуозність залучається до процесу диференціації сфер й напрямів музичної творчості, професійної діяльності, хоча єдність композиторської та виконавської майстерності ще зберігається як показник найвищого рівня володіння формою та змістом музики, тобто може сприйматися як чинник віртуозної практики. Звісно, до розвитку

піаністичної (фортепіанної) віртуозності, як специфічного жанрово-стильового компоненту, долучається і органологічний аспект, тобто вдосконалення інструменту, реконструкція клавіру. На цій основі виникає особливо яскравий підйом віртуозного стилю та способу мислення у добу романтизму, яка гранично сприяє відділенню виконавської творчості як головного носія віртуозності, у спілкуванні з аудиторією та у безпосередньому само здійсненні музично-звукового тезаурусу.

Історичний підхід до віртуозності передує її теоретичному вивченню, оскільки вона тісно зумовлюється творчою практикою, може бути поясненою лише на її основі. Водночас риси віртуозної гри, віртуозної артистичної поведінки впливають на побудову музичного тексту, на мовні засоби, якими керуються композитори, особливо у випадку, коли вони, водночас, є головними виконавцями своїх творів. У галузі фортепіанної музики ця зацікавлена єдність видів діяльності суттєво впливає на розвиток системи музично-виразових засобів. Тому не дивує, що поворотним пунктом в історії фортепіанного мистецтва як носія широко зрозумілої віртуозності постає творчість Ференца Ліста, котра донині залишається взірцем поєднання різних форм музичнотворчої діяльності на основі особистісного стилю, індивідуального художнього мислення [9; 17]. Завдяки Лісту виникає потреба і можливість розглядати віртуозність як цілісну стильову якість, зумовлену способом музичного мислення, але також і загальним світоглядом оцінними естетичними позиціями, життєвим досвідом і так далі.

Розширене розуміння віртуозності веде до виявлення її естетичної природи – як ідеальної єдності задуму та його здійснення, довершеності форми та значного смислового потенціалу змісту, повної свободи у залученні художньо-технологічних засобів, зовнішніх та внутрішніх умов мистецького акту, як досягнення ефектів простоти й природності, водночас дивовижності художнього задуму та способів його здійснення, нарешті – як здатності викликати потужне задоволення, специфічну насолоду як переживання краси й духовного само здійснення [1; 3; 10]. Явище віртуозності, таким чином, є поєднаним з процесом есте-

тичної гри, або естетичного переживання як виразу особливої психологічної гри, провокує до звернення до цього складного феномена, котрий має велике значення на різних рівнях фортепіанної поетики.

Як вказував Й. Хейзинга, гра викликає радість та гармонізує відносини, дозволяє долати негативні стани та страх, привчає до переможної ходи й надає досвіду позитивного творчого мислення, включаючи захват від самого процесу творчості, втілення власних задумів та долання меж звичаєвості [14]. Так само і віртуозність поєднана зі сміливістю до доланням обмежень, має високу дієвість та потребує доблесті й мужності, адже примушує діяти, творити немов «поверх бар'єрів», встановлених природою людини, тобто містить елементи героїзації. Тому будь-який прояв віртуозності потребує порушення відомих правил, вихід за межі традиційних настанов та завоювання нових висот майстерності. Це стає суттєвим рушієм у розвитку віртуозних показників, коли наявні досягнення перевершаються новими ідеями та прийомами, і «планка» художніх відкриттів весь час підвищується...

Зокрема у розвитку піаністичної віртуозності помітне місце займає здатність імпровізувати на основі певних текстів, відомого музичного тематизму, також створювати нові виконавські версії композиторських творів, тобто вступати у вільний співтворчий діалог з усталеною композицією, розмикаючи її текстові межі і відкриваючи її нові виконавські звукообразні можливості. Ознакою віртуозного мислення піаністів стає створення транскрипцій, причому іноді на основі декількох творів, алюзивних композицій «в стилі», своєрідних «переказів» музично-стильового змісту [4]. Відкриття транскрипції як жанру виконавської творчості є також прерогативою Ф. Ліста – у романтичну добу; сьогодні це є майже повселюдним виконавським заняттям, яке часто виступає як форма щирої відкритої «бесіди» музиканта з аудиторією, причому дана аудиторія може виступати суто віртуальним утворенням, коли комунікація відбувається он-лайн шляхом, з залученням діджитальних засобів.

Імпровізаційність як безпосередньо здійснена та експлікована текстовим шляхом вигадка, фантазія – вимисел – набуває нових

рис, коли спирається на визначений музичний матеріал, має певні змістові образні передумови. Вона набуває більшої тривалості та структурної складності, придбає достатньо конкретні жанрові орієнтири (залежно від використаного першоджерела), врешті-решт приводить до фіксації композиційного викладу, до його «запам'ятовування», що надає можливість повторювати її з достатньою точністю та у попередніх хронотопічних межах. Таким чином виникає суто виконавський твір – виконавська композиція, як свідчення віртуозних творчих досягнень, як маркер самостійності музичного мислення виконавця.

На основі транскрипторської виконавської майстерності можна навіть запропонувати типологічний стильовий підхід до віртуозності як форми та способу виконавського самоздійснення [9; 11]. Так, можна виокремити ренесансний – ранньо-бароковий тип віртуозності, що полягає в існуванні на межі служебної та світської практики, передбачає збереження канонічних настанов та, водночас, втілення естетичної гармонії у почуттєвому ладі та мелодичному характері. Зріле бароко вже сміливо йде до антропоцентричного розуміння художнього образу та досить вільного вибору мистецької риторики, виробляючи нові авторизовані засоби узагальненого відтворення почуттєвого світу людини. Барокова віртуозність, що переходить у класицистські нормативні настанови, передбачає поглиблений інтелектуалізм та розвиток раціональних навичок, також різнобічне пізнання іманентної логіки мистецького процесу, володіння автономним професійним музичним інструментарієм – у широкому тлумаченні останнього. Притаманний добі романтизму принцип віртуозності іноді тлумачиться як трансцендентний, оскільки пов'язується з прагненням до виходу за межі можливостей конкретної жанрової галузі та інструментальної гри, також за межі суто людських здатностей в опануванні інструментальними технологіями. Однією з головних прикмет трансцендентного стильового напрямку постає бравурність, котра може сприйматися і як особистісна стильова риса, і як загальна стильова тенденція у розвитку фортепіанного мистецтва від романтизму до ХХ століття і далі [5]. Її специфічна ознака – підвищена емоційна

експресія, висока динаміка, як гучнісна, так і темпоральна, розростання фактури та її особлива щільність, з дещо стихійними відтінками, що сприяє враженню від характеру звучання як від фатально-демонічного, або надлюдського фантазмагоричного.

Трансцендентність та фантазмагоричність, як особливі стильові риси, що стають принципово важливими для створення образу піаніста-віртуоза, також затверджуються вперше у творчості Ф. Ліста, почасти, в іншій інструментальній галузі, у виконавстві Н. Паганіні.

Категорія віртуозності доповнюється поняттям про піаністичність, як те мовно-мовленнєве середовище, у якому здійснюються віртуозні наміри, яке цілком залежить від виконавських прийомів, від піаністичної гри. Піаністичність як гнучкість, достатня зручність та відповідність до природи інструменту та виконавського апарату музиканта, також як система засобів, котрі визначають рівень складності та вимоги до майстерності, утворює стилістичну основу фортепіанної віртуозності. Піаністичність має тенденцію до еволюції так само, як усі інші складові фортепіанної творчості, особливо у сфері звуковидобування, артикуляції та фразування, також у сукупності агогічних прийомів та використанні динамічних засобів – тобто у контексті виконавської форми у її завершеному та повному розумінні [16]. Окрім цього, саме через піаністичність – піанізм можна визначити індивідуальну своєрідність виконавського інтерпретативного стилю, котрий виступає як когнітивний феномен, як спосіб мислення, дозволяючи і віртуозність розглядати як мисленнєве явище, поглиблюючи таким чином типологічні критерії її вивчення.

Прикладом сучасного оновленого типу трансцендентної, тобто такої, що прагне долати жанрові й стильові межі, фортепіанної віртуозності та піаністичного мислення (з його необхідним стилістичним підґрунтям) може слугувати творчість Марти Аргерих, котра відома своїми пасіонарними виступами, завоювала багато престижних нагород, відрізняється бездоганною технікою та артистичною концертною яскравістю, унікальністю виконавського іміджу. Не менш показовою для сучасного розуміння віртуозності є постать німецької піаністки японського походження Еліс Сари Отт

(1988), котра отримала нагороди на багатьох фортепіанних конкурсах, у тому числі першу премію на конкурсі Піанелло Валь Тідоне 2004 року, співробітничала з багатьма світовими диригентами та (Лос-Анджелеським філармонічним, Чиказьким симфонічним, Індіанополісу й Торонто, Німецького радіо, Китайським філармонічним). Її перший запис «12 етюдів трансцендентного виконання» Ліста мав значний успіх, а запис повного зібрання вальсів Шопена очолив рейтинг виконання класичної музики у Німеччині й США, приніс піаністці премію ECHO Klassik «Молодий артист року». Піаністка часто виступає в ансамблі з піаністом Франческо Тристано, а їх сумісні гастрольні поїздки охоплюють Японію, Південну Корею й Австралію. Еліс Сара Отт входить до числа найбільш яскравих артистів свого покоління – причому як музикант, що має власний поетичний піаністичний стиль, відзначений поєднанням вишуканості та експресивності.

Не менш знаковою є постать Вікінгура Олафсона – видатного ісландського піаніста та композитора (1984), випускника престижної Джульєррдської школи, власника безлічі нагород, що прославився виступами з провідними оркестрами світу, володіє рідкісною комбінацією вибухової віртуозності та інтелектуальної талановитості. Він виграв усі основні призи у своїй рідній країні, у тому числі чотири премії «Музикант року» на Icelandic Music Awards, а також премію Icelandic Optimism Prize. Газета Le Monde відзначала «вулканічний темперамент, ідеальну віртуозність і смак до складних завдань» цього піаніста, а найвідоміші сучасні композитори довіряють йому здійснювати прем'єри нових творів. Піаніст виступає з Бергенським філармонічним оркестром, Клівлендським оркестром і Оркестром Національної академії Санта Чечилія, Нью-Йоркським філармонічним оркестром, оркестром «Камерата Зальцбург» та іншими. Виступи з оркестрами, таким чином, також стають прикметою трансцендентальності сучасного піанізму.

Долання меж між різними сферами музичної творчості, жанровими галузями та стильовими напрямками, намагання мандрувати крізь час та простір стає помітною рисою сучасного віртуозного піанізму. Підтвердження цьому можна знайти у творчості Джар-

рода Реднича, котрий відомий своїми віртуозними виконаннями популярних партитур до фільмів і класичної музики; Пітера Бенса, котрий є власником рекорду Гіннеса як найшвидший піаніст, також знаменитий своїми новаторськими каверами й оригінальними композиціями; Франческо Парріно, котрий набув популярності завдяки своїм фортепіанним каверам на Youtube, відзначеним емоційною глибиною й технічною довершеністю; Лейкі Уеда, котрого називають «сенсацією Youtube», прославленого своїми складними аранжуваннями саундтреків до фільмів і класичних творів; Кайла Лендрі, котрий також став інтернет-знаменитістю у сфері фортепіанної музики й прославився своїми імпровізаційними навичками та підвищено емоційними проникливими виступами; Хатіі Буніатішвілі, котра концертує по всьому світу, відома своєю експресивної силою й яскраво-динамічним сценічним образом, часто виступає з найбільшими оркестрами; Пітера Бука, який прославився завдяки соціальним мережам і відомий своїми фортепіанними каверами на популярні пісні.

У цілому, **наукова новизна** статті обумовлена розширенням підходу до явища віртуозності з боку історичного та естетичного контексту, поглибленням оцінок піаністичного підґрунтя віртуозності як мовно-стилістичного, індивідуально-стильового, запровадженням критерію імпровізаційності та транскрипторської волі стосовно музично-виконавської творчості. Вперше пропонується вивчати віртуозні якості фортепіанної гри на основі транскрипторської виконавської майстерності; вперше визначається типологічний стильовий підхід до віртуозності як форми та способу виконавського само здійснення.

Як **висновок**, можна зазначити, що віртуозність – піаністичність – піанізм як індивідуальний показник способу мислення – ігровий стилістичний комплекс, що, зокрема, виражається у транскрипторській творчості – фортепіанний стиль, презентуючий специфічне фортепіанне мовлення, естетичні та мовні інгредієнти фортепіанного тексту – коло взаємодіючих явищ, котрі дозволяють виробляти підходи до вивчення виконавської логіки та зумовленої нею системи прийомів стосовно окремих індивідуальних фортепіанних поетик.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Баумгартен А. Эстетика // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 2. М., 1964.
2. Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.01; Київський національний університет культури і мистецтв. К., 2006. 16 с.
3. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект. Дис. ...канд. філософських наук: 09.00.08; Київський національний університет ім. Т.Шевченка. К., 2003. 192 с.
4. Кашкадамова Н. Виконання музики на клавішно-струнних інструментах навч. посібник. Київ : Освіта України, 2010. 416 с.
5. Лі Цзюй. Європейська фортепіанна традиція як історична та логіко-семантична основа сучасного піанізму. Дис. ...докт. філософії. Одеса, 2024. 204 с.
6. 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.
7. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб.ст. К., 2001. Вип. 7. С. 3–10.
8. 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.
9. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ...канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.
10. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
11. Сирятська Т. Виконавська інтерпретація в аспекті психології музиканта-артиста: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03/ Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.
12. Сюй Бо. Феномен фортепіанного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков: дисс.... канд искусств.: 17..00.02. Ростовна-Дону, 2011. 149 с.
13. Хе Венянь. Хронотопічні засади фортепіанної творчості Ф. Шопена: інтерпретативно-стильовий підхід. Дис. ...канд. мист.: спец. 17.00.03. Одеса, 2020. 202 с.
14. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнього дня: пер. с нидерланд. М.: Прогресс-Академия, 1992. 464 с.
15. Хуан Цзечуань. Соната как жанровая форма и сонатность как принцип музыкальной композиции в свете диалогического музыковедческого метода (на материале фортепіанної музики): дис. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.03. Одеса, 2015. 187 с.
16. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: дисс.... канд. искусствоведения: 17.00.02 / ХГАК. Одесса, 1997. 162 с.
17. Ян Венянь. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепіанного 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. Zhaivoronok, N. (2006). *Musical performance as a phenomenon of musical culture: autoref. thesis ... candidate art studies: 17.00.01; Kyiv National University of Culture and Arts. K.* [in Ukrainian].
3. Zhukova, N. (2003). *Interpretation as a component of musical creativity: aesthetic aspect. Diss. ... candidate Philosophical Sciences: 09.00.08; Kyiv National University named after T. Shevchenko. K.* [in Ukrainian].
4. Kashkadamova, N. (2010). *Performance of music on keyboard and string instruments. manual. Kyiv: Education of Ukraine* [in Ukrainian].
5. Li, Jiyu. (2024). *European piano tradition as a historical and logical-semantic basis of modern pianism. Diss. ... Dr. philosophy Odesa* [in Ukrainian].
6. Ma, Xingxin. (2018). *Textological principles of performance interpretation in piano creativity (from stylistic content to semantic typology). Diss. ... candidate arts.; special: 17.00.03 - musical art. Odesa* [in Ukrainian].
7. Moskalenko, V. (2001). *A musical work as a text // Kyiv musicology: The text of a musical work: practice and theory: coll. st. K. Vol. 7. P. 3–10.* [in Ukrainian].
8. Moskalenko, V. (2008). *Analysis from the perspective of musical interpretation // Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky: scientific journal. 2008. No. 1. K.: NMAU. C.106–112.* [in Ukrainian].
9. Pototska, O. (2012). *Stylistic typology of piano-performance interpretation: dissertation. ... candidate art history; special 17.00.03 - Musical art. Odesa* [in Ukrainian].
10. Samoilenko, O. (2020). *Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Odesa: Helvetica Publishing House* [in Ukrainian].
11. Syriatska, T. (2008). *Performing interpretation in the aspect of the psychology of a musician-artist: autoref. thesis ... candidate art studies: 17.00.03/ Kharkiv State University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv* [in Ukrainian].
12. Xu, Bo. *The phenomenon of piano performance in China at the turn of the XX-XXI centuries: diss... Bachelor of Arts: 17..00.02. Rostov-on-Don, 2011.* [in Ukrainian].
13. He, Wenli. (2020). *Chronotopic plantings of F. Chopin's piano creativity: an interpretive-style approach. dis. ...cand. myst.: special. 17.00.03. Odesa* [in Ukrainian].
14. Huizinga, J. (1992). *Homo ludens. In the shadow of tomorrow: trans. from the Netherlands M.: Progress Academy* [in Russian].
15. 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. Odesa* [in Russian].
16. Chebotarenko, O. (1997). *Culturological aspects of performing form in music: diss.... Ph.D. art history: 17.00.02 / KhSAK. Odesa* [in Russian].
17. Yang, Wenyan. (2017). *Category of pianism in the context of performing typology of piano creativity: dis. ...cand. art; special: 17.00.03. Odesa* [in Russian].

УДК 78.01/.08+782.1/784.95

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-18>**Дай Тяньсян**

ORCID: 0009-0005-6137-5695

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
463532164@qq.com

ПЕРЕЖИВАННЯ ЯК ХУДОЖНЬО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН ТА ЙОГО ТИПОЛОГІЗАЦІЯ В ОПЕРНІЙ ПОЕТИЦІ

Мета дослідження – виявити провідні положення психологічної теорії переживання та довести їх методичну важливість у вивченні емоційно-почуттєвої специфіки оперної творчості. **Методологія** роботи ґрунтується на комплекс психологічного, естетичного, оперознавчого підходів, передбачає наголос на типологічних ціннісних критеріях, також розвиток аксіологічного методу. **Наукова новизна** статті полягає у розвитку теорії переживання у двох напрямках – загальнопсихологічному та художньо-естетичному, на засадах психології мистецтва. Пропонується підхід до виокремлення та типології оперного переживання, у русі від базових звичайних емоцій до специфічних оперних емоційно-когнітивних станів. Характеризуються специфічні якісні риси диференційованих оперних почуттів – емоційно-когнітивних станів. Доводиться, що мистецька сфера, особливо музично-театральна, є пріоритетною для втілення, вираження, предметної експлікації емоційного змісту людської свідомості. Своєрідність її також полягає в тому, що в ній усі провідні емоційно-почуттєві стани, по-перше, набувають нових якісних значень, стають більш диференційованими; по-друге, неодмінно набувають естетичної трансформації, естетично перефарбовуються, піднімаються до рівня позитивного переживання, котре передбачає особливу когнітивну радість, що сприяє емпатії, альтруїзму та креативності. **Висновки.** Сучасна психологічна теорія переживання здатна отримати суттєву підтримку з боку психології мистецтва та вчення про художньо-естетичні емоції. Водночас її категоріальні засади сприяють розумінню тих процесів, що відбуваються в мистецтві у художній формі, зокрема на основі оперної композиції зі здійснюваним нею видовим мистецьким синтезом. Взаємодія психологічної та мистецтвознавчої (музикознавчої) концепції щодо емоційного-когнітивного досвіду сприяє розвитку емотивно-аксіологічного підходу до оперного переживання та способів його типології.

Ключові слова: теорія переживання, емоційно-когнітивні стани, базові емоції, художні емоції, оперна творчість, диференційовані оперні почуття, оперне переживання, психологія мистецтва, емотивно-аксіологічний підхід.

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

Experience as an artistic and psychological phenomenon and its typology in opera poetics

The purpose of the study is to reveal the leading propositions of the psychological theory of experience and to prove their methodological importance in the study of the emotional and sensory specificity of opera creativity. **The methodology** of the work is based on a complex of psychological, aesthetic, opera-scientific approaches, includes an emphasis on typological value criteria, as well as the development of an axiological method. **The scientific novelty** of the article lies in the development of the theory of experience in two directions - general psychological and artistic-aesthetic, based on the psychology of art. An approach to the isolation and typology of operatic experience is proposed, moving from basic customary emotions to specific operatic emotional-cognitive states. Specific qualitative features of differentiated operatic feelings - emotional and cognitive states are characterized. It is proven that the artistic sphere, especially musical and theatrical, is a priority for the embodiment, expression, objective explication of the emotional content of human consciousness. Its peculiarity also lies in the fact that in it all the leading emotional and sensory states, firstly, acquire new qualitative values, become more differentiated; secondly, they necessarily acquire aesthetic transformation, are aesthetically repainted, rise to the level of positive experience, which involves a special cognitive joy, which promotes empathy, altruism and creativity. **Conclusions.** The modern psychological theory of experience can receive substantial support from the psychology of art and the teaching of artistic and aesthetic emotions. At the same time, its categorical principles contribute to the understanding of those processes that take place in art in an artistic form, in particular, on the basis of an opera composition with its kind of artistic synthesis. The interaction of psychological and art history (musicology) concepts regarding emotional-cognitive experience contributes to the development of an emotional-axiological approach to opera experience and methods of its typology.

Key words: theory of experience, emotional-cognitive states, basic emotions, artistic emotions, opera creativity, differentiated opera feelings, opera experience, psychology of art, emotional-axiological approach.

Актуальність статті визначається двома чинниками. По-перше, потребою з'ясувати коло основних питань стосовно феномена переживання та його вивчення у психології, його значення у контексті сучасного гуманітарного знання. По-друге, нагальним завданням є узагальнення та адаптація до музикознавчих умов категорії переживання, розгляд передумов створення теорії переживання у галузі оперної творчості, що означає виявлення специфічних жанрово-композиційних умов та музично-виразових засобів його втілення.

Мета дослідження – виявити провідні положення психологічної теорії переживання та довести їх методичну важливість у вивченні емоційно-почуттєвої специфіки оперної творчості.

Виклад основного змісту статті. Теорія переживання до сьогодні залишається відкритим напрямом психології свідомості, хоча низкою своїх положень вона перегукується з психологією особистості, важливим компонентом сучасної української людинознавчої науки. Саме з цього боку, у контексті вчення про людську особистість, знаходить свою сучасну актуалізацію поняття про переживання як про одиницю аналізу внутрішнього світу людини, осмислюючої праці її свідомості [8]. У даній площині виникає змістовний діалог між основоположником теорії переживання в психологічній науці, Л. Виготським [5], та провідним українським вченим М. Папучею [10; 11]. За спостереженням останнього, свого часу Л. Виготський здійснив переворот в науці, коли наголосив на ключовому значенні переживання в психології людини, відтак – вирішальним феноменом у її вивченні.

За спостереженням М. Папучі, Виготський визначав місце переживання «на межі» між внутрішнім та зовнішнім світами, допомагає знімати різницю між ними, також є містком між усвідомленою та неусвідомленою сферами психологічного життя. М. Папуча вбачає головне призначення переживання, у його загальній буттєвій конституції, як інструмент перевodu певного впливу, навколишньої предметної дійсності в «своє живе», тобто в частину власної живої екзистенції. М. Папуча спирається не лише на позиції Л. Виготського, а й на деяке їх віддзеркалення у працях Ф. Василюка, котрий впродовж тривалого часу залишався єдиним автором, який насмілився зробити переживання предметом спеціального дослідження. Важливий сумісний висновок дослідників підводив к визнанню переживання знаковим феноменом характер, котрий прагне бути вираженим, тому існує у висловлюванні, іноді – у внутрішньому мовленні, якому надавав особливого значення Л. Виготський [5].

Ще одним умовним співавтором М. Папучі постає Й. Хейзінга, котрий вважав, що переживання несе в собі ігрове начало, «зі всіма притаманними грі атрибутами: переживання не є

повсякденне життя; всередині переживання власний і безумовний порядок; у будь-якого переживання є свої власні внутрішні правила; переживання окутане таємницею, яка прагне через переживання заявити про себе людині; в тій чи іншій мірі переживання – це вільна діяльність або ж вільне саме настільки, наскільки вільна сама людина у власному житті» [12, с. 219].

З загальних положень щодо феномена переживання, котрі можна знайти у монографії М. Папучі, варто виокремити ті, що сприяють зверненню до предметної сфери мистецтва, пояснити його особливу роль у формуванні емоційно-когнітивного апарату людини

Дослідник зазначає, що переживання – це динамічне і змінюване утворення, яке найбільше залежить від особливостей онто- і філогенетичного розвитку людини, має показник напруженості, як знаку пристрасного відношення людини до світу. М. Папуча розвиває поняття «значущих переживань», вважаючи, що саме механізм переживання робить оточуючий світ значущим для людини, втім і власні емоційні стани також. Переживання є необхідним провідником, навіть більше – носієм смислів, воно захоплює емоції людини, охоплює її розум, усі її психічні та психологічні функції. Тотальність та суб'єктивність переживання входять до його фундаментальних рис, до яких М. Папуча додає такі характеристики як «інтенсивність, тривалість, яскравість, глибина, широта охопту (мається на увазі ступінь охоплення переживанням психічних функцій людини і зв'язків між ними), модальність (позитивні, чи негативні), мимовільність (переживання людини не може виникати за її бажання, як не може вона їх і припинити). Остання якість відкриває наявність тісного зв'язку переживань з безсвідомим, і це є протиріччям з огляду на його знаковий характер» [11, с. 29].

Важливими спостереженнями щодо природи переживання є визначення його зв'язку з мовленням як «універсальним артефактом-засобом», також з враженням, яке набуває особливої ролі у формуванні якості переживання. Ці чинники – мовлення і враження – є суттєвими для індивідуального переживання художнього твору. Дане переживання має естетичну модаль-

ність, звідси – й суттєвим катартичним потенціал, багато в чому зумовлений формою твору, специфічними художніми композиційними засобами.

Наявність у людини складного індивідуального психологічного комплексу, індивідуалізованих афективно-емоційних когнітивних структур визначає унікальний характер переживання, через який пізнаються її особистісні здатності, особливий тип свідомості [9]. Багато в чому зміст переживання, тонус свідомості та якісні ознаки емоцій залежать від загального життєвого досвіду людини, також від її естетичної підготовленості, розвитку пам'яті та уяви. Пропонується навіть думка, що уявлювані людиною образи є втіленням переживань; інтенсивність переживання та його глибина безпосередньо залежать від імагологічної активності людської свідомості. «Уява ніби завершує психологічну структуру переживання мистецтва і „пояснює”, чому воно може бути тільки й виключно індивідуальним. Зрозумілим стає й те, що виникнення цього переживання вимагає від людини вільного, не обтяженого стереотипами і завданнями, споглядання-занурення в твір мистецтва, адже це є умовою створення власного образу» [11, с. 144-145]. Зі сферою уяви виявляється пов'язаним особливий ефект упередження – пролепсу, котрий є надзвичайно важливим у процесі художнього діяння-сприйняття. Зокрема з ним виявляється пов'язаною готовність до естетичного переживання, до катартичного підйому свідомості, що виникає на основі взаємодій глибинної пам'яті, імагологічної гри та смислових установок, виражає творчу налаштованість людської свідомості та її рефлексивну активність.

Найбільш складне, водночас сутнісне питання стосовно природи та особливостей переживання – це його диференціація, що передує типологізації. Таким чином теорія переживання виявляється пов'язаною з теорією диференціальних емоцій, тобто з ранжуванням емоційно-когнітивних станів за ступенем складності, ціннісним знаком та якісними предметними характеристиками.

У психологічній літературі зауважується, що емоції часто пов'язані з ментальними образами; регулярне виникнення певної емоції у відповідь на певний образ зрештою приводить до форму-

вання афективно-когнітивної структури. Афективно-когнітивні структури можуть являти собою взаємодію збудження, емоційної реакції та когнітивного резонансу; на них впливає і установка – пролепс. Врешті-решт виникає система емоційно-психологічних очікувань та залежностей, котра керує людською поведінкою, формує характер та наступну мотивацію. Мотиваційна сфера визнавалася надзвичайно важливим компонентом усєї психологічної структури людини, діяльності її свідомості [3].

Теорія диференціальних емоцій передбачає виокремлення найбільш типових емоційних станів, створення достатньо загальних їх найменувань, котрі можуть індивідуалізуватися та варіюватися у кожному окремому особистісному випадку. Так, визначаються десять фундаментальних емоцій, котрі утворюють основну мотиваційну систему людського існування; кожна з них передбачає специфічну форму переживання, причому навіть найбільш загально-типізовані емоції, такі як радість, сум, гнів, відчай, сором, переживаються по-різному та порізним мотиваційним приводам, по-різному впливають на когнітивну систему людини [4]. Найбільш продуктивною видається думка про наявність базових емоцій-почуттів, котрі є необхідними показниками нормативної людської психологічної діяльності, інтелектуального розвитку, тобто є індикаторами свідомості людини розумної. Вони спричиняють виразне й специфічне переживання, яке усвідомлюється людиною, виникають та розвиваються еволюційним біологічним, але також і соціальним шляхом. Вони здійснюють організуючий і мотивуючий вплив на людину, мають відповідні експресивні компоненти, так само і зовнішні предметні чинники, зумовленості [6; 9].

Емоційні інгредієнти людської психології виконують провідну оцінну функцію, сприяючи формуванню ціннісно-когнітивної системи вже на рівні ментальних конструктів. Входячи до раціонально-пізнавальної сфери вищі людські емоції усвідомлюються й упредметнюються у певних когнітивних моделях, набуваючи значення внутрішніх метафор – частини процесу внутрішнього мовлення або емотивного мислення. Входячи до імагологічної сфери, тобто вступаючи у своє рідну гру зі змістом уяви, вони

породжують власні експресивні форми, експлікуються у певних образних моделях котрі придбають специфічні виразові структури в залежності від сфери діяльності та дискурсивних форм. Зрозуміло, що найбільш повно та різноманітно базові емоції моделюються у художньо-образному та мовленнєвому матеріалі, тобто у сфері художньо-естетичної експресії [5; 6].

Мистецька сфера, зокрема й особливо музично-театральна, є пріоритетною для втілення, вираження, предметної експлікації емоційного змісту людської свідомості. Своєрідність її також полягає в тому, що в ній усі провідні емоційно-почуттєві стани, по-перше, набувають нових якісних значень, стають більш диференційованими; по-друге, неодмінно набувають естетичної трансформації, естетично перефарбовуються, піднімаються до рівня позитивного переживання, котре передбачає особливу когнітивну радість, котра сприяє емпатії, альтруїзму та креативності.

Настільки змінений емоційний досвід постає предметом вивчення вже в спеціалізованій галузі психології мистецтва, виводить на перший план теоретичну модель емотивно-аксіологічного підходу. В дослідженні Бай Цюаня зауважується, що художня мова має найбільш високий ступінь усупільненості й сугестивності; тому саме в сфері мистецтва формуються ті образи почуттів, які стають еталонними, ті *способи переживання*, які є необхідною частиною культурної семантики, набувають значення психологічних універсалій. Запропонована мистецтвом когнітивно-оцінна система передбачає розподіл емоцій, почуттів, переживань *на специфічних художніх засадах*, відповідно до жанрових, стильових та стилістичних складових художньої форми. Тому психологія мистецтва розвиває емотивний підхід з боку матерії самого художнього твору, відштовхуючись від його образної системи, художньо-естетичних мотивацій, поєднаних з мовою мистецтва. Значення методів психології мистецтва в сучасному міждисциплінарному гуманітарному континуумі, також щодо психології переживання, особливо виростає у тих випадках, коли художня форма має багатокomпонентну природу, що й відбувається в оперній творчості, у силу її синтетичної природи. Специфічні нові художні валентності емоції розши-

рюють можливості, естетичні здатності людської свідомості. Їх продукують особливі психосеміотичні функції оперної поетики, найперше – якості оперного мелосу, що здатні викликати інтенсивні переживання у реципієнтів [1].

У дослідженнях китайських авторів останніх років, присвячених оперній поетиці та її емоціологічному призначенню, відзначається, що оперне переживання є необхідною частиною оперного тексту, його ціннісною парадигмою, в змозі знайти власні знакові форми, формує особливі потреби щодо художнього переживання [1; 2]. Зокрема процес художнього (оперного) переживання, що включає механізми різних емоцій, котрі ще й мають здатність до полівалентності, веде до формування спеціалізованих художніх почуттів, що сприймаються – вражають – як ціннісні субстрати, придбають власні символічні ім'я та адресовані вже не лише цим почуттям, а й тим художнім знакам, що здатні їх втілити.

Провідні положення теорії оперного переживання дозволяють називати його емоційно-когнітивним методом «виховання почуттів», активною частиною актантної моделі оперного твору, найбільш активним, конститутивним началом.

Найголовніше в оперному *враженні* – зміна якості звичаєвого переживання, створення його нової художньо-естетичної якості, що впливає на загальний лад особистісної свідомості людини, розширює її когнітивні ресурси.

Не випадково в психології виділяється й активно апробується поняття «якості переживання», від якої залежить якість життя людини. Нагадаємо, що К. Ізард вважає можливим розрізняти за якістю переживання всі людські емоції, відповідно до теорії диференціальних емоцій, але з уточненням кожної з десяти позицій, виділяючи десять різних базових емоційних якостей – інтерес-зацікавлення, радість, подив, горе-страждання, гнів-лють, відразу-огиду, презирство-зневагу, страх-жах, сором-сором'язливість, провину-каяття. Перші три емоції К. Ізард відносить до позитивних, інші сім – до негативних, так що негативних виявляється більшість. Подальше об'єднання даних фундаментальних емоцій обумовлює спектри станів, що різняться за ступенем

виразності, ведуть до виникнення більш складних, комплексних (полімодальних) емоційних станів, однак зі збереженням переважаючої ролі негативних валентностей у життєвій практиці [7]. Дана тенденція негативізації переживання долається у мистецькій формі, оскільки приймає естетичні компоненти художньо-образної системи, перетворюється під їх впливом.

Оперний мелос, включаючи специфічний мелодизм вокальних партій в опері, виступає таким інструментом естетичного перетворення, віддзеркалює загальну музично-драматургічну організацію оперного твору, включається до процесу створення особливих художньо-емоційних символів, як способів впровадження емотивно-когнітивних значень інтонаційно-стилістичної фігури й здійснення «емоційного репертуару» опери або «символічних образів почуттів» у музичному звучанні оперного тексту [1; 2].

Для художньо-естетичної організації оперного твору стає показовим укрупнення й емоційне посилення музично-виразових прийомів, укрупнення самої емоції – шляхом надання їй нової естетичної цінності, художньої предметності. Дане художньо-функціональне перетворення емоції шляхом оперного переживання може розглядатися і як персоніфікація – закріплення певного індивідуально-значеннєвого значення за конкретним музичним прийомом, що підсилюють конкретність, самостійність окремої інтонаційно-мелодійної побудови, визначаючи його трансформацію в мелодійний тематизм.

З розвитком і семантичним відділенням даного виду тематизму в композиційній структурі опери зв'язане виділення трьох емоцій, які заслуговують визначення базових оперних емоцій, оскільки набувають ціннісного значення й закріплюються саме у формі опери – в історичному процесі розвитку її музично-мелодійного змісту.

До них відносяться гедоністична емоція, яка є провідною в процесі розвитку барокової оперної поетики; патетична емоція, що супроводжує інтенсифікацію сфери оперної героїки і постає провідною у класицистсько-романтичних різновидах оперних творів; споглядальна емоція, яка є індикатором причетності до вищого рівня буття й стає показовою для пізньоромантичних оперних концепцій. Особливо підкреслимо, що оперне переживання, не лише є специфічним художнім феноменом, але, сприй-

маючись, впливаючи за допомогою оперної форми (концепції), стає актуальним фактором емоційно-ціннісної дійсності людського співтовариства. Воно принципове міняє «знак», оцінну функцію емоції, якою б вона не була в повсякденному досвіді; ціннісна трансформація емоційного стану забезпечується іншою природою художньо-естетичної емоції, але в ще більшому ступені – трьома фундаментальними властивостями саме оперного переживання, обумовленими зв'язком з трьома базовими емоційними модусами вже оперного впливу (гедоністичним, патетичним і піднесено-споглядальним).

Нові якості переживання, котрі виникають в оперній поезії завдяки специфічним виразовим засобам оперного діяння (враження) виникають за рахунок прилучення до естетичного пізнання та, за його допомогою, до прекрасного – як до людської здатності прагнути безсмертя. Таким шляхом дане переживання постає прекрасним і дає можливість переживати як прекрасні відносини зі світом, відчувати катарсичне піднесення та прояснення.

Необхідним компонентом оперного переживання є почуття любові, позитивної єдиної емоційно-когнітивної основи для всіх інших емоційних станів, реакцій, що підсилює способи почуттєвої самореалізації людини, пробуджує цілісний любовний резонанс зі світом та людьми, особливу духовну активність – пасіонарність. В даних психологічних обставинах оперне переживання веде до звільнення від негативних психічних реакцій та обумовленостей особистісної свідомості, сприяє відкриттю її творчих ресурсів і нових оцінних можливостей, що висвітлюють на новому рівні досвід людського буття, що досягають трансцендентної смислової сфери людського буття [1].

Шлях жанрової форми опери до своєї художньо-емоційної автономії пов'язаний зі специфікацією всіх її жанрово-комунікативних компонентів, починаючи від видовищно-сценічного оформлення й завершуючи професійними завданнями оперного співака, особливостями його положення й поведінки на сцені. Так, однією з головних умов еволюції оперної поезики виявилися динамічні зв'язки між словесним матеріалом і його музичною презентацією, причому цілісна «біодинамічна», тобто жива сценічна «тканина» опери підкорялася словесним і музичним факторам оперної композиції як рівним за значенням, єдиним за

семантичною спрямованістю способам формування образного змісту та музичного упредметнення значень. Завдяки своєрідності оперної сюжетності та оперного поетичного слова, а також у силу музично-композиційної єдності всієї оперної дії, саме музичне звучання – способи музичного інтонування організують нову психологічну реальність оперної дії, претендуючи на семантичну самодостатність, абсолютність.

Тому й музичне інтонування стає синонімом оперної мови, у той же час виявляє свою семантичну складність і «прихильність» до жанрових умов опери – до словесно-поетичного тексту, до візуальної сторони сценічної дії, до загальних закономірностей театральної вистави. Таким чином, музичне інтонування в опері також повинне бути сценічно представлене – і це є його важливою інтерпретативною умовою. Цією його сценічною презентацією постає вокальне виконання, розподілене по партіях, тобто розділене в часі й просторі опери у зв'язку з її діючими особами, стаючи персонажним та хронотопічно визначеним.

Наукова новизна статті полягає у розвитку теорії переживання у двох напрямках – загальнопсихологічному та художньо-естетичному, на засадах психології мистецтва. Пропонується підхід до виокремлення та типології оперного переживання, у русі від базових звичасєвих емоцій до специфічних оперних емоційно-когнітивних станів. Характеризуються специфічні якісні риси диференційованих оперних почуттів – емоційно-когнітивних станів.

Висновки. Сучасна психологічна теорія переживання здатна отримати суттєву підтримку з боку психології мистецтва та вчення про художньо-естетичні емоції. Водночас її категоріальні засади сприяють розумінню тих процесів, що відбуваються в мистецтві у художній формі, зокрема на основі оперної композиції зі здійснюваним нею видовим мистецьким синтезом. Взаємодія психологічної та мистецтвознавчої (музикознавчої) концепцій щодо емоційно-когнітивного досвіду сприяє розвитку емотивно-аксіологічного підходу до оперного переживання та способів його типології.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бай Цюань. Оперна мелодія як художньо-комунікативний та інтонаційно-стилістичний феномен. Дис. ...канд. мист.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2017. 185 с.

2. Ван Лунчуань. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства. Дис. ...канд. мист.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2019. 193 с.
3. Василюк Ф. Психология переживания. М.: Изд-во МГУ, 1984. 200 с.
4. Вилюнас В.К. Психологические механизмы мотивации человека. М., 1990. 288 с.
5. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
6. Дорфман Л. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. М.: Смысл, 1997. 424 с.
7. Изард К. Психология эмоций. Перев. с англ. СПб.: Издательство «Питер», 2006. 464 с.
8. Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность. *Психология сознания*. СПб.: Питер, 2001. С. 72–81.
9. Леонтьев Д. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. 3-е изд., доп. М.: Смысл, 2007. 511 с.
10. Папуча М. Внутрішній світ людини та його становлення: Наукова монографія. Ніжин, 2011. 656 с.
11. Папуча М. Проблеми психології переживання: монографія. Ніжин: Видавництво НДУ імені Миколи Гоголя, 2019. 191 с.
12. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня: Пер. с нидерл. М., 1992. 464 с.

REFERENCES

1. Bai, Quan. (2017). Opera melody as an artistic-communicative and intonation-stylistic phenomenon. dis. ...cand. Art history; special: 17.00.03 – musical Art. Odessa [in Ukrainian].
2. Wang, Longchuan. (2019). Opera plot theory as a subject of modern musicology. Diss. ... candidate art.; special: 17.00.03 - musical art. Odessa [in Ukrainian].
3. Vasilyuk, F. (1984). Psychology of experience. M.: Moscow State University Publishing House [in Russian].
4. Vylyunas, V. (1968). Psychological mechanisms of human motivation. M. [in Russian].
5. Vygotsky, L. (1968). Psychology of art. M.: Art [in Russian].
6. Dorfman, L. (1997). Emotions in art: theoretical approaches and empirical research. M.: Smysl [in Russian].
7. Izard, K. (2006). Psychology of emotions. Transl. from English St. Petersburg: Publishing house «Peter» [in Russian].
8. Leontyev, A. (2001). Activity. Consciousness. Personality. Psychology of consciousness. St. Petersburg: Peter, P. 72–81 [in Russian].
9. Leontyev, D. (2007). Psychology of meaning: nature, structure and dynamics of semantic reality. 3rd ed., add. M.: Smysl [in Russian].
10. Papucha, M. (2011). The inner world of people and their formation: Scientific monograph. Nizhin [in Ukrainian].
11. Papucha, M. (2019). Problems of the psychology of experience: a monograph. Nizhyn: Mykola Gogol NSU Publishing House [in Ukrainian].
12. Huizinga, Y. (1992). Homo ludens. In the shadows of tomorrow: Trans. from the Netherlands M. [in Russian].

УДК 78.01/.03+78.072/.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-19>**І Ян**

ORCID: 0009-0004-2039-3857

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
635154365@qq.com

ЯВИЩЕ ІНТОНАЦІЙНОГО СИНТЕЗУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ РОМАНТИЧНОЇ ТА ПОСТРОМАНТИЧНОЇ ДОБИ У СВІТЛІ ПРОБЛЕМИ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

Мета дослідження – виявити провідні інтертекстуальні передумови інтонаційного синтезу в європейській камерно-вокальній творчості доби романтизму та постромантизму, тобто у період найбільш інтенсивного розвитку діалогу поезії та музики в його різноманітних авторських стилєвих формах. **Методологія** роботи заснована на єдності історично-стильового та структурно-композиційного текстологічного підходів, містить філологічні компоненти та монографічні жанрові оцінки. **Наукова новизна** статті полягає у вивченні камерно-вокальної сфери музики з позиції екфразису та інтертекстуальності, що дозволяє обговорювати специфічні полілінгвальні властивості змісту камерно-вокального опусу, у тому числі у його циклічній формі. Виявляються найбільш визначальні у цьому відношенні авторські композиторські поетики, котрі стають визначальним у розвитку камерно-вокального жанру від доби романтизму до постромантичних стадій. **Висновки.** У поєднанні з екфразисом, полілінгвальність виступає здатністю розширювати текстове поле музики, насичуючи його «знаками» різних національних музичних мов, не лише професійних, а й фольклорних. Полілінгвальність є загальнокультурним поняттям, що вказує на здатність володіння декількома мовами та залучення за їх допомогою до більш широкого простору культури. Полілінгвальний метод вказує на одночасне використання різних мов для побудови одного тексту, що дозволяє підсилити його внутрішні діалогічні властивості, здійснити культурно-смысловий полілог. Як індивідуальний авторський метод, зокрема у творчості Б. Бріттена, полілінгвальність передбачає переплавлення двох і більше мовно-стильових музичних синтагм в одному композиційному річизі, з наданням їм деякої переважаної інтонаційно-мовної фарби, своєрідного національного наголосу. Так, англійський наголос Б. Бріттена виявляють звернення до певних поліфонічних прийомів, канонічного та контрапунктичного викладу, застосування

фольклорних прототипів, деяке інше. Втім дане питання, особливо якщо його розглядати у межах усієї англійської композиторської традиції XX століття, вимагає додаткового вивчення.

Ключові слова: камерно-вокальна музика, інтонаційний синтез, екфразис, полілінгвальність, інтертекстуальність, індивідуальний авторський метод, мовно-стильові синтагми, культурно-смысловий полілог, полісемантичність, романтичний та постромантичний періоди.

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

The phenomenon of intonation synthesis in European chamber-vocal music of the romantic and post-romantic age in the light of the problem of intertextuality

The purpose of the study is to reveal the leading intertextual prerequisites of intonation synthesis in European chamber and vocal works of the era of romanticism and post-romanticism, that is, during the period of the most intensive development of the dialogue between poetry and music in its various authorial stylistic forms. **The methodology** of the work is based on the unity of historical-stylistic and structural-compositional textological approaches, contains philological components and monographic genre assessments. **The scientific novelty** of the article lies in the study of the chamber-vocal sphere of music from the standpoint of ekphrasis and intertextuality, which allows discussing the specific polylingual properties of the content of the chamber-vocal opus, including in its cyclical form. The most decisive in this regard are authorial composer poetics, which become decisive in the development of the chamber-vocal genre from the era of romanticism to the post-romantic stages.

Conclusions. Combined with ekphrasis, polylingualism acts as the ability to expand the text field of music, saturating it with «signs» of various national musical languages, not only professional, but also folklore. Polylingualism is a general cultural concept that indicates the ability to master several languages and to be involved in a wider cultural space with their help. The polylingual method indicates the simultaneous use of different languages for the construction of one text, which makes it possible to strengthen its internal dialogic properties, to realize a cultural and semantic polylogue. As an individual author's method, in particular in the works of B. Britten, polylingualism involves the fusion of two or more language-style musical syntagms in one compositional stream, giving them some predominant intonation-language color, a kind of national emphasis. For example, B. Britten's English accent reveals an appeal to certain polyphonic methods, canonical and contrapuntal exposition, the use of folklore prototypes, and something else. However, this issue, especially if considered within the framework of the entire English compositional tradition of the 20th century, requires additional study.

Key words: chamber-vocal music, intonation synthesis, ekphrasis, polylingualism, intertextuality, individual author's method, linguistic and stylistic syntagms, cultural-semantic polylogue, polysemanticity, romantic and post-romantic periods.

Актуальність теми та провідних положень статті обумовлена провідним значенням камерно-вокальної творчості в європейській культурі, зокрема у процесі становлення та взаємодії національних композиторських шкіл. Як і камерні інструментальні твори, вокальні акумулюють найбільш інноваційні авторські знахідки та актуальні художні інтенції, найближче підводять до особистісної свідомості та її пріоритетних мовних настанов, поєднують між собою високі художні та розповсюджені звичаєві форми та засоби звучання. Камерна-вокальна галузь є провідною у сфері романтичної поезики в її метаісторичній іпостасі, як однієї з парадигм європейської культурної традиції, котра в останні роки суттєво впливає на китайський композиторську та виконавську школу [9]. Тому дана галузь є відкритою для різноманітних образних та інтонаційних контамінацій та продукування нових синтетичних музично-інтонаційних форм. Вже традиційна музикознавча література підтверджує той факт, що нові можливості музичного інтонування виникають у камерній вокальній музиці завдяки опорі на поетичні тексти, до того ж сучасні для періоду створення музики [3; 10; 11]. Звідси, з діалогу з поезією, бере початок специфічний інтонаційний синтез, головною ознакою якого є екфразис, базовий прийом, котрий веде до ефектів полілінгвальності та полісемантичності, у їх спільності та деякій роздільності.

Мета дослідження – виявити провідні інтертекстуальні передумови інтонаційного синтезу в європейській камерно-вокальній творчості доби романтизму та постромантизму, тобто у період найбільш інтенсивного розвитку діалогу поезії та музики в його різноманітних авторських стильових формах.

Виклад основного матеріалу статті. Виокремлення та автономний розвиток камерно-вокального жанру, що веде до його академізації, тобто до набуття ним високого професійного значення, ініційований творчістю Ф. Шуберта, якого по праву вважають найяскравішим новатором у камерно-вокальній галузі. Камерно-вокальні опуси Шуберта є постійним предметом уваги музикознавців [1; 4; 8; 10; 12], водночас їх образний зміст та їх композиційні новації виявляються настільки багатобічними,

здатними генерувати нові смисли та інтерпретативні проєкції, що завжди залишаються невирішені питання стосовно його авторського стилю, зокрема щодо прийомів екфразису, котрі значною мірою були відкриті романтичною добою.

У низці досліджень стверджується, що головне враження від камерно-вокальних творів Шуберта – це те, що вони втілюють його бажання «музично відтворити німецьку поезію в якомога ширшому обсязі, особливо щодо представників молодого покоління, ровесників Шуберта (таких, як Рюккерт, Рельштаб, Мюллер, Гейне та ін.)» [8, с. 61–62]. Ще більш важливою для вироблення мовних засад камерно-вокального жанру є «поезія, у цілому, в її світоглядному та моральному призначенні», «образ поета як справжнього автора дійсності, у широкому розумінні поетичного начала», а також те, що «власний образ автора Шуберт шукав та створював на засадах поетичної творчості – виходячи зі спілкування з сучасниками поетами, також засвоюючи досвід класичної творчості з кола однодумців, з творчих спілок, що активно діяли у сучасному йому середовищі» [8, с. 62].

Історичне значення доби романтизму полягає в тому, що відкриті ним жанрові форми та стильові тенденції узагальнювали минулий досвід професійної європейської музичної творчості та прогнозували наступний, виступали засадничими для подальшої еволюції творчого композиторського досвіду. Також доба романтизму надає переконливі взірці артифікації поточного життя, звичаєвих мислення та поведінки – наслідування у побуті високим художнім прикладам. Життєтворчість Ф. Шуберта у цьому сенсі також постає канонічною, романтично-взірцевою, цілком підпорядкованою художнім ідеалам, таким, що може слугувати приводом для його власної творчості, надаючи їй автобіографічних рис. У цьому також полягає причина надзвичайної психологічної переконливості створюваних композитором образів, природності та ширості втілених переживань, котрі, силою уяви майстра, придбають нової символічної значущості, залучаючи до сфери символізації поетичні слова й фонематичні прийоми.

Романтизм виробляє власні взірцеві, тобто «класичні», теми й образи, більшість з яких йде з широкого поетичного середо-

вища, поєднуючи літературно зрілі та аматорські тексти. Саме з поезії розпочинається художня деривація знаків та значень, смислоформ та мовоформ, котра дозволяє становитися великому тексту романтичної музики, сприяє обміну текстовими формулами не лише в межах одного виду мистецтва, а й у міжвидовому просторі. Враховуючи значний обсяг досвіду Шуберта, який написав понад шістсот пісень, музичне поетичне формульне поле його камерно-вокальної музики є вельми розгалуженим. Винайдені ним прийоми групуються навколо декількох провідних тем, наскрізних для усієї сукупності його пісенних текстів. Серед них найбільш активними є теми пошуку, у тому числі душевного томління; любові, іноді пов'язаної з переживанням розлуки, смерті, втрати; мандрів та ностальгії по ще невідомим місцям; відданості мистецтву та мистецької краси, прекрасного як всезагального життєвого й художнього ідеалу.

Остання позиція – рівняння на прекрасне – є визначальною для тлумачення поетичної та музичної форми у їх єдності. Водночас поняття краси поглиблюється до інтрапсихологічного, до піднесених якостей та творчих потреб особистості.

Звичайно, тема любові є базовою, оскільки романтики розуміли поетичну та музичну мову як мову любові, на її основі суттєво розвиваючи ліричну семантику та роблячи більш різноманітним емоційний світ особистості, який є достойним втілення у мистецтві. Вираження різноманітних афектів, узгоджених на основі більш вираженого та значущого, усталеного почуття, так би мовити, пошуки відтінків переживання, стає постійною метою романтичної поезії, котра потребує музичного продовження, шукає нової комплементарної інтонаційної сфери, що, власне, й відкриває перший тип екфразису, як обміну між музичної та поетичної словесної текстовими сферами.

У цьому відношенні романтичне мистецтво суттєво розширює семантичні завдання музики, вбачаючи у ній художньо-текстову сферу, що спеціально призначена виражати зміст почуттєвої свідомості, так само й інтелектуальних процесів. У добу романтизму виростає особлива довіра до музики і до музичальності як до першооснови людської свідомості та людського мов-

лення. Споріднюючись з музикою, інші мистецтва також знаходять свою первинну сутність, інтонаційний першоелемент, крім цього, сягають таємничих глибин людського єства, котрі, всупереч звичайній вербальній мові, завжди продукують позитивні значення, виражають архетипові смислові настанови людини, що мають зв'язок з колективним несвідомим.

Тому романтики метафорично називали музичні звуки дзеркалом «людського серця», а саму музику сприймали як єдину адекватну для виразу любовного переживання мову. У творчому колі поетів та музикантів, до якого належав Шуберт, тема музики та музичної творчості займала особливе місце; і сам композитор віддав їй належне, коли створив такі вокальні мініатюри, як «До музики», «Розрада в пісні», «Майно співака» і деякі інші. Сукупність музично-поетичних мотивів, котрі сформовані у циклах Шуберта, дозволяє стверджувати, що композитор виробляє новий інтонаційний синтетичний тип «музичної поезії», тобто у його творах словесно-поетичні та музичні інтонації є невід'ємними одна від одної.

Це сприяє розширеному музично-поетичному, тобто з залученням вербальних чинників, розумінню явища «музикальності». Зазвичай музикальність асоціюється з поняттями мелодійності, гармонічності, благозвуччя, поетичності, але музикальність поезії – як і поетичність музики – тлумачиться суттєво ширше, тому що поезія й музика мають багато спільного в образному та інтонаційному відношеннях, мають спільні звукові витоки у природному світі, споріднені асоціації у сфері культурно-естетичної семантики.

Аналіз музикальності поезії та дослідження поетичності музики спираються на споріднений термінологічний апарат, виробляють схожі поняття. Так, до музики застосовуються лінгвістичні терміни синтаксису, цезури, пропозиції, фрази й періоду. Власне з філологічної сфери береться й поняття екфразису, разом з явищем деривації. Загальними термінами для теорії поезії та теорії музичної форми, музичної семантики є образ, інтонація, пауза, евфонія, мотив, лейтмотив, тема, темп, метр, ритм, артикуляція, котрі, тим не менш, мають відмінні значення

щодо різних, словесного або музичного, предметів вивчення. Музикальність поезії не є сумою музичних явищ, перенесених на поетичний ґрунт, тобто цей термін набуває дещо метафоричного відтінку, найбільше, за сутністю, характеризує інтертекстуальну міжвидову взаємодію. У поетичному вірші не можна в точності дотриматися законів побудови музичного тексту, але можна досягти певних аналогій з музичною формою, музичною гармонією, мелодією, ритмом тощо.

Дослідження музикальності поезії не означає умовне асоціювання поезії з музикою, оскільки музикальність є не тільки музикознавчим терміном, використовуваним при характеристиці виконання музичного твору або при визначенні рівню професіоналізму виконавця. Музикальності вірша сприяє і його інструментування, тобто певний добір повторюваних звуків, звукові повтори (у тому числі, алітерації й асонанси), звуконаслідування (коли добір звуків натякає на звукову сторону зображуваного) та звукопис. Для вираження радісного настрою вірша вибираються повторення більш світлих, легких для проголошення звуків, при описі того, що насторожує – більш гуркітливі звуки тощо. Термін «інструментування» в музикознавстві має цілком інше та більш широке значення, позначаючи розподіл звучності оркестрового твору між різними інструментами та їх групами.

Музичний ритм діє найбільш подібним способом, передбачає часову впорядкованість звукового, словесного й синтаксичного складу мовлення. Ритм містить у собі й підвищення/зниження тону, силу та якість звуку; в поетичній формі він визначає її «чисту» музикальність, а в музичній – «чистий» часовий вимір, логіку часу, що супроводжує становлення смислу, є його прямою предметністю.

Особлива ритмічна близькість поезії – віршування та музичного інтонування виникає в умовах імпресіоністичного письма, у процесі розвитку форм «*mélodie*», «*roème*», «*chanson*», котрі зайняли провідні позиції у творчості композиторів на початку ХХ століття [7]. Водночас це веде до розростання поетичних та музичних авторських засобів у кожному окремому плані, словесному та музичному. За справедливим спостереженням Лю Сяо-

фан, «коли композитор, автор камерно-вокального твору, стає водночас автором поетичного тексту, художня свобода жанру та стилю мовлення, способу комунікації стає граничною. Саме на цих засадах входить до жанрової галузі камерної вокальної музики О. Мессіан, цикл якого «Яраві» донині залишається безпрецедентним жанровим та стильовим явищем, насамперед суттєво оновлюючим виконавську форму та словесно-текстові засади твору» [8, с. 101].

За спостереженням В. Єкимовського, цикл «Яраві» виникає на основі авторського словесно-поетичного та музичного осмислення образів та сюжетів перуанського фольклору, його провідної символіки та міфологічної підоснови [5, с. 129]. Спільною є тема циклу, своєрідна варіація на романтичні (вагнерівські) Liebestod-мотиви. Мессіан створює символічну поетичну основу свого циклу, враховуючи способи її музичного втілення; з іншого боку, він розробляє специфічні прийоми вокального інтонування та гармонічного викладу, що відповідають загальним принципам його музичної мови, котрі він розвиває у всіх своїх музичних творах, тобто вони є заснованими на його цілісній «техніці музичної мови».

Вже словесна лексика є цілком оригінальною та незвичною, викликаною в сюрреалістичній «називній» манері; музична сторона твору бере на себе функцію об'єднуючого синтаксису. Можна припустити, що словесні та музичні компоненти створювались разом, в єдиному образному руслі, котре обумовлене ідеєю космічного кохання, любові, що відразу існує у власному метафізичному просторі. Водночас зберігається деяка семантична роздвоєність образних реалій, але не в жанровій вертикалі, а в стилістичній видовій (як в словесній, так і в музичній) горизонталі. Також словесна мова здатна сприяти розкриттю музичного задуму, бере на себе функцію додаткового музичного «інструмента».

Подібний прийом у тлумаченні вербальних чинників стає показовим для полілінгвальних композицій, розширюючи фонологію твору. Стосовно вокальних циклів ХХ століття важливою драматургічною функцією виконує поєднання різних словесних мов в

одному камерно-вокальному творі, а це підсилює риси образного полілогу, також сприяє підсиленню полістилістичних складових музичного матеріалу. Так взаємозалежність тлумачення жанрової вертикалі та мовно-стилістичної горизонталі є закономірним проявом внутрішньо-текстової взаємодії простору та часу у композиції. Даний ефект цілісної хронотопії, що спирається на прийоми полілінгвальності, характеризує камерно-вокальний метод англійського композитора Б. Бріттена [2; 6; 13].

У дослідженні Лю Сяофан відзначається, що формування камерно-вокального стилю Б. Бріттена, також як у Ф. Шуберта, безпосередньо пов'язане з його життєвим шляхом, особистісним досвідом, естетичними поглядами. Англійський митець залучає різноманітні за словесно-національним походженням поетичні тексти, тобто буквально здійснює різномов'я. Але словесна полілінгвальність, що варіюється від циклу до циклу, сприяє становленню авторської музичної мови, прийоми організації та складові якої, синтаксис та граматики, набувають інтертекстуального характеру, тобто утворюють певний міжопушний простір, у якому також опиняються й музичні семантики: музичне формування смислових значень стає переважаючим у створенні смислового контенту твору. Стосовно словесних текстів, Бріттен виробляє певні принципи відбору, котрі можна охарактеризувати як «прагнення до створення єдиного образного спектру текстів, що належать різним стилям, країнам та епохам» [8, с. 126]. Але різноманіття словесно-поетичних текстів зумовлює своєрідну полілінгвальність й музичного тексту, що виникає внаслідок необхідності відновлювати образи різних епох та різних націй, що надає камерно-вокальній творчості Б. Бріттена тенденції транскультуральності.

В своїх вокальних циклах (понад двадцять) композитор втілює поезію різних національних поетів, охопив величезний культурно-історичний простір (від Британії до Китаю та Росії, з залученням італійської, французької та німецької тематики). Прийом стилізації перероджується в музичному тексті його камерно-вокальних творів у різновид екфразису, переказу –перінтонування, стилістичної «транскрипції», котра дозволяє поєд-

увати різно-стильові музичні мови у межах однієї концепції. Типовий неокласицистський метод перетворюється на неоекспресіоністський, стосовно чого в роботі Лю Сюфан находимо важливе спостереження: «Музична реалізація поезії в інтерпретації Бріттена свідчить про потребу використовувати неокласичні моделі, «неотенденції», ...барокові традиції у вокальних циклах Бріттена можна побачити в принципах вокалізації, маркіруванні окремих значимих слів, у використанні поліфонічного жанру й форми пасакалії, в орієнтації на певні топоси. Класичність очевидна у принципах формоутворення (тричастинні, куплетні та рефренні форми), жанрового змісту, сюїтних ознак в побудові форми цілого циклу. Романтичні традиції можна побачити у високому емоційному трагічному модусі творів, у принципах наскрізного розвитку й симфонізації вокального циклу...» [8, с. 135].

Завдяки подібним неотенденціям, Бріттену вдається водночас розмовляти на декількох музичних мовах, нарощуючи ефекти полістилістики, але також створюючи нові інтегративні інтонаційні комплекси, тобто здійснюючи інтонаційний синтез з опорою на певні стильові моделі. В його музиці вишикується тривала низка авторських стильових прецедентів, що стають значущими для його музичного мислення (стильові орієнтири музичної мови Бріттена обумовлені авторськими поетиками Г. Перселла, Дж. Дауленда, Й. Баха, В. Моцарта, Дж. Верді, Й. Брамса, Г. Малера, А. Шенберга, А. Берга, І. Стравінського та деяких інших). Цей внутрішньо-музичний екфразіс стає визначальним для інтерпретативного композиторського мислення композитора.

Поняття екфразісу та полілінгвальності ще є новими для музикознавчого аналізу, водночас вони є дуже суттєвими для текстологічного вивчення і в філологічній, і в музикознавчій дискурсивних сферах. Слово екфразіс походить від давньогрецького дієслова «висловлюю, переказую». У мистецтвознавстві з екфразісом пов'язують прийом, який полягає в описі творів образотворчого мистецтва чи архітектури, а у сфері культурної семантики є трансляцією змісту одного виду мистецтва засобами

іншого, що й є найбільш відповідним до того процесу, котрий відбувається у тих музичних умовно-синтетичних формах, які насправді є новою мовно-образною цілісністю. В музичній творчості екфразис є способом поєднання різних художньо-видових рядів в одній композиції, що веде до формування відповідних музично-виразових прийомів; це також може бути взаємодією на відстані – як міжвидовою та міжжанровою взаємодією, котра сприяє розвитку складних форм музичної програмності.

Що стосується саме Б. Бріттена, то можна погодитись з висновком Лю Сяофан: «Ставши в ХХ столітті відроджувачем англійської музики, Бріттен створює свій власний музичний метатекст, проєкуючи його на всі епохи (як існуючі, так і пропущені в музиці Великобританії), чим надає йому актуальності та близькості будь-якому моменту історії людства, тобто надає йому стильового універсалізму та мовленнєвої полісемантичності» [8, с. 136].

Наукова новизна статті полягає у вивченні камерно-вокальної сфери музики з позиції екфразису та інтертекстуальності, що дозволяє обговорювати специфічні полілінгвальні властивості змісту камерно-вокального опусу, у тому числі у його циклічній формі. Виявляються найбільш визначальні у цьому відношенні авторські композиторські поетики, котрі стають визначальним у розвитку камерно-вокального жанру від доби романтизму до постромантичних стадій.

Висновки. У поєднанні з екфразисом, полілінгвальність виступає здатністю розширювати текстове поле музики, насичуючи його «знаками» різних національних музичних мов, не лише професійних, а й фольклорних.

Полілінгвальність є загальнокультурним поняттям, що вказує на здатність володіння декількома мовами та залучення за їх допомоги до більш широкого простору культури. Полілінгвальний метод вказує на одночасне використання різних мов для побудови одного тексту, що дозволяє підсилити його внутрішні діалогічні властивості, здійснити культурно-смісловий полілог. Як індивідуальний авторський метод, зокрема у творчості Б. Бріттена, полілінгвальність передбачає переплавлення двох

і більше мовно-стильових музичних синтагм в одному композиційному річищі, з наданням їм деякої переважаючої інтонаційно-мовної фарби, своєрідного національного наголосу. Так, англійський наголос Б. Бріттена виявляють звернення до певних поліфонічних прийомів, канонічного та контрапунктичного викладу, застосування фольклорних прототипів, деяке інше. Втім дане питання, особливо якщо його розглядати у межах усієї англійської композиторської традиції ХХ століття, вимагає додаткового вивчення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Богомоллов С. Песни Франца Шуберта как высокий жанр. Дис. ...канд. искусствоведения. СПб., 2000. 150 с.
2. Василенко А. Вокальные циклы Бенджамин Бриттена: мир поэтических образов и его музыкальная интерпретация. Дис. ...канд. искусств: 17.00.02 – Музыкальное искусство. М., 2012. 345 с.
3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.
4. Ду Чжоу. Образ автора в камерно-вокальной творчості Ф. Шуберта: від поетичного слова до музично-виконавської інтерпретації. Дис. ...канд. мист.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 200 с.
5. Екимовский В. Оливье Мессиан: Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1987. 304 с.
6. Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. М.: Советский композитор, 1974. 392 с.
7. Корниенко Е. Национальная картина мира в камерно-вокальной музыке французских композиторов рубежа XIX–XX веков. Автореф. ...канд. искусств.: 17.00.02. Саратов, 2011. 23 с.
8. Лю Сяофан. Жанрово-стильові і праксеологічні основи камерної вокальної творчості: історичний та індивідуально-авторський аспекти. Дис. ...докт філософії; спец.: 025 – музичне мистецтво. Одеса, 2024. 196 с.
9. Лю Юйтен. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від XIX до XX ст. Дис. ...канд. мист.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 198 с.
10. Пилипенко Н. Слово и музыка в песнях Франца Шуберта: опыт образно-смысловой интерпретации. автореф. дис. ...кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2002. 23 с.
11. Полканов А. Феномен камерно-вокального співу: від естетичних настанов до музично-мовних особливостей. Дис. ...докт. філософії; спец.: 025 – музичне мистецтво. Одеса, 2021. 187 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/>

13. Evans P. The Music of Benjamin Britten. London: Dent, 1979, 1996. 564 p.

REFERENCES

1. Bogomolov, S. (2000). Songs of Franz Schubert as a high genre. Dis. ... cand. Art Criticism. Spb. [in Russian].

2. Vasilenko, A. (2012). Vocal Cycles of Benjamin Britten: the World of Poetic Images and its Musical Interpretation. Dis. ... cand. Art: 17.00.02 – Musical Art. Moscow [in Russian].

3. Vasina-Grossman, V. (1978). Music and Poetic Word. Part 2. Intonation. Part 3. Composition. Moscow: Muzyka [in Russian].

4. Du, Zhou. (2018). The image of the author in the chamber and vocal works 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. Ekimovsky, V. (1987). Olivier Messiaen: Life and Work. Moscow: Sov. composer [in Russian].

6. Kovnatskaya, L. (1974). Benjamin Britten. Moscow: Sovetsky kompozitor [in Russian].

7. Kornienko, E. (2011). National picture of the world in chamber and vocal music of French composers of the turn of the 19th–20th centuries. Abstract of Cand. Art.: 17.00.02. Saratov [in Russian].

8. Liu, Xiaofang. (2024). Genre-stylistic and praxeological foundations of chamber vocal creativity: historical and individual-author aspects. Diss. ... doctor of philosophy; special: 025 - musical art. Odesa [in Ukrainian].

9. 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].

10. Pilipenko, N. (2002). Word and music in the songs of Franz Schubert: experience of figurative and semantic interpretation. abstract dis. ...candidate of art history: 17.00.02 / Ros. acad. music named after Gnesins. M. [in Russian].

11. Polkanov, A. (2021). The phenomenon of chamber-vocal singing: from aesthetic guidelines to musical and linguistic features. Diss. ... Dr. philosophy; special: 025 - musical art. Odesa [in Ukrainian].

12. Shapinskaya, E. (2015). Schubert's "Winter Journey" in Contemporary Culture: Eternal Questions of Being and Longing for Lost Values // Kultura Kultury No. 1, 2015. URL <http://cult-cult.ru/schubert-s-die-winterreise-in-contemporary-culture-the-eternal-questions-of-bein/> [in Russian].

13. Evans, P. (1996). The Music of Benjamin Britten. London: Dent [in English].

УДК 781.05/781.083+781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-20>**Сюй Нянцзя**

ORCID: 0009-0009-7772-3905

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

ЯВИЩЕ «НОВОЇ СЮЇТНОСТІ» У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ: СТИЛЬОВІ ТРАЄКТОРІЇ

Мета роботи — виявити передумови становлення та специфічні структурно-сміслові риси, особливі виконавські текстові якості «нової сюїти» як вищого щаблю трансформації сюїтної логіки у фортепіанній творчості. **Методологія** роботи формується на засадах жанрово-стильового підходу з наголосом на семантичних аспектах, до якого долучаються теоретичний структурно-композиційний та історіологічний стильовий. **Наукова новизна** статті виражається в оновленому погляді на явище сюїтності у його історично-стильовому розвитку та логіко-композиційному й смислово ускладненні. Аналізується дефініція «нової сюїти» як жанрової формації, котра усталюється у романтичну добу і стає одним з її найбільш важливих відкриттів у сфері фортепіанної музики. Запроваджується поняття про «концептуальний альбом» як новий жанровий та логіко-семантичний розвитку принципу сюїтності у фортепіанній поезиці. **Висновки.** Більш глибока оцінка явища «нової сюїтності» стає можливою завдяки історико-стильовому підходу, зокрема виявленню впливу пізньоромантичного стилю на способи циклічної композиції; саме даний вплив веде до виникнення наступного історичного жанрового типу фортепіанної сюїти «концептуальний альбом», що стає важливою складно-складовою дискретно-темпоральною формою у ХХ та ХХІ столітті. Важливою ознакою альбому стає контамінація різних форматворчих начал, починаючи зі змішання сонатності та сюїтності, також різних видів програмності, що сприяє нарощуванню символічного потенціалу фортепіанної музики. Зокрема, поєднання принципів сюїти, рондо, варіацій, сонатності відкриває нові програмно-концептуальні можливості в творчості Р. Шумана; синтез візуальних, поетичних та суто музичних чинників програмності характеризує циклічний фортепіанний метод Ф. Ліста. В творчості М. Равеля можна відкрити два різновиди альбомної композиції з опорою на зовнішні обставини, на концепт «присвята-омаж»; з опорою на суто музичний логіко-семантичний принцип, на концепт «сонатність».

Ключові слова: сюїтність, «нова сюїта», «концептуальний альбом», фортепіанна сюїта, циклічна композиція, логіко-семантичні принципи, концепт «присвята-омаж», концепт «сонатність».

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

The phenomenon of «new suite» in piano music: style trajectories

*The purpose of the work is to reveal the prerequisites for the formation and specific structural and semantic features, special performing textual qualities of the «new suite» as the highest stage of the transformation of suite logic in piano creativity. The methodology of the work is formed on the basis of a genre-style approach with an emphasis on semantic aspects, to which the theoretical structural-compositional and historiological stylistic approach is added. The scientific novelty of the article is expressed in a renewed look at the phenomenon of suiteness in its historical and stylistic development and logical-compositional and semantic complexity. The definition of the «new suite» as a genre formation, which was established in the Romantic era and became one of its most important discoveries in the field of piano music, is analyzed. The notion of a «conceptual album» is introduced as a new genre and logical-semantic development of the principle of suiteness in piano poetics. **Conclusions.** A more in-depth assessment of the phenomenon of «new suiteness» becomes possible thanks to the historical-stylistic approach, in particular, the identification of the influence of the late romantic style on the methods of cyclic composition; it is this influence that leads to the emergence of the next historical genre type of the piano suite «concept album», which becomes an important complex-syllabic discrete-temporal form in the 20th and 21st centuries. An important feature of the album is the contamination of various form-creating principles, starting with the mixing of sonatas and suites, as well as various types of programming, which contributes to increasing the symbolic potential of piano music. In particular, the combination of the principles of suite, rondo, variations, and sonata opens up new programmatic and conceptual possibilities in the work of R. Schuman; the synthesis of visual, poetic and purely musical programming factors characterizes F. Liszt's cyclical piano method. In the work of M. Ravel, two types of album composition can be discovered based on external circumstances, on the concept of «dedication-homage»; based on a purely musical logical-semantic principle, on the concept of «sonatism».*

Key words: *suiteness, «new suite», «conceptual album», piano suite, cyclical composition, logical-semantic principles, concept of «dedication-homage», concept of «sonatism».*

Актуальність теми та проблемних настанов даної статті зумовлена місцем та значенням сюїтності у становленні жанрової системи та стилітовому розвитку фортепіанного мистецтва, від найбільш ранньої доби до сучасного моменту. Особливої уваги у цьому історичному процесі заслуговує явище «нової сюїтності» [2; 12], котре набуває ваги окремої жанроутворюючої структури, особливого логічного феномена та окремої фортепіанно-виконавської програми – у значенні не композиторського

поетичного задуму, а звучної ігрової імагології, створюваної безпосередньо у виконавській інтерпретації, тому потребує спеціфічних технічних якостей.

Нова сюїта – це жанрове найменування, що вказує на новий, більш складний та досконалий рівень композиторської та виконавської техніки, причому суто музичної техніки, не дивлячись на виразні словесно-програмні стимули, що приймають навіть значення авторських стильових. Йдучи за дискурсом Є. Назайкінського, музичною логікою можна назвати «...художнє ціле, розгортання якого, як самостійного художнього світу, вже перестає бути технікою, хоча й приховує її в собі» [7, с. 298]. Дослідник розуміє логіку в музиці як основне смислоутворююче начало, котре охоплює всі рівні композиції, долучає один до одного технічний та образний плани, також надає «...особливої принадності проявам емоцій і характеру, роблячи й ці сторони художньо інтелектуалізованими» [7, с. 299]. Іншими словами – музична логіка виражає тотальну єдність смислу та формування, і саме ця якість стає провідної й формі «нової сюїти», котру можна вважати визначальним імагологічним інструментом романтичного фортепіанного мислення, котрий визначає усю партитуру прийомів фортепіанної гри.

Мета роботи – виявити передумови становлення та специфічні структурно-сміслові риси, особливі виконавські текстові якості «нової сюїти» як вищого щаблю трансформації сюїтної логіки у фортепіанній творчості.

Виклад основного змісту статті. Пропонуючи гранично широке розуміння музичної логіки, Є. Назайкінський пояснює це тим, що «...підпорядкування специфічним і строгим законам музичної організації робить музику в низці інших мистецтв найбільш довершеним інструментом узагальнення та конкретної фіксації всього того багатства людської культури, яке накопичене в досвіді людських відношень, емоцій, образних вражень. Музика виступає як дивне мистецтво аналізу цієї сторони життя. Вона дозволяє сучасним і майбутнім слухачам, музикантам, мислителям спілкуватися з минулим майже безпосередньо в образно-емоційній активній діяльності сприйняття й виконання» [7, с. 299].

Є. Назайкінський визначав три основні типи музичної логіки, позначає її типи, мовний, моторний та ігровий, наголошуючи на тому, що останній є основним та акумулюючим, визначає драматичні властивості музичної композиції, музичної образності. Ігрова логіка не обмежується драматичними моментами, вона виражає провідні естетичні модальності (окрім драматичної, епічну, трагічну та ліричну) та конструктивні прийоми, як-то монологічні, діалогічні, полілогічні способи побудови художнього (образного та предметно-речового) тексту. Назайкінський навіть пропонує називати ігрову логіку «логікою поведінки», протиставляючи її, як виконавський феномен, «логіці висловлення» і «логіці стану», котрі засвідчують переважно композиторський задум [7, с. 28].

Автор вказує на спорідненість явищ композиції з її власною логікою та іманентними потребами та музичного авторства, водночас враховуючи багатобічність останнього, котра передбачає залучення різних типів творчої діяльності, від композиторської до слухачької. Відтак межею виникнення композиції є перехід від шістнадцятого до сімнадцятого століття, що є і часом народження клавірної сюїти, котра у пізню романтичну добу переродиться у складну циклічну композицію «нової сюїти» або *«концептуального альбому»*, котрий займає провідне місце серед *складно-складових дискретно-темпоральних форм* у ХХ столітті.

У музикознавчих працях часто наголошується, що циклічні композиції (складові форми, що мають різний ступінь складності та передбачають розділення у часі, водночас єдність у масштабі цілого) займають особливе місце у фортепіанній (інструментальній) творчості, знаходяться на вищому щаблі складності і для композиторів, і, особливо, для виконавців [3; 10; 11]. Їх структурною одиницею у випадку застосування сюїтного різновиду постає так звана мініатюра – опус малих або середніх розмірів у кількісно-часовому вимірі, але дуже ємний та концентрований за змістом, тобто у якісному, квалікативно-часовому відношенні. Ускладнена природа часу в формі мініатюри зумовлює її особливий образний потенціал, іманентно-програмні здатності; вона відразу запрограмована на передачу складних метафороло-

гічних колізій людської свідомості, пов'язаних з усвідомленням контрастних та суперечливих сторін буття.

За спостереженням Є. Назайкінського, мініатюрі, відповідно її концептуалізованому циклічному втіленню, притаманні підвищене напруження смислу та фактури, способу викладу, концентрованості процесів формотворення. Звідси і її особливий зв'язок з програмністю, котрий дозволяє об'єднати великий час музики з малим часом окремої композиції, а також провокує до створення низки поєднаних у часі п'єс, що володіють рисами й подоби, і відмінності.

Вивчаючи своєрідність циклічних побудов, український дослідник С. Шип запропонував наступне визначення: «циклічним називають твір, який складається з цілком, самостійних музичних композицій, об'єднаних на основі певних жанрових принципів та єдиного музично-драматургічного задуму» [10, с. 306–313]. Необхідною формальною умовою об'єднання частин у циклі (на думку Шипа) є підпорядкування тонального плану кожної частини всього циклу одній головній тональності. Додатковими факторами єдності окремих закінчених є різні способи тематичного споріднення частин, що навіть допускають прийоми монотематизму, лейттематизму та ремінісценцій. Але іноді лише дуже ретельний аналіз дозволяє переконатися в тому, що теми різних частин циклічного твору містять у собі той самий мелодійний контур або гармонійний зворот. Автор відзначає також, що техніка моноінтонаційно письма є вельми складною, припускає створення на єдиній інтонаційній основі не просто різних, але й полярно протилежних за образними проєкціями текстових конфігурацій.

Ремінісценції або «арочне» повторення тем – найбільш розповсюджений прийом, котрий наближує внутрішній драматургічний розвиток до сюжетного, а самі теми – до «героїв» певної художньої дії, до персоніфікованих суб'єктів. Звідси суттєва роль такого логічного композиційного прийому, як репризність. У контексті сюїтного розвитку вона придбає надзвичайно важливе значення і для формо-, і для смислотворення.

Дослідник також вказує на змішані типи циклічних композицій, зокрема на проникнення сонатної логіки до сюїтної, і

навпаки. Особливо ускладнюється типологія циклічної форми у випадку її концептуалізації, тобто в процесі еволюції принципів «нової сюїти» – в музиці пізньоромантичного й постромантичного періодів. У цей час велика кількість музичних творів має неповторну композиційну побудову, логіку розвитку окремих частин. Тим не менш, у більшості випадків можна досить впевнено вказати на провідний принцип формування, або на синтез декількох – ствердження цілісності твору на різних рівнях композиції. Допускається і наявність так званої «вільної» форми, унікальної за її логічними принципами, за програмними намірами... У цілому ж усі формально-логічні засоби постають вторинними щодо художньої ідеї, образного задуму, естетичного модулю, психологічного підтексту.

Нові жанри романтичної музики відрізнялися навмисним змішанням композиційних принципів різних класичних форм; результатом даного змішання можна вважати виникнення змішаних і повністю індивідуальних форм. Новизна романтичного формування позначається також у використанні часової послідовності музичного звучання, тобто в способах процесуального розгортання музичної композиції.

Одним з найбільш яскравих відкриттів у музиці романтизму є контрастно-складова форма, котра впливає на принципи формування у всіх жанрах. В. Холопова запропонувала актуальне щодо багатьох структурних процесів визначення даної форми – як такої, що володіє контрастом циклічного типу (темповим, тематичним, ладотональним), самостійністю форми однієї або більше частин, часової єдністю звучання, мотивно-тематичними зв'язками частин. Подібна логіка формування може реалізовуватися й в одночастинній композиції, виявлятися як злитно-сюїтна – злита сюїта, що має особливі програмно-концептуальні передумови для подібного тлумачення логіки формування [11].

На цьому шляху виникає зближення циклічних принципів сонати та сюїти, яке можна вважати одним з далекоглядних парадоксів романтичної музики, адже оскільки соната й сюїта є принципово різними жанровими явищами, мають різні вихідні семантичні настанови, різні мовні константи. В. Холопова наво-

дить приклад змішання сюїти з двох танців – тарантели й неаполітанської канцони – з сонатною формою (також і з варіаційністю) в Тарантелі g-moll з «Років мандрів» Ф. Листа. Досить часто змішана жанрово-композиційна логіка проникає до драматургії фортепіанних циклі Р. Шумана.

За спостереженнями деяких музикознавців [1; 8], схильність композитора до образної характерності, до надлишку та частоті зміни музичних тем притягала його до сюїтного комплексу. Однак при цьому він постійно звертався до інших композиційних принципів, що легко поєднуються з сюїтою, наприклад рондо та варіацій. Комбінації принципів сюїти, рондо й варіацій, також видозміненої сонатності відкрили для Шумана нові програмно-концептуальні можливості й привели до суттєвої модифікації циклічної побудови сюїти, так само й до перебудови її семантики. Він створив оригінальну вільну сюїтну форму, котру Д. Житомирський назвав «сюїтою наскрізної будови» [1, с. 273]. Своєрідність даної форми полягає в яскравій конкретності й влучності образних характеристик «музичних героїв» та у квазі-сюжетній обумовленості деяких композиційних прийомів, ведучи від зовнішніх програмних обумовленостей до відкриття іманентних музичних програмних якостей.

Якщо підходити з поза музичного боку, то найбільше відчуються впливи літературної поетики, тим більше, що вона також розвивалась у бік романної циклізації. Літературність стає відмінною рисою мислення та діяльності провідних європейських композиторів романтичної доби, що високою мірою притаманне й стилю Шумана [4-5]. Для циклу Шумана «Метелики» («Papillons» op. 2, 1831) основою став фрагмент роману Жан Поля «Юнацькі роки» («Flegeljahre»); цей цикл вже відзначений мотивами маскараду – як театралізованого дійства та музичного тематизму, з неодмінними різкими контрастами та драматичними зіткненнями характерів. Прийоми тематичної ремінісценції забезпечують наскрізний розвиток музичного матеріалу та єдність циклу.

Фортепіанний цикл «Карнавал» (op.9, 1835) постає взірцем імагологічної майстерності Шумана як поета та музиканта,

композитора, репрезентує найбільш типові для нього образи та мовленнєві прийоми. Його примітною рисою є гранична тематична концентрація, змістова конкретизація кожного мотивного звороту та гармонічного засобу, усіх принципів композиційного розгортання. Словесні назви доповнюють музичні концептуалізації, вірніше, виростають на основі музичних концептів. Як зазначав Шуман, «Заголовки я приписав згодом. Хіба музика сама по собі не достатня, не красномовна?».

Принцип «концептуального альбому» діє у цьому шуманівському циклі ще й тому, що він «зшивається» музичною монотемою, як альбомні аркуші зшиваються ниткою; дана монотема не має сама по собі образного значення, але, входячи до фактурно-тематичного контексту різних п'єс, мовби переодягається в одяг різних учасників карнавального дійства, знаходить різні «образні обличчя» та визначає їх внутрішні взаємовідносини. До засобів концептуалізації музичних стилістичних комплексів, котрі уособлюють Евсебія, Флорестана, Шопена, Паганіні, Клару, інших вигаданих та реальних шуманівських персонажів, додаються семантичні прототипи певних прикладних жанрів. Вони допомагають впізнавати не лише характер-маску, а й прихований за ним смисл, метафоричний підтекст, спрямовують сприйняття до широкої картини світу, створюваної музично-інструментальними засобами.

Саме здатність створювати власний світ поетичних образів і знаходити для них таку музично-образну форму, котра сягає вершини і музичної уяви, і музичного інтелектуалізму, відрізняє циклічний фортепіанний метод Ф. Ліста, особливо схильного до жанрової номінації альбому, оскільки вона допускає поєднання музично-слухових та живописно-зорових асоціацій, взагалі підвищує ціннісну вагу візуального начала щодо змісту музичних образів.

Усі адаптовані у циклічній композиції семантичні знахідки романтичних майстрів знайшли відтворення в узагальненому та поглибленому вигляді у творчості Моріса Равеля. Відзначимо, що всі найбільш репертуарні фортепіанні п'єси М. Равеля входять до циклічних побудов, котрі мають яскраві авторські назви, з помітною зовнішньо-предметною орієнтацією («Відбиття»),

«Нічний Гаспар», «Благородні та сентиментальні вальси», «Могила Куперена»).

В циклі «Відбиття» («Дзеркала» – за В. Смирновим) опорним постає концепт присвяти, оскільки кожна з п'яти п'єс містить очевидне словесне та приховане музичне присвячення одному з членів кружка «Апаші», збори якого відвідував Равель. Перша п'єса – «Нічні метелики» – має присвяту поету Л. Фаргу, улюбленим часом якого була ніч; друга – «Сумні птахи» – піаністу Р. Віньєсу, другу та однокласнику; третя – «Човен в океані» – художнику П. Сорду, будинок якого служив місцем для зборів кружка; четверта – «Альборада» («Ранкова серенада блазня») – однокласнику по класу композиції М. Кальвокорессі, критику й перекладачу; п'ята – «Доліна дзвонів» – композитору М. Деляжу. Загалом цикл виявляється умовно присвяченим К. Дебюссі, оскільки був написаний під враженням від його музики й заслуговує на назву справжнього омажу.

Її виконував Р. Віньєс, який пояснював, що Дебюссі прагнув скласти так, щоб «форма видалася імпровізаційною, твір виростав мов би ескізно» [9, с. 48]. При цьому кожна з п'єс долає межі мініатюри та приймає досить складні логічні рішення: перша написана в сонатній формі з класичним тоніко-домінантним співвідношенням основних тем та епізодом у розробці; друга – у варійованій двочастинній формі з кодою; третя – у формі вільно трактованого рондо; четверта – наближена до сонатної форми з дзеркальною репризою; п'ята – також написана у сонатній формі з динамічною дзеркальною репризою. Специфічно музичним внутрішньо-композиційним засобом циклізації є, за думкою В. Смирнова, мотив дзвона і «авторський голос». Мотив дзвона імітує ранковий дзенькіт в «Нічних метеликах» та вечірній – в «Доліні дзвонів». Голос автора зароджується у середньому розділі «Нічних метеликів» і з повною силою звучить в останній п'єсі циклу.

В циклі М. Равеля «Нічний Гаспар» риси нової сюїти, що перетворюються на «концептуальний альбом», проступають через загальну композиційну організацію, у якій риси сюїти поєднані з сонатними принципами. В. Смирнов пропонує під-

ходити до цього циклу як до сонатного, тому що перша п'єса «Ундина» написана у формі сонатного алегро (із дзеркальною репрізою); друга, «Шибениця», мініатюрна, але також викладена в сонатній формі з епізодом замість розробки й дзеркальною репрізою, виконує функцію серединного ліричного розділу (адажію); третя, «Скарбо», є скерцо й одночасно фінальною жанровою частиною, вибудованою у відповідності до класичної сонатної схеми. Таким чином, сонатні риси подвоюються, виступають і загальним драматургічним, і окремим логічним принципами формоутворення. Це сприяє особливій експресії музичного розвитку; динамічні прийоми домінують над усіма іншими, що не заважає Равелю досягати логічної ясності та гармонічної рівноваги контрастних начал. На рівні образного задуму всього циклу це є протиставлення та рівновага «нічної» і «денної» свідомості, уяви і реальності. Специфіка задуму цього циклу виявляється зумовленою концептуалізацією самого принципу сонатності, котрий dorостає до семантичного, безпосередньо музично втілює ідею непереможної амбівалентності – двоїстості, опозиційності буття та його переживання.

Нічне, жахаюче представлене зовнішньою літературною характеристикою (поданою стосовно кожної п'єси). Денне та прояснене виростає з музичного викладу, який поступово долає зміст нічних видінь. В «Скарбо», що є найбільш фантазмагоричною п'єсою циклу, «епізоди, тонально нестійкі, чергуються з тонально певними, і при замиканні форми останні домінують» [9, с. 84]. В «Шибениці» відроджуються прийоми строгої поліфонії й «стрічкового» голосоведення, що сприяють об'єктивному, строгому, навіть трохи відстороненому характеру звучання. В «Ундині» передається ефект зникнення видіння, для чого в дзеркальній репрізі створюється зворотний експозиційному фактурний рух: звуковий масив розріджується й залишається один мелодійний голос – варіант першої теми. «Каденція розмиває тематизм у фактурі, немов передаючи заключні рядки Бертрана: “вона заплакала, потім розсміялася й зникла, розчиняючись у прозорих дощових струменях...”» [9, с. 83]. Особливістю побудови даного циклу є диспропорція його частин – поемне розгор-

нення першої й третьої п'єс і мініатюрність другої: образам руху, що вимагають простору для метаморфоз («Ундина», «Скарбо») протипоставлений образ повної статичності, повного припинення (умертвіння) усякої рухливості («Шибениця»). Тому в середній частині циклу використовуються прийоми остинато, а діапазон мелодії помітно звужується, «здавлюється» мотивами, що імітують дзвоніві звучання.

Композиційна єдність циклу підсилена тональними й тематичними зв'язками, а також вже цілком виконавською ідеєю «трансцендентальної майстерності», сприйнятої М. Равелем від Ф. Листа. Відомо, що Равель називав «Нічного Гаспара» сюїтою; можливо, в такий спосіб вказуючи на можливість виконання п'єс окремо (на відміну від «Відбиттів», де вихідна програмна ідея послідовності вражень від добового циклу завжди потребує цілісного виконання циклу). В «Нічному Гаспарі» літературні програмні вказівки, звернені до кожної з п'єс, стають свого роду розділовими знаками. Втім, задум композитора, що включав певні уявлення про виконавську форму, передбачав цілісне виконання і цього циклу.

Вступаючи в діалог з традицією, М. Равель завжди прагнув зайняти ініціативне положення, затвердити власну неповторну індивідуальність. Його способи композиційної організації сюїтного циклу обумовлені, насамперед, посиленням авторського стильового мислення; іншими словами, у принципах циклічного оформлення оновленого сюїтного матеріалу виражається особистісне відношення композитора й піаніста до виразових можливостей фортепіанного мовлення, прагнення відкрити особливу циклічну логіку у природі фортепіанного тексту у цілому.

Варто також зауважити, що становлення циклічних форм, розвиток принципу циклічності як особливого фактора музичної драматургії та індивідуалізація музично-творчого процесу, що приводить до особистісної автономії автора – це взаємозалежні умови формування сюїти нового типу та, далі, авторського концептуального альбому, котрий поєднує у собі ідеї, творчі бажання й мотивації композиторів та виконавців, сприяє розвитку творчого типу композитора-піаніста.

Наукова новизна статті виражається в оновленому погляді на явище сюїтності у його історично-стильовому розвитку та логіко-композиційному й смислового ускладненні. Аналізується дефініція «нової сюїти» як жанрової формації, котра усталюється у романтичну добу і стає одним з її найбільш важливих відкриттів у сфері фортепіанної музики. Запроваджується поняття про «концептуальний альбом» як новий жанровий та логіко-семантичний розвитку принципу сюїтності у фортепіанній поезиці.

Висновки. Більш глибинна оцінка явища «нової сюїтності» стає можливою завдяки історико-стильовому підходу, зокрема виявленню впливу пізньоромантичного стилю на способи циклічної композиції; саме даний вплив веде до виникнення наступного історичного жанрового типу фортепіанної сюїти «концептуальний альбом», що стає важливою складно-складовою дискретно-темпоральною формою у ХХ та ХХІ столітті. Важливою ознакою альбому стає контамінація різних формотворчих начал, починаючи зі змішання сонатності та сюїтності, також різних видів програмності, що сприяє нарощуванню символічного потенціалу фортепіанної музики. Зокрема, поєднання принципів сюїти, рондо, варіацій, сонатності відкриває нові програмно-концептуальні можливості в творчості Р. Шумана; синтез візуальних, поетичних та суто музичних чинників програмності характеризує циклічний фортепіанний метод Ф. Ліста. В творчості М. Равеля можна відкрити два різновиди альбомної композиції з опорою на зовнішні обставини, на концепт «присвята-омаж»; з опорою на суто музичний логіко-семантичний принцип, на концепт «сонатність».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.
2. Лахути А. О роли образного контраста в «Крейслериане» Шумана // О музыке. Проблемы анализа. М.: Сов. композитор, 1974. С. 216–218.
3. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.
4. Маркус С. Шуман как музыкальный эстетик и критик // История музыкальной эстетики. М.: Музыка, 1968. Т. 2. С. 216–322.
5. Маркус С. История музыкальной эстетики. М.: Музыка, 1968. Т. 2. 412 с.

6. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.
7. Назайкинский Е. Логика строения музыкальной композиции. М., 1982. 319 с.
8. Невская О. «Благородные и сентиментальные вальсы» М. Равеля в связи с их литературным источником // Музыковедение. №6. 2007. С. 47–53.
9. Смирнов В. Морис Равель и его творчество: Монография. Л.: Музыка, 1981. 224 с.
10. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. К.: Заповіт, 1988. 368 с.
11. Холопова В. Музыка как вид искусства. М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1990. 260 с.
12. Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества: дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03. Одесса, 2017. 191 с.

REFERENCES

1. Zhitomirsky, D. (1964). Robert Schumann. Essay on life and creativity. M.: Muzyka [in Russian].
2. Lahuti, A. (1974). On the role of figurative contrast in Schumann's "Kreislerian" // About music. Problems of analysis. M.: Sov. composer, P. 216–218 [in Russian].
3. Lobanova, M. (1990). Musical style and genre: history and modernity. M. [in Russian].
4. Markus, S. (1968). Schumann as a musical esthetician and critic // History of musical aesthetics. M.: Muzyka. T. 2. P. 216–322 [in Russian].
5. Markus, S. (1968). History of musical aesthetics. M.: Muzyka. T. 2. [in Russian].
6. Medushevsky, V. (1979). Musical style as a semiotic object // Soviet music. No. 3. P. 30–39 [in Russian].
7. Nazaikinsky, E. (1982). The Logic of the Structure of Musical Composition. Moscow [in Russian].
8. Nevskaya, O. (2007). "Noble and Sentimental Waltzes" by M. Ravel in Connection with Their Literary Source // Musicology. No. 6. 2007. P. 47–53.
9. Smirnov, V. (1981). Maurice Ravel and his works: Monograph. L. [in Russian].
10. Ship, S. (1988). Musical form: from sound to style. K.: Testament [in Russian].
11. Kholopova, V. (1990). Music as a form of art. M.: Scientific and creative center «Conservatory» [in Russian].
12. Yan, Wenyan. (2017). The category of pianism in the context of the performing typology of piano creativity: diss. ...candidate of arts; spec.: 17.00.03. Odessa [in Russian].

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-21>**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

ТРАНСКУЛЬТУРАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЕВОЛЮЦІЇ СУЧАСНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ СЕМІОСФЕРИ

Мета даної роботи — охарактеризувати провідні транскультураційні тенденції в еволюції фортепіанно-виконавських виразових засобів, пояснити причини та цілі їх сучасної активізації. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю культурологічного, семіологічного та виконавсько-інтерпретативного методів, залучається також жанрово-стильовий підхід до фортепіанної творчості, розглядається поняття та явища музичного семіозису у його втіленні у творчості Лео Орнстайна. **Наукова новизна** статті може визначатися як спроба здійснення транскультураційного аналізу фортепіанної творчості в умовах сучасного музичного семіозису. Розвиток поняття трансгресії дозволяє відкрити оновлені підходи до піаністичної та композиторської фортепіанної діяльності. Виявляються також транскультураційні риси творчості Л. Орнстайна, котрі визначають його особливий піаністично-композиторський метод, обумовлюють явище стильового та мовного синтезу в його фортепіанній творчості. **Висновки.** Транскультураційні тенденції зумовлені ускладненням інформаційно-комунікативного поля культури та її ціннісно-сміислової вертикалі; вони проявляються на різних рівнях музично-творчої системи та означають перетинання меж історичного часопростору, різних діяльнісно-інституціональних сфер та їх функціональних комплексів, дійсної та вигаданої, умовної реальності, психологічних світів окремих особистостей, різних систем художньо-виразових прийомів. Транскультураційні тенденції передбачають перехід від традиційних звукових джерел, акустично-автентичних, до оновлених цифрових, цілком штучних, з намаганням поєднати між собою оці дві сфери вже не лише музичної творчості, а й звукової, у ширшому її розумінні. При цьому саме приставка транс відповідає характеру процесу, як «ковзанню» по поверхні багатьох існуючих водночас (завдяки сталості семантичної мережі Інтернету) явищ, з численними поверненнями та новими перетинаннями меж, поки не виникає нова концепція фортепіанно-виконавської функціональності.

Ключові слова: транскультурація, трансгресія, сучасна фортепіанна семіосфера, семіозис, піаністично-композиторський метод, фортепіанно-виконавська функціональність, художньо-сміслові враження, полістильність, полілінгвальність.

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

Transcultural tendencies of the evolution of the modern piano semiosphere

The purpose of this work is to characterize the leading transcultural trends in the evolution of piano-performance means of expression, to explain the reasons and goals of their modern activation. **The methodology** of the work is determined by the unity of cultural, semiological and performing-interpretive methods, a genre-stylistic approach to piano creativity is also involved, the concept and phenomena of musical semiosis in its embodiment in Leo Ornstein's work are considered. **The scientific novelty** of the article can be defined as an attempt to carry out a transcultural analysis of piano creativity in the conditions of modern musical semiosis. The development of the concept of transgression allows us to discover updated approaches to pianistic and composer piano activities. The transculturation features of L. Ornstein's work are also revealed, which determine his special pianistic-composing method, determine the phenomenon of stylistic and linguistic synthesis in his piano work. **Conclusions.** Transcultural trends are caused by the complication of the informational and communicative field of culture and its value-meaning vertical; they manifest themselves at different levels of the musical-creative system and mean crossing the boundaries of historical time-space, various activity-institutional spheres and their functional complexes, real and fictional, conditional reality, psychological worlds of individual personalities, different systems of artistic and expressive methods. Transcultural trends involve a transition from traditional sound sources, acoustically authentic, to updated digital ones, completely artificial, with an effort to combine these two spheres not only of musical creativity, but also of sound, in its broadest sense. At the same time, the prefix *trance* corresponds to the nature of the process, as «sliding» on the surface of many simultaneously existing (due to the stability of the semantic network of the Internet) phenomena, with numerous returns and new border crossings, until a new concept of piano-performance **functionality emerges.**

Key words: transculturation, transgression, modern piano semiosphere, semiosis, pianistic-composing method, piano-performing functionality, artistic-meaningful impressions, polystylism, polylingualism.

Актуальність теми даної статті зумовлюється тими змінами, що відбуваються у музичній діяльності першої чверті ХХІ століття, провокуючи появу нових тенденцій музично-виконавської творчості, зокрема фортепіанної. Єдність методичної основи провідних фортепіанних шкіл країн Європи та Америки, укріплена спиранням на сталу систему професійної музичної освіти, визначала і продовжує визначати пріоритетність традиційних рис світової фортепіанної культури, як-то репертуарна парадигматика, наявність визначених інтерпретативних позицій та принципів взаємодії композиторської та виконавської поетики,

дотримання визнаних жанрових форм та стильових напрямів, орієнтація на академічні уявлення про постать виконавця та способи його сценічно-концертної поведінки тощо. Врешті-решт це є визнанням нормативності фортепіанної мови та її мовленнєвих проєкцій, прецедентності не лише формальних ознак, а й змістових параметрів фортепіанної творчості, важливості дотримання мовно-мовленнєвих норм (див. про це: [2; 4; 5; 8]).

Усвідомлення засадничої ролі традиційного мислення у галузі фортепіанного мистецтва та піанізму відбувається в останні роки у протиставленні деяким новим проявам фортепіанно-ігрової сфери, котрі свідчать про її здатність входити до неакадемічного та позаакадемічного простору музичної культури, так би мовити «перетинати межу» відомого, відсторонюватися від попереднього досвіду у пошуках нових способів комунікації як з аудиторією, так і з самою виразовою системою музики. Дані процеси заслуговують на вивчення, а також потребують створення відповідної теоретичної бази, понятійних визначень, тобто суттєвого оновлення музикознавчого дискурсу. Зокрема до естетики, поетики та прагматики (технології) фортепіанно-виконавського процесу входять категорії транскультурації та трансгресії (зокрема, див. про це: [10]), як такі, котрі дозволяють вказувати на суттєві зміни у природі музично-виконавської діяльності.

Не менш важливим чинником актуальності матеріалу статті є потреба поглиблювати семіологічний підхід до фортепіанної творчості з усіма її діяльними компонентами та художньо-мисленнєвими складовими, зокрема розвивати поняття семіосфери стосовно сучасної фортепіанної музики, з його позиції вивчати ті зсуви у фортепіанному мовленні, які набувають характеру кардинальних [2; 3].

Виклад основного матеріалу статті. Досить тривалий час головним сенсом фортепіанного виконавства залишалось інтерпретативне переінтонування творів, що входять до умовно названого «класичного» репертуару, тобто класичного як взірцевого, за стильовими ознаками причетного до історичного досвіду від доби бароко до середини ХХ століття, з явним наго-

лосом на романтичних творах. Але у другій половині ХХ століття, і особливо на початку доби метамодерну традиційні консервативні риси фортепіанної творчості перестали задовольняти вимоги до креативної мистецької особистості, котра повинна не лише опанувати відомим художнім матеріалом, а й музично створювати нові виміри світовідчуття, задавати естетичний тон, вносити музично-інтонаційний порядок в існуючу дійсність в усьому її різномайтті.

Можна навіть зауважити, що друга половина ХХ століття для фортепіанно-виконавського мистецтва постає періодом співіснування та деякої суперечки двох установок – на минуле та на теперішнє й майбутнє (разом), на академізм мислення і сприйняття – та – на підвищену комунікативність й індивідуацію художньо-образного акту поза межами академічної практики. З одного боку, це впорядкування виконавства в жанрово-стильовому (убік усталених форм та синтезуючих змістових позицій), репертуарному (з орієнтацією на слухачські очікування) плані, неодмінність участі виконавців у конкурсних випробуваннях, концертних турне, поєднання виконавської та педагогічної практики задля повноти академічного самоздійснення творчої особистості. З іншого боку, це процеси розмикання меж галузі академічного виконавства убік взаємодії з іншими формами музичної творчості, у тому числі віртуально-масовими, залучення новітніх технологій та комп'ютерних засобів до музичнотворчого часопростору та використання музичного інструментарію, переосмислення креативних завдань музиканта-виконавця, котре веде до його перетворення у композитора-виконавця, тобто підсилює значення, змінює природу музично-виконавського авторства – й не лише убік імпровізації, а й убік створення власних текстів та програм, цілісних концепції музичної діяльності. Останнє суттєво впливає на систему мовних засобів, зокрема у сфері фортепіанного мистецтва.

Можна відзначити навіть послідовну відмову від художнього верховенства композитора, як самоцінного автора тексту, розширення способів спілкування з реципієнтами за рахунок прирощування візуальних та вербальних компонентів, зі зміною

загальної «сценічної драматургії». У творчості деяких виконавців (напр., канадського піаніста М.-А. Амлена) починають домінувати власні твори, і саме вони забезпечують найбільший успіх; спирання на власні композиції стає нормативним у тій сфері фортепіанного виконавства, котра є відкрито позаакадемічною, входить до масової галузі, хоча зберігає зв'язки з принципами професійного піанізму, тобто залишається перехідним явищем (напр., італійський музикант Л. Ейнауді).

Досить розповсюдженим явищем постає сьогодні створення різноманітних фортепіанних транскрипцій; можна навіть сказати, що більшість провідних світових піаністів прагнуть освоїти цей специфічний, найбільше виконавського призначення, жанр, спираючись на різноманітні первинні джерела – від історичної фортепіанної класики до кінохитів або пісенних шлягерів, популярних класичних мелодій.

Зміна технічної природи засобів запису та трансляції музики, утворення широкої віртуальної мережі (інтернет-мережі) вплинули на психологічний та соціально-комунікативний стан виконавця. Тепер процес транскulturації означає не лише перетинання меж історичного часу та інституціональних сфер, а й утримання на межі дійсної та вигаданої, повністю умовної реальності, що навіть не потребує безпосередньої присутності у процесі музичного діяння, але здатна існувати постійно та безперервно... Образ академічного виконавця, сформований впродовж XIX – XX століть поступається місцем віртуальному учаснику глобалізованого та узагальненого процесу, котрий може сам формувати своє місце у часопросторі штучної комунікативної системи, навіть набуває дещо міфологізованих рис.... Різноманітні види відео- та звукозапису сприяють даній тенденції, а виконання втрачає обов'язковість як унікальний й неповторний акт, також приймає здатність нескінченного тиражування, але отримує і нові можливості інтерактивної взаємодії, надавані інтернет-індустріями.

Варто наголосити і на технічній еволюції музично-клавішного інструментарію, що сьогодні має нову технологічну базу, відкриває нові можливості в сфері звукотворчості, у штучних

перетвореннях музичного звучання та залучення до нього поза-музичного звукового матеріалу.

Транскультуральні тенденції, таким чином, передбачають перехід від традиційних звукових джерел, акустично-автентичних, до оновлених цифрових, цілком штучних, з намаганням поєднати між собою оці дві сфери вже не лише музичної творчості, а й звукової, у широкому її розумінні. При цьому саме приставка транс відповідає характеру процесу, як «ковзанню» по поверхні багатьох існуючих водночас (завдяки сталості семантичної мережі Інтернету) явищ, з численними поверненнями та новими перетинаннями меж, поки не виникає нова концепція *фортепіанно-виконавської функціональності*.

У добу метамодерну провідною тенденцією музично-виконавської діяльності постає багатофункціональність (опозиція спеціалізації).

Звичайним фактом сьогодні є залучення піаністів-композиторів до праці у театрі й кіно, на неакадемічних майданчиках, у розважальній індустрії, з широким застосуванням методів колажу та бриколажу, з використанням мовних засобів естрадно-джазових форм. Спостерігається майже загальна тенденція до поширення позаакадемічних форм інтерпретації класичних творів (яскравий приклад надає скрипалька Ванесса Мей), котрі роблять їх привабливими для найбільш широкої аудиторії, визначають провідний спосіб буття класики у сучасній музичній дійсності.

Одним з найважливіших факторів, що визначають сучасні транскультуральні тенденції розвитку фортепіанного виконавства, є процес глобалізації, з притаманним йому стиранням чітких меж між національними фортепіанними школами Європи та Америки, Європи та Китаю. Саме глобалізація, що створює умови для взаємодії культур Заходу і Сходу, сприяла зміцненню фортепіанного мистецтва як загальносвітової художньо-естетичної практики. Однак, при міцному спиранні на світовий європеїзований досвід, китайські піаністи прагнуть адаптації його на засадах власного національного світовідчуття, з активізацією національної слухової культури. Звертаючись до музичної культури Заходу,

вони багато в чому інтуїтивно опираються на традиційні моделі своєї музичної культури, поволі впливаючи на самі основи європейського фортепіанного мислення та мовлення.

У цілому, можна сказати, що явища транскультурації та трансгресії є показовими для сучасної неklasичної та нелінійної картини світу, у котрій гармонія та хаос набувають однопорядкового значення, так само, як нормативне й ненормативне, свідоме та несвідоме, предметно-дійсне та трансцендентальне, метафізичне. Вони відповідають прагненню людини, у тому числі, музиканту, виконавцю та композитору, протистояти різноманітності та відкритості, незавершеності та безупинності буття, а також її завданню весь час працювати над створенням власної реальності, як реальності творчого вчинку та усвідомленого самовираження.

Тому піанізм, як завершена форма творчої експлікації фортепіанно-виконавської майстерності, потребує не лише здатності сприйняття-відображення, а й спроможності здійснювати *художньо-сміслові враження*, що потребує формалізованої знакової майстерності, але також і артистизму – вміння впливати, викликати почуттєві реакції, змушувати прагнути наслідування, водночас підсилювати в людині індивідуально-особистісне начало і здатність до самоідентифікації. У цьому сенсі фортепіанна семантика дозволяє долати дистанції, психологічні межі між психологічними світами різних особистостей, сама по собі постає транскультураційним феноменом з потужним естетичним впливом. Врешті-решт в осередку фортепіанного семіозису постає «діалог свідомостей» в їх особистісному, але також і узагальнено-культурному вимірах й призначеннях.

Уточнюючи значення понять транскультурації та трансгресії в їх причетності до процесу фортепіанного семіозису, котрий відбувається сьогодні і має певні функціональні відмінності, слід відзначити наступне.

Транскультурація як художньо-естетична тенденція виражає прагнення митців водночас долучитися до нових культурних осередків та діяльнісних форм, включаючи національно-етнічні, не залишаючи остаточно попередніх, таким чином, здійснюючи певну інтеграцію знакових систем та культурних смислів. У тому

числі, художньо-комунікаційні проблеми та освітні завдання можуть вирішеними полі-контекстуальним шляхом, з залученням різних національних мов й соціальних практик. Трансгресивний досвід передбачає засоби конвергенції на різних рівнях, у мистецтві – на рівнях жанрової системи, стилєвих течій та усталених способів мовотворення.

Переконливим прикладом успішної реалізації тенденцій транскультурації постають життя та творчість піаніста-композитора українсько-американського походження Лео Орнштейна (1893 – 2002), тривалість біографічного шляху якого дозволила йому засвоїти різноманітні враження від академічної та позаакадемічної фортепіанної творчості. До сьогодні твори цього видатного майстра є маловідомим, хоча вони містять показові щодо процесу розвитку фортепіанної мови та діяльнісного синтезу композиторської та виконавської творчості риси. В 1990 році Л. Орнштейн завершив свій останній циклічний твір, Восьму фортепіанну сонату, у якій втілив усі провідні ідеї своєї композиторської поетики, також поєднав усі опорні стилєві знаки, якими користувався у створенні власної полімови. Полімова або полілінгвальність – це найбільш показова сторона мислення Л. Орнштейна. Фортепіанна музика Орнштейна охоплює широкий, майже вичерпний щодо фортепіанології ХХ століття, спектр стилів [8].

Задля полістильності творчості Орнштейн формував специфічні мовні фортепіанні засоби, у тому числі фактурно-гармонічні та ладові, суттєво змінюючи текстові засади піаністичної техніки, нарощуючи віртуозний потенціал твору та визначаючи нові взаємини між формою та змістом фортепіанної композиції. Явно накопичувальний та полісинтезуючий характер його фортепіанної творчості, в єдності її композиторської та виконавської сторін, дозволяє йому створювати образи з високою енергією, котрі потребують відповідно потужних засобів виразовості у виконавській сфері.

Поєднуючи різні жанрові форми та стилєві напрями, що йдуть від ХХ століття, Орнштейн надав їм нового індивідуально-стилістичного тлумачення, долаючи межі між різними мов-

но-стильовими константами та естетичними позиціями. Вже в ранній період творчості піаніст-композитор розробив власні фортепіанні ідіоми і навіть створив власний словник ключових фортепіанних слів, з яких у більш пізні роки виводив цілі композиції. І мислення, і фактура творів Орнстайна відзначені підвищеною складністю, водночас ясно й логічно організовані. Бурхлива фантазія сполучається в них з високою раціональністю, у тому числі стосовно виконавської техніки, прийомів гри. Більшість з них має конкретне динамічне призначення, як гучніше, так і темпоральне, зокрема це запровадження ефектів «щільності» і «розрідженості», котрі створюють новий тип контрасту, особливість якого полягає в перетворенні просторового засобу організації матеріалу на рельєфну тенденцію часового розгортання композиції, мовби вертикально зібрана, накопичена енергія розряджується у лінійному звуковому потоці.

Полісемантичність фортепіанного тематизму є наслідком розвитку нового музично-тематичного типу фактури, текстової організації, пов'язаної з принципами поліостинатності. Це наводить на думку, що Орнстайн розроблює авторський метод поліфонічного мислення та текстової організації, що виражається не в традиційних прийомах поліфонічного письма, а в особливій симультантності фортепіанного тексту на кожному етапі його розгортання, як варіанту створення контрасту в одночасності, за хронотопічною вертикаллю. Явище полілогу виростає до рівня авторського методу, водночас проникає вглиб фортепіанного письма, передбачає ускладнену деталізацію викладу, котра повинна враховуватися у піаністичній грі.

Дослідження Лі Цзююй виявляє, що в фортепіанних творах Л. Орнстайна виконавські прийоми входять до мовно-мовленнєвої площини і, таким чином, піднімаються до рівня знакових універсалій, набувають здатності виражати провідні семантичні якості музично-творчого процесу, ставати необхідною складовою образного тезаурусу музичного стильового мислення. Сонатні композиції цього видатного майстра виявляють найвищі рівні виконавської віртуозності, як майстерного володіння усіма потужностями інструменту, фортепіано, усіма його технічними

та образними даними. Орнстайн знаходить власний авторський стиль гри – стиль піаністичного мислення, котрий постає компонентом загального фортепіанного стилю, у тому числі як композиторського, пов'язаного з письмовими текстами фортепіанних композицій.

Творчість Л. Орнстайна доводить, що стиль фортепіанної гри має велике значення у розвитку сучасної семіосфери фортепіанної музики, підтверджуючи єдність її композиторської та виконавської сторін (див. про це: [1, с. 164]).

Авторська фортепіанна поетика американського майстра, що успішно здійснює конвергенцію різних історичних та жанрових стильових ознак, своєрідно підсумовує досвід фортепіанної творчості усього ХХ століття, виявляє здатність фортепіанної мови створювати власний ціннісний світ, який постає взірцевим для представників різних національних культур. Зокрема, він може поставати засадничим для тих національних виконавських шкіл, які сформовані пізніше за європейські, шукають переконливі прецеденти фортепіанного мислення та взірці їх апробації, тобто шукають *подвійних канонів форми та змісту*, для того щоб здійснити власні конструктивні наміри.

Вивчення фортепіанної творчості сьогодні, у тому числі як певної художньої традиції, передбачає включення до неї усіх нових взірців мовистилу, і як узагальненого способу мислення та письма, і як ідіостилу.

Можна погодитись з думкою Лі Цзиюй про те, що сьогодні одним з пріоритетних завдань теорії виконавства у фортепіанній галузі є виявлення тих художніх прецедентів глобалізованої європейської фортепіанної традиції, які найбільше зумовлюють її єдність і здатність впливати на різнонаціональний світовий досвід. Фортепіанний семіозис, наділений якостями транскультуральності, здатен утворювати власну художню реальність, що зі свого боку може переміщуватись та долати межу дійсності, входити до життєво-прагматичної свідомості, адже «у віртуальній художній реальності відбуваються найважливіші для становлення свідомості людини події, розігруються ситуації, що надають розуміння, якого не вистачає у поточній дійсності,

виробляються критерії сприйняття не лише художніх образів, а й справжніх життєвих фактів та відносин» [1, с. 165].

Наукова новизна статті може визначатися як спроба здійснення транскультураційного аналізу фортепіанної творчості в умовах сучасного музичного семіозису. Розвиток поняття трансгресії дозволяє відкрити оновлені підходи до піаністичної та композиторської фортепіанної діяльності. Виявляються також транскультураційні риси творчості Л. Орнстайна, котрі визначають його особливий піаністично-композиторський метод, обумовлюють явище стильового та мовного синтезу в його фортепіанній творчості.

Висновки. Транскультураційні тенденції зумовлені ускладненням інформаційно-комунікативного поля культури та її ціннісно-сислової вертикалі; вони проявляються на різних рівнях музично-творчої системи та означають перетинання меж історичного часопростору, різних діяльнісно-інституціональних сфер та їх функціональних комплексів, дійсної та вигаданої, умовної реальності, психологічних світів окремих особистостей, різних систем художньо-виразових прийомів.

Ослаблення ролі спеціалізації як пріоритетної необхідної умови для досягнення високих результатів у музичному мистецтві, співіснування в діяльності однієї творчої особистості різних творчих форм визначає перехідний трансгресивний характер сучасного фортепіанного виконавства.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Лі Цзюй. Європейська фортепіанна традиція як історична та логіко-семантична основа сучасного піанізму. Дис. ...доктора філософії; спец.: 025 - музичне мистецтво. Одеса, 2024. 204 с.
2. 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.
3. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
4. Сюй Бо. Феномен фортепіанного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: дисс.... канд искусств.: 17..00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.
5. Сюй Цинлин. Европейские композиционные технологии и национальный стиль в фортепианной музыке Китая на рубеже XX–

XXI веков. Автореф. ...канд. искусств.: 17.00.02; Нижний Новгород, 2022. 27 с.

6. Фейнберг С. Пианизм как искусство: Изд 2-е, дополн. М.: Музыка, 1969. 599 с.

7. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: дис. ...канд. искусствоведения: 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.

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

10. Юе Цюнь. Академічна презумпція та позаакадемічні тенденції композиторської поетики у русі від XX до XXI століття. Дис. ...доктора філософії; спец.: 025 - музичне мистецтво. Одеса, 2024. 209 с.

REFERENCES

1. Li, Jiyu. (2024). European piano tradition as a historical and logical-semantic basis of modern pianism. Diss. ...doctor of philosophy; spec.: 025 - musical art. Odesa [in Ukrainian].

2. 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].

3. Samoilenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanities. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint [in Russian].

4. Xu, Bo. (2011). The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of the 20th-21st Centuries: Diss.... Cand. of Arts.: 17.00.02. Rostov-on-Don [in Russian].

5. Xu, Qingling. (2022). European Compositional Technologies and National Style in Piano Music of China at the Turn of the 20th-21st Centuries. Abstract of Cand. of Arts.: 17.00.02; Nizhny Novgorod [in Russian].

6. Feinberg, S. (1969). Pianism as an art: 2nd edition, additional. М.: Музыка [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].

9. About Leo Ornstein. URL: http://www.poonhill.com/leo_ornstein.html [in English].

10. Yue, Qun. (2024). Academic presumption and non-academic tendencies of compositional poetics in the movement from the 20th to the 21st century. Diss. ...doctor of philosophy; spec.: 025 - musical art. Odesa [in Ukrainian].

УДК 78.03/78.08+784/78.087.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-22>**Ло Юйхан**

ORCID: 0000-0003-4775-9543

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
376074145@qq.com

ПРОЦЕС ЦИКЛІЗАЦІЇ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ: ДО ПРОБЛЕМИ ЦІЛІСНОСТІ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

Мета роботи — простежити значення циклу та процесу циклізації у камерно-вокальній творчості як основи формування художньої цілісності музичного тексту. **Методологія дослідження** базується на поєднанні музикознавчого та виконавського аспектах музично-текстологічного підходу з одного боку, з іншого — принципи стилістичного аналізу та семантичного узагальнення актуалізують застосування текстологічного підходу у поєднанні з музикознавчим аналітичним. **Наукова новизна** даної роботи полягає у суттєво оновленому аналітичному підході до камерно-вокальних циклів, в тому числі з посиленням уваги до побудови їх виконавської форми у безпосередньому зв'язку зі специфічними якостями музичної циклічності.

Висновки. Концепція циклічності та її роль у мистецтві, особливо в камерно-вокальній музиці ХХ століття, розглядається як важлива властивість, притаманна багатьом аспектам людської діяльності, включаючи художні твори, наукові й історичні події, а також етапи життя провідних творчих постатей свого часу. Цикл можна розуміти як об'єднання взаємопов'язаних явищ, які разом утворюють системне ціле. Камерно-вокальна музика ХХ століття характеризується прагненням освоїти нову поезію, яка раніше не сприймалася як можливе підґрунтя для таких творів. Композитори зверталися до поетичних джерел, що відображають голос епохи з її соціально-історичними потрясіннями, особистими переживаннями та філософськими роздумами. Музична культура ХХ століття стала періодом активних жанрово-стилістичних пошуків, що заклало міцну основу для розвитку сучасної музики у всій її художньо-образній повноті.

Розширення меж камерно-вокального циклу призвело до нових тенденцій, характерних для композиторської творчості початку ХХІ століття, зокрема це виявилось в експериментах зі складом виконавців, новими формами та художніми засобами. Взаємодія слова та музики стала ключовим фактором у еволюції композиторського мислення, а

сфера камерно-вокальної музики набула важливого значення для визначення стилю композитора й виявлення його художніх інтересів.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість, камерно-вокальний цикл, камерність, камернізація, цикл, циклічна форма, циклічність, процес циклізації, композиційна форма, музичний текст, текстологічний підхід, цілісність художнього твору, виконавська форма, виконавська семантика твору.

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

The process of cyclization in chamber-vocal works: on the issue of the integrity of an artistic work

Purpose of the work – to trace the significance of the cycle and the process of cyclization in chamber-vocal works as the foundation for forming the artistic integrity of the musical text. **Methodology of the research** is based on combining the musicological and performance aspects of the music-textological approach on the one hand, and the principles of stylistic analysis and semantic generalization, which highlight the use of the textological approach in combination with musicological analysis on the other. **Scientific novelty** of this work lies in a significantly renewed analytical approach to chamber-vocal cycles, including an increased focus on the construction of their performance form in direct connection with the specific qualities of musical cyclicality.

Conclusions. The concept of cyclicality and its role in art, particularly in chamber-vocal music of the 20th century, is considered as an important attribute inherent in many aspects of human activity, including artistic works, scientific and historical events, as well as the life stages of leading creative figures of their time. The cycle can be understood as a combination of interrelated phenomena that together form a systemic whole. Chamber-vocal music of the 20th century is characterized by a desire to embrace new poetry, which was previously not considered as a possible basis for such works. Composers turned to poetic sources that reflect the voice of the era with its social-historical upheavals, personal experiences, and philosophical reflections. The musical culture of the 20th century became a period of active genre-stylistic exploration, laying a strong foundation for the development of contemporary music in all its artistic and imaginative fullness. The expansion of the boundaries of the chamber-vocal cycle led to new trends characteristic of the compositional creativity at the beginning of the 21st century, particularly evident in experiments with the ensemble composition, new forms, and artistic means. The interaction of words and music became a key factor in the evolution of compositional thinking, and the realm of chamber-vocal music gained significant importance in defining a composer's style and revealing their artistic interests.

Key words: chamber-vocal creativity, chamber-vocal cycle, chamber music, chamberization, cycle, cyclical form, cyclicality, process of cyclization, compositional form, musical text, textological approach, integrity of the artistic work, performance form, performance semantics of the work.

Актуальність теми роботи. Поняття циклу як системного цілого полягає в тому, що цикл являє собою структуру, яка складається з взаємопов'язаних елементів, що разом утворюють єдину драматургічну лінію. З одного боку, всі елементи циклу тісно пов'язані між собою, що дозволяє їм формувати цілісну структуру. З іншого боку, кожен з цих елементів є автономним і завершеним, що робить їх незалежними один від одного. Головним у розумінні циклічності є ідея цілісності: всі елементи, об'єднані в цикл, створюють єдине системне ціле. Важливо підкреслити, що саме це об'єднання і надає циклу системності та цілісності. Текст акцентує увагу на важливості дослідження циклів у різних явищах або творах, підкреслюючи їхні структурні закономірності та принципи, які визначають цілісність і єдність системи.

Дослідження камерно-вокального циклу розпочинається з розуміння його історичного походження та еволюції в контексті європейської музичної традиції. Циклізація, тобто прагнення об'єднати окремі твори в цикл, і принцип циклічної структури характеризували розвиток жанрів камерної лірики протягом тривалого історичного періоду – з першої половини XVI століття до кінця XIX століття. Спочатку пісні просто об'єднувалися в збірники, але з часом камерно-вокальний цикл перетворився на художньо цілісну форму. У процесі цього розвитку цикл набув унікального змісту, що дозволило підкреслити та виразити численні відтінки людських емоцій через домінуючий емоційний настрій [13]. Таким чином, камерно-вокальний цикл став важливою частиною європейської музичної традиції, пройшовши тривалий процес еволюції та вдосконалення.

Камерно-вокальна музика є не лише унікальним художнім та семантичним феноменом, але й важливим аспектом творчих пошуків кожного окремого композитора. Камерно-вокальна творчість композитора є своєрідною творчою лабораторією, де композитор експериментує та розвиває свої ідеї. При вивченні камерно-вокальних циклів основна увага зазвичай приділяється видатним творам, що належать композиторам, чиє творчість визнано класичним, залишаючи в тіні інші, можливо, менш

відомі, але не менш значущі роботи для розуміння загального шляху еволюції музичних жанрів.

Мета роботи – простежити значення циклу та процесу циклізації у камерно-вокальній творчості як основи формування художньої цілісності музичного тексту. **Методологія дослідження** базується на поєднанні музикознавчого та виконавського аспектах музично-текстологічного підходу з одного боку, з іншого – принципи стилістичного аналізу та семантичного узагальнення актуалізують застосування текстологічного підходу у поєднанні з музикознавчим аналітичним.

Виклад основного матеріалу. У першій половині XIX століття остаточно сформувалися ключові структурно-композиційні особливості камерно-вокального циклу. Одним із найважливіших їх аспектів стала наявність тематичної єдності поетичної основи та прагнення до створення цілісної багатокомпонентної композиційної структури. Однак на початку XX століття, у зв'язку з масштабними культурно-історичними та соціальними змінами, інтерес до камерно-вокального циклу зріс, тоді як увага до окремих малих форм у камерно-вокальній музиці зменшилася. Питання циклу і циклічності як структурно-композиційного та художньо-семантичного принципів створення та досягнення цілісності було й залишається однією з актуальних тем як у композиторській, так і в художній практиці загалом. В історії світової музичної культури важко знайти композитора, який би не використовував циклічну форму або принципи циклізації. Проте, незважаючи на їх широке розповсюдження, явище циклу і принципу циклічності стало предметом активної уваги дослідників відносно недавно, переважно в працях музикознавців починаючи з XX століття.

Якщо в інструментальній музиці проблеми циклу і циклічності здебільшого обумовлені музичними закономірностями, то в камерно-вокальних жанрах вони залежать від взаємодії двох джерел цього виду мистецтва – вербального (тексту) та музичного. Як зазначає В. Васіна-Гроссман, цикл у камерно-вокальній музиці є ширшим поняттям порівняно з інструментальною музикою, оскільки необхідно враховувати відносини між поетичними текстами [5].

Виявленню циклічності, формуванню уявлення про неї, найбільше сприяють роботи, в яких піднімаються питання музично-аналітичного вивчення конкретних творів. Прикладом такого ракурсу розгляду та музично-аналітичного вивчення музичної творчості стають роботи В. Бобровського. Автор обраного методу пропонує розглядати музичну композицію як узагальнену модель, яка розгортається в ідеальному композиційному часі. Основою цього методу є порівняння двох концепцій форми: «форма як даність» і «форма як принцип» (за термінологією В. Бобровського). Перша концепція представляє форму як конкретну структуру, що існує в музичному творі, тоді як друга розглядає форму як ідеальну модель, закріплену в музичній мові та теоретичних уявленнях про музичну форму [4].

У рамках цього методу Є. Назайкінський пропонує зробити ще один крок: об'єднати всі існуючі типові форми в один комплекс конкретних «даностей», які, у свою чергу, підпорядковуються більш загальному «принципу». Цей принцип автор називає загальною ідеальною композиційною моделлю музичного твору [10]. Треба особливо підкреслити, що ще автор посилається на думки Б. Асаф'єва, який в одній із своїх ранніх робіт зазначав, що камерно-вокальний твір, наприклад романс, «завжди прагне вийти за межі романсу як такого» [2, с. 4]. Це спостереження стосується не лише романсу, а й інших камерно-вокальних жанрів. В. Васіна-Гроссман піднімає питання про те, чи виходять за межі «романсу як такого» характерні вокальні «портретні зарисовки», традицію яких започаткували композитори ХІХ століття і продовжили у ХХ–ХХІ століттях. Крім того, Васіна-Гроссман відзначає прагнення зростання художньої семантики романтичної балади до рівня музично-драматичного твору, в якому в деяких випадках можна спостерігати ознаки сонатної форми [5, с. 303]. Дослідниця стверджує, що прагнення відобразити в пісенному жанрі якомога ширший спектр життєвих явищ призвело до двох основних шляхів розвитку: розширення та ускладнення форми окремого твору та об'єднання пісень або романсів у цикл. Навіть якщо окремі частини циклу не виходять за межі традиційних жанрів, їх об'єднання створює нову художню цінність [5, с. 303].

Камерно-вокальний цикл продовжує привертати постійну увагу композиторів і виконавців завдяки своїм широким виражальним, художнім і виконавським можливостям. З початку ХХ століття камерно-вокальні жанри зайняли важливе місце у творчості як визнаних майстрів, так і композиторів середнього і молодого покоління. З середини ХХ століття з'явилася нова тенденція, яка зберігається і в ХХІ столітті: зближення камерно-вокального циклу з жанровою формою кантати, з одного боку, і з інструментальними жанрами – з іншого. Створюються цикли для кількох виконавців, які включають як сольні, так і ансамблеві епізоди. Інструментальна партія при цьому стає більш складною і часто призначена для ансамблю інструментів.

Крім того, спостерігається значне переосмислення художньо-образної складової циклів. Ліричний герой циклу вже не обов'язково ототожнюється з особистістю автора; він скоріше виступає як персонаж, аналогічний персонажу музично-драматичного твору, який володіє виразною індивідуальною образністю та має яскраві індивідуальні характеристики. Жанрове зближення відбувається не тільки завдяки впливу суміжних жанрів на вокальний цикл, але й через зворотний вплив вокального циклу на інші жанри. Це проявляється, наприклад, у структурі «вокальних» симфоній, що підкреслює важливість вивчення композиційних закономірностей камерно-вокального циклу. Дослідниця наголошує, що загальна структура камерно-вокального циклу безпосередньо пов'язана з «циклічною природою дихання». Вона стверджує, що дихання, прагнучи до рівномірності, впливає на періодичну організацію пісенної структури, включаючи лінійну повторюваність мелодичного контуру, а розподіл висотної лінії на частини схильний до ритмічної та інтонаційної схожості, заснованої на «розміреності динамічної кривої дихання». У найпростішому вигляді це виражається в тому, що мелодійні фрази часто відповідають середній довжині вокального дихання [5, с. 56-57].

Розкриттю циклічності і формуванню уявлення про неї найбільшою мірою сприяють роботи, присвячені аналізу конкретних творів, а також безпосередні музичні аналізи. Для В. Бобров-

ського такі аналізи слугують основою для розробки переконливих теоретико-методологічних підходів до вирішення питань про цикл. Один із ключових питань – різноманітність функцій музичної композиції і важливість композиційної форми в музиці.

Теоретичні концепції В. Бобровського, що стосуються музичної форми, представляють собою багаторівневу ієрархічну систему, елементи якої мають дві взаємопов'язані сторони: функціональну і структурну. Функціональна сторона стосується сенсу, ролі та значення елемента в системі. Цей аспект визначає, як елемент взаємодіє з іншими частинами системи та його функцію в загальній композиції. Структурна сторона описує конкретну форму, внутрішній стан і фізичне вираження елемента. Взаємозв'язок між цими сторонами полягає в тому, що функція елемента визначає його структуру, а структура, своєю чергою, реалізує цю функцію на практиці. Інакше кажучи, функція задає загальний принцип зв'язку елементів, а структура втілює цей принцип у реальності [4].

Бобровський вводить поняття «функціональна подібність», яке описує відносини між елементами системи. Ці елементи можуть перебувати на різних рівнях ієрархії або в межах одного рівня, і їхній зв'язок може бути однаковим за принципом, але відрізнятися за конкретним способом реалізації. Він також використовує термін «структурна подібність», під яким розуміється, що елементи можуть мати однакову структуру, але відрізнятися за своїми функціями. Перехід від функції до структури відіграє ключову роль, оскільки пов'язаний з утіленням ідеальних, абстрактних явищ у матеріальних формах, тобто в конкретних інтонаційних зв'язках. У цьому сенсі музична форма може розглядатися як проєкція художньої ідеї (ідеального феномена) на матеріальну інтонаційну основу (матеріальний феномен). Методологія функціонального аналізу музичних творів за В. Бобровським підкреслює важливість розуміння зв'язку між структурою і функцією музичних явищ і дозволяє виділити основні положення, а саме – функціональний аналіз за Бобровським являє собою вивчення взаємозв'язку музичних явищ на основі діалектичної єдності багаторівневих функціонально-структурних

співвідношень. Це означає, що при аналізі структури музичного твору необхідно бачити (або чути) його визначальну функцію. Структура визначається функцією, і, навпаки, функція проявляється через структуру. Композиційна форма за В. Бобровським – це організований процес порівнянь і розвитку тематичних елементів у межах ритмічної та тонально-гармонійної організації [4]. Цей процес є основою формування музичного твору. Конкретний рівень функціональних і структурних закономірностей – це рівень композиційної форми як даності, тобто як форми конкретного музичного твору. На цьому рівні проявляються загальні закономірності композиційних форм, які реалізуються через порівняння і розвиток різних типів виразності та психологічних станів, пов'язаних з утіленням художньої ідеї твору. Драматургія музичного твору – це результат взаємодії всіх елементів композиції, включаючи характер порівнянь, силу і ступінь контрасту та способи його реалізації. Усе це підпорядковано основній художній ідеї твору.

Серед найбільш важливих термінологічних визначень, які були запропоновані В. Бобровським, треба назвати категорію композиційної форми, яку дослідник розглядає як принцип та як даність. Так, композиційна форма як принцип, на думку В. Бобровського, – це загальна ідеальна модель, яка описує, як різні елементи музичного твору повинні взаємодіяти між собою. Композиційна форма як даність розглядається автором як конкретна реалізація цієї ідеальної моделі в окремому музичному творі, тобто конкретна структура твору, яка існує в музичній реальності [4]. Таким чином, методологія Бобровського дозволяє аналізувати музичний твір не лише як сукупність структурних елементів, а й як процес втілення художньої ідеї через функції і взаємодію цих елементів.

Цей підхід дозволяє розглядати існування чотирьох рівнів, на яких діють композиційно-логічні функції музичної форми, а самі рівні розрізняються за своєю стійкістю і рухливістю в історичному і стилістичному контексті, відображаючи фундаментальні принципи музичного мислення, застосовні в будь-яку епоху і стиль. Однак існують і більш специфічні рівні, де функ-

ції музичної форми змінюються залежно від часу, стилю і жанру, а вище зазначені рівні пов'язані з конкретними особливостями композиції, які залежать від історичного контексту і художньої ідеї твору.

Виходячи з теорії Б. Асаф'єва про процесуальну природу музики, музична форма розкривається через взаємодію двох протилежних тенденцій: прагнення зберегти і повторювати вже існуючі елементи і прагнення вносити нові ідеї і зміни. Ці тенденції існують на всіх рівнях формування музичної теми і структури. Кожен новий рівень музичної форми схожий на попередній, але при цьому адаптується до нових умов, які залежать від жанру, стилю і мети твору. Таким чином, музична форма як процес є результатом взаємодії стійких логічних і композиційних функцій з рухливими історичними і стилістичними умовами [1].

Є. Назайкінський розвиває функціональний підхід В. Бобровського та застосовує його для пояснення поняття музичної логіки, що яскраво демонструють дослідження першого, які допомагають краще зрозуміти, як у музиці пов'язані такі поняття, як «циклічність» і «сюжетність». Є. Назайкінський розглядає повторність у музиці на високому естетичному та художньому рівні, ґрунтуючись на семантичних функціях композиції, а головні теоретичні аспекти його концепції базуються на спостереженнях і роздумах про закономірності та принципи композиції в європейській класичній інструментальній музиці, враховуючи історичну еволюцію музики та її природні передумови, такі як закони природи, життя, мислення, а також особливості музичної творчості, виконання та сприйняття, характерні для музичної культури ХХ століття.

Назайкінський акцентує увагу не на окремих формах композиції, а на загальних законах, які визначають часовий розвиток музичного твору, а також дослідник прагне розкрити ключові змістовні фактори, важливі для розуміння структури музичних творів. Автор підкреслює, що саме логіка музичної композиції, а не тільки система форм і технічні особливості, відіграє вирішальну роль [10]. Ця логіка об'єднує композитора, виконавця і слухача, допомагаючи їм сприймати та передавати розвиток

образів, емоцій і думок у музиці. Вона також дозволяє виконавцю краще зрозуміти задум композитора і створити план виконання твору, який може створити можливість точної передачі художнього змісту музичного твору [10, с. 25].

Перший рівень розуміння музичної форми за концепцією Є. Назайкінського пов'язаний із її змістом і естетичним призначенням, відповідно до якого музикант створює ідеальний світ, у якому втілюються етичні ідеї добра, естетичні уявлення про гармонію всесвіту та емоційні переживання радості. Вивчення музичної форми включає не тільки технічні аспекти структури, а й глибокий сенс, пов'язаний з ідеалами та естетичними цінностями. Другий рівень функціонування музичної форми пов'язаний із історичною типізацією та розвитком жанрів, де форма конкретизується в межах певних жанрів і жанрової семантики, тобто значень, властивих тому чи іншому жанру. Цей рівень підкреслює взаємодію музики з іншими видами мистецтва, такими як література і театр, а в основі кожного жанру лежить певна естетична ідея, логіка композиції, яка близька до сюжетної, та спосіб зіставлення образів, наприклад контраст або його відсутність.

Програмність у музиці, тобто наявність певного сюжету або ідеї, розкривається через зв'язок із історичними жанрами, що надає можливості зберігати традиційні значення жанрів і водночас сприяє їх оновленню, в тому числі й підкреслюючи складну і динамічну природу жанрів. У своїх роботах В. Холопова зазначає, що музична форма тісно пов'язана з індивідуальним стилем композитора. Шляхом вивчення даної сфери музичної творчості, дослідниця приходять до висновку, що зміст музичної форми має трирівневу структуру, а саме – метауровень, який є універсальним та присутнім у всіх музичних творах; другий рівень – найбільш відповідає категорії жанру та найчіткіше визначений з погляду змісту, але він історично обумовлений і має локальне вираження; третій рівень може варіюватися від мінімальних відхилень від стандартних форм до унікальних, неповторних композицій [14, с. 72-75].

Розвиток жанрів у музиці пов'язаний із програмністю, тобто з використанням сюжетів, ідей або тем, запозичених із літератури

і поезії, що яскраво проявляється в музиці романтизму. Холопова припускає, що головні досягнення романтичної музики пов'язані з тим, що вона проникла в образний світ поезії та засвоїла її смислову логіку. Разом із цим, музика романтизму перейняла нове ставлення до часу: замість класичної стабільності і замкнутості вона стала прагнути до змінюваності і відкритості, що обумовило появу нового філософського сприйняття добра і зла, де нарівні з вірою в божественну справедливість визнавалося існування зла, уособленого в сатанинських силах. Нові жанри романтичної музики відрізнялися тим, що вони навмисно змішували композиційні принципи різних класичних форм, що призвело до появи змішаних і повністю унікальних форм. Новаторство романтиків виявилось і в тому, як вони використовували часову послідовність музичного звучання, створюючи нові способи розгортання музичної композиції. Таким чином, романтики розширили межі музичної форми, поєднуючи різні стилі та створюючи нові жанри, які виражали змінюваність і складність їхнього часу.

В. Холопова стверджує, що романтичні музичні форми мають властивість циклічності, яка виходить за межі формальної структури і проникає у зміст творів. На відміну від класичної музики, де циклічність здебільшого ґрунтувалася на формі (повторюваність тем, гармонічна структура), у романтизмі вона також включає програмність – тематичну єдність твору, що підкреслює його емоційну і сюжетну логіку. Таким чином, циклічність у романтичній музиці обумовлена не лише формальними, але й змістовними аспектами, що надає твору естетичну домінанту [14, с. 75]. Також дуже важливими є думки дослідниці стосовно формування нових принципів циклізації, в тому числі й у галузі інструментальної музики. Так, В. Холопова звертає увагу на формування двох різновидів сонатної форми в романтичній музиці, а саме – сонатно-циклічної та сонатно-сюїтної, де сонатно-циклічна форма будується на принципі повторюваності й пов'язаності частин, що характерно для циклів, а музичні теми й ідеї повертаються в різних частинах твору, створюючи відчуття логічної цілісності; сонатно-сюїтна форма ж, навпаки, допускає

більшу свободу в організації частин, що іноді призводить до виникнення контрастно-складеної форми, де різні частини контрастують одна з одною, але все одно утворюють музичний текст, що сприймається як єдине ціле.

Дослідники тексту часто зосереджуються на аналізі знака, де традиційно підкреслюється відповідність форми (плану вираження) і змісту тексту, проте деякі вчені вважають що таке твердження недостатнє для повного розуміння поведінки мовних знаків. Подвійна природа знака, який може бути чимось схожим на слово, але не обов'язково словом у його чіткій формі, дозволяє здійснювати подвійне кодування тексту: як на рівні змісту, так і на рівні звуку. Ці два аспекти знака – змістовий і звуковий – мають відносну самостійність і цілісність. Проте цілісність виражального (звукового) елемента можлива лише тоді, коли існує цілісність вираженого (змістового) елемента, який зберігає свою ідеальну форму незалежно від свого вираження [11, с. 417]. Таким чином, як у музиці, так і в тексті важливі не тільки форма, але й зміст, і циклічність, програмність і структурні особливості творів у обох випадках відіграють ключову роль у їхньому сприйнятті та інтерпретації [6, с. 133]. У концепції О. Жолковського та Ю. Щеглова, яка стосується цілісності знаків у контексті поезики вираження, текст розглядається одночасно як знак, що включає план змісту і план вираження, і як його позначуване, де план вираження тексту пов'язаний з темою, або «власне текстом», який виступає як «ціннісна установка» або «семантичний інваріант» усіх рівнів тексту. У цьому випадку текст розуміється як інформація, позбавлена своєї вираженості. З погляду семіотики, один і той самий текст може мати різні інтерпретації й розуміння, що дозволяє розглядати його як сукупність омонімічних текстів, у яких збігається план вираження. У цьому контексті знак, який утворюється парою «тема – власне текст», називають «прочитанням». Важливо, що відповідність між планом змісту і планом вираження одного прочитання художнього тексту розглядається як типовий елементарний об'єкт моделювання в теорії Жолковського та Щеглова [7, с. 290-292].

Виявляючи параметри цілісності й зв'язності тексту два важливих аспекти, що суттєво впливають на них, а саме – першим є психолінгвістичний аспект, завдяки чому у сучасній психолінгвістиці виникає можливість стверджувати, що від цілісності тексту можна прийти до його зв'язності, але не навпаки. Це означає, що наше попереднє розуміння цілісності тексту визначає те, як ми сприймаємо і усвідомлюємо його зв'язність, а сама цілісність допомагає виявити приховані зв'язки між частинами тексту, які можуть бути неочевидними при першому сприйнятті [9, с. 42–57]. Якщо зв'язність і об'єднання елементів тексту залишаються «нижче» порогу сприйняття, то вони стають помітними тільки через усвідомлене розмірковування над текстом [12, с. 44]. Таким чином, цілісність відіграє пріоритетну роль у сприйнятті тексту, а її розуміння залежить від мовної і мовленнєвої компетенції з боку сприймаючої сторони. Другим аспектом є саме музичний, адже вокальний цикл у камерно-вокальній музиці не лише поширений і впливовий, але й один з найбільш репрезентативних серед інших жанрових форм. Саме камерно-вокальний цикл дозволяє композиторові найповніше виразити своє бачення літературного (або поетичного) першоджерела, до якого він звернувся, та найбільш повно виразити особисте ставлення до втілення свого бачення тексту як на рівні окремих образів, так і на рівні поетичного цілого. У вокальному циклі можна побачити, які аспекти поетичного світогляду виявилися близькими композитору і як вони відобразилися в його власній художній перспективі.

Таким чином, у музичному і літературному контекстах цілісність і зв'язність тексту є важливими для сприйняття та інтерпретації творів. Циклічність, програмність і структурні особливості відіграють ключову роль у створенні ідентичності та цілісності твору, дозволяючи його читачам або слухачам глибше зрозуміти і відчувати задум автора [5, с. 303].

О. Лісова у своєму дослідженні зазначає, що в камерно-вокальній музиці з XIX століття по XXI століття виокремлюються дві основні жанрові форми: камерно-вокальний цикл і камерна опера. Вона стверджує, що загальна естетична програма цих

жанрів і їхні програмні властивості тісно пов'язані з відношенням до слова і літературно-поетичного джерела [8, с. 15-16]. Тобто текст, на якому засновано музичний твір, відіграє ключову роль у його створенні та сприйнятті. Однак у цьому контексті слово розглядається не тільки як зовнішній, вербальний аспект твору. Слідуючи за думками М. Бахтіна [3, с. 31], О. Лісова підкреслює, що слово є способом вираження наміру і вчинку. Бахтін зазначає, що для вираження вчинку, який відбувається в єдиній життєвій події, необхідна вся повнота слова. Це включає його смисловий бік (слово як поняття), образний (слово як візуальний або емоційний образ) і інтонаційний (емоційно-вольова забарвленість слова). Сукупність цих елементів робить слово значущим, справжнім вираженням правди, а не випадковим або суб'єктивним явищем. Таким чином, слово в камерно-вокальній музиці має багаторівневе вираження, адже воно виражає не тільки зміст, але й внутрішні наміри та емоції, що робить його центральним елементом музичного твору.

Таким чином, прагнення до циклізації характерне для еволюції жанрів камерної лірики з XVI до кінця XVII століття, де камерно-вокальний цикл займає унікальне місце, пройшовши тривалий етап розвитку, починаючи з простого об'єднання пісень у збірники й закінчуючи цілісною та унікальною за художньою образністю композицією, результатом чого стає формування особливої жанрової форми, здатної втілювати як домінуючий емоційний настрій епохи, так й тонкі грані та відтінки почуттів композитора.

Наукова новизна даної роботи полягає у суттєво оновленому аналітичному підході до камерно-вокальних циклів, в тому числі з посиленням уваги до побудови їх виконавської форми у безпосередньому зв'язку зі специфічними якостями музичної циклічності.

Висновки. Концепція циклічності та її роль у мистецтві, особливо в камерно-вокальній музиці XX століття, розглядається як важлива властивість, притаманна багатьом аспектам людської діяльності, включаючи художні твори, наукові й історичні події, а також етапи життя провідних творчих постатей

свого часу. Цикл можна розуміти як об'єднання взаємопов'язаних явищ, які разом утворюють системне ціле. Камерно-вокальна музика ХХ століття характеризується прагненням освоїти нову поезію, яка раніше не сприймалася як можливе підґрунтя для таких творів. Композитори зверталися до поетичних джерел, що відображають голос епохи з її соціально-історичними потрясіннями, особистими переживаннями та філософськими роздумами. Музична культура ХХ століття стала періодом активних жанрово-стилістичних пошуків, що заклало міцну основу для розвитку сучасної музики у всій її художньо-образній повноті.

Розширення меж камерно-вокального циклу призвело до нових тенденцій, характерних для композиторської творчості початку ХХІ століття, зокрема це виявилось в експериментах зі складом виконавців, новими формами та художніми засобами. Збільшення складу виконавців і прагнення до більшого масштабування вокальної партії сприяло зближенню жанру вокального циклу з жанром камерної кантати. Взаємодія слова та музики стала ключовим фактором у еволюції композиторського мислення, а сфера камерно-вокальної музики набула важливого значення для визначення стилю композитора й виявлення його художніх інтересів. Взаємозв'язок між музикою і словом як особливе художнє єдність багаторазово вивчалася музикознавцями.

Поняття циклічності в контексті камерно-вокальних творів і їхньої музичної драматургії розуміється як принцип організації музичного твору, при якому існує чітко визначений порядок чергування контрастних жанрово-стилістичних і образно-сміслових елементів. Цей принцип сприяє створенню смислової єдності твору, яке формується в просторово-часових рамках і пов'язане з тим, як твір виконується. Виконавська семантика в цьому контексті означає сукупність вказівок, як словесних, так і графічних, які композитор адресує виконавцю, а самі вказівки визначають як слід інтерпретувати твір, але остаточне втілення все ж таки у значній мірі залежить від особистого ставлення до інтерпретації конкретного твору виконавцем. Виконавцю надані повноваження вкладати в музику свою інтонацію і смисл, які можуть значною мірою відрізнятись від композиторського

задуму. Таким чином, циклічність і виконавська семантика відіграють ключову роль у створенні та сприйнятті камерно-вокальних творів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Асафьев Б.В. Черты личной преемственности и мимолетности в творчестве композиторов русского романса. *О симфонической и камерной музыке*. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
3. Бахтин М. К философии поступка. *Философия и социология науки и техники: Ежегодник*. 1984 – 1985. М., 1986. С. 80–160.
4. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Исследование. М.: Музыка, 1978. 332 с.
5. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. Ч. 2: Интонация; Ч. 3: Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.
6. Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Академический проект, 2000. 495 с.
7. Жолковский А., Щеглов Ю. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. 344 с.
8. Лисовая О. Программность как жанровая парадигма камерной вокальной музыки: к проблеме исполнительского понимания : дис. канд. искусствоведения, специальность: 17.00.03: Музыкальное искусство. Одесса, 2009. 176 с.
9. Лукин В. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. М.: Издательство «Ось-89», 1999. 192 с.
10. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
11. Николаева Т. От звука к тексту. М.: Языки русской культуры, 2000. 680 с.
12. Овчинникова И. Ассоциации и высказывание: структура и семантика: Учеб. пособие по спецкурсу. Пермь, 1994. 124 с.
13. Осадчая С. Цикличность как ключевое свойство функционирования богослужебно-певческой традиции. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної консерваторії ім. А. В. Нежданової*. Одесса, 2016. Вып. 23. С.228-237.
14. Холопова В. Музыка как вид искусства. М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1990. 260 с.

REFERENCES

1. Asafiev, B. (1971) Musical form as a process. L.: Muzyka. [in Russian]
2. Asafiev, B. (1981) Features of personal continuity and transience in the works of composers of Russian romance. On symphonic and chamber music. L.: Muzyka. [in Russian]

3. Bakhtin, M. (1986) On the philosophy of the act. Philosophy and sociology of science and technology: Yearbook. 1984 – 1985. M. Pp. 80–160. [in Russian]
4. Bobrovsky, V. (1978) Functional foundations of musical form. Research. M.: Muzyka. [in Russian]
5. Vasina-Grossman, (1978) V. Music and poetic word: in 3 parts. Part 2: Intonation; Part 3: Composition. M.: Muzyka. [in Russian]
6. Derrida, J. (2000) Letter and Difference. M.: Academic Project. [in Russian]
7. Zholkovsky, A., Shcheglov, Yu. (1996) Works on the Poetics of Expression: Invariants - Theme - Techniques - Text. M.: AO Izdatelskaya Gruppy "Progress". [in Russian]
8. Lisovaya, O. (2009) Programmaticity as a Genre Paradigm of Chamber Vocal Music: Towards the Problem of Performer Understanding: Dis. Cand. of Art Criticism, specialty: 17.00.03: Musical Art. Odessa. [in Russian]
9. Lukin, V. (1999) Fiction Text: Fundamentals of Linguistic Theory and Elements of Analysis. M.: Izdatelstvo "Os-89". [in Russian]
10. Nazaikinsky, E. (1982) Logic of musical composition. Moscow: Muzyka. [in Russian]
11. Nikolaeva, T. (2000) From sound to text. Moscow: Languages of Russian culture. [in Russian]
12. Ovchinnikova, I. (1994) Associations and utterance: structure and semantics: Textbook. manual for a special course. Perm. [in Russian]
13. Osadchaya, S. (2016) Cyclicity as a key property of the functioning of the liturgical-singing tradition. Musical art and culture. Scientific bulletin of the Odesa National Conservatory named after A. V. Nezhdanova. Odesa. Issue 23. Pp. 228-237. [in Russian]
14. Kholopova, V. (1990) Music as an art form. Moscow: Scientific and creative center "Conservatory". [in Russian]

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.03/.07+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-23>

Наталія Володимирівна Остроухова

ORCID: 0000-0002-4266-1283

кандидат мистецтвознавства, доцент,

в. о. професора кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Pchela45@i.ua

ПІВСТОЛІТТЯ В ОДЕСЬКІЙ ОПЕРІ – СЦЕНОГРАФІЯ ПЕТРА ПАНАСОВИЧА ЗЛОЧЕВСЬКОГО

Метою роботи є аналіз творчості головного художника Одеського державного академічного театру опери та балету, народного художника України, заслуженого діяча мистецтв України і Грузії Петра Панасовича Злочевського (1907, Київ–1987, Одеса). Методологія дослідження ґрунтується на історико-культурологічному, теоретичному і жанрово-стильовому аналізі його творчої діяльності в театрі з 1932 – художник, з 1944 – головний художник (з перервою у 1941–1944 рр.) по 1977 рр. Наукова новизна роботи полягає у аналізі діяльності художника у динаміці його розвитку та у історичному контексті буття Одеського театру. Творчість митця відрізнялася дивовижним почуттям стилю епохи, вмінням відтворити цю епоху на сцені у виставах різних жанрів. З'ясовується, що 1930–1950-ті рр. можна віднести до першого етапу його діяльності, характерними рисами якого є докладно виписані деталі, подробиці побуту, створення колоритних й мальовничих декорацій для втілення зрелищного видовища. Яскравими подіями стали постановки нових опер та балетів таких композиторів, як Р. Глієр, К. Данькевич, О. Чишко, Б. Лятошинський... Другий етап розпочався у 1960-ті роки. Сценограф хвилює спектакль загалом, тому він віддає перевагу вражаючим деталям, що мають символічне звучання, як в опері Дж. Пуччіні «Чіо-Чіо-Сан», використовує світлові можливості

сцени, як в опері А. Петрова «Берег надії», втілює сміливі задумки постановників завдяки оновленій машинерії, як в опері В. Губаренка «Загибель ескадри», де багатоповерховий сейф для зберігання м'яких декорацій було декоровано як бойовий корабель. **Висновки.** Творчість митця, художника, педагога та суспільного діяча П. П. Злочевського дуже багатогранна і продуктивна. За переліком постановок, сценографію яких створював головний художник Одеського театру опери та балету, можна вивчати його історію.

Ключові слова: Одеський театр опери та балету, жанрово-стильовий аналіз, особливості інтерпретації, театральний художник, пластична система, образне оформлення п'єси, просторовий образ.

Ostroukhova Nataliia Volodymyrivna, Candidate of Art Studies, Associate Professor, Acting Professor at the Department of General and Specialized Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Half a century at the Odesa Opera House – scenography by Petro Panasovych Zlochevskiy

The aim of the work is to analyse the work of the chief artist of the Odesa State Academic Opera and Ballet Theatre, People's Artist of Ukraine, Honoured Artist of Ukraine and Georgia Petro Panasovych Zlochevskiy (1907, Kyiv-1987, Odesa). The research methodology is based on historical, cultural, theoretical, genre and style analysis of his creative activity in the theatre from 1932 as an artist, from 1944 as a chief artist (with a break in 1941-1944) to 1977. The scientific novelty of the work is to analyse the artist's activity in the dynamics of its development and in the historical context of the Odesa Theatre. The artist's work was distinguished by an amazing sense of style of the era, the ability to recreate this era on stage in performances of various genres. It turns out that the 1930s-1950s can be attributed to the first stage of his activity, characterised by elaborate details, elements of everyday life, the creation of colourful and picturesque scenery to embody a spectacular performance. Highlights were the performances of new operas and ballets by such composers as R. Gliere, K. Dankevych, O. Chyshko, B. Liatoshynskiy... The second stage began in the 1960s. The stage designer is concerned with the performance as a whole, so he prefers striking details that have a symbolic sound, as in Puccini's opera *Cio-Cio-San*, and uses the lighting possibilities of the stage, as in the opera by A. Petrov's opera 'The Shore of Hope', embodies the bold ideas of the directors thanks to the updated machinery, as in V. Hubarenko's opera 'The Squadron's Death', where a multi-storey safe for storing soft scenery was decorated as a warship. Conclusions. The work of the artist, painter, teacher and public figure P.P. Zlochevskiy is very multifaceted and productive. The list of productions, the scenography of which was created by the chief artist of the Odesa Opera and Ballet Theatre, allows us to study its history.

Key words: Odesa Opera and Ballet Theatre, genre and style analysis, peculiarities of interpretation, theatre artist, plastic system, figurative design of the play, spatial image.

Актуальність теми дослідження. Одеський оперний театр багатий традиціями та іменами чудових майстрів. Прізвище Злочевського Петра Панасовича – народного художника УРСР (1964), заслуженого діяча мистецтв УРСР (1946) та Груз. РСР (1954), головного художника театру від 1944 по 1977 роки, завжди прикрашало афішу і було свідоцтвом високої якості вистави.

Петро Панасович Злочевський розпочав свою діяльність у Одеському театрі у 1932 році балетом «Дон Кіхот» Л. Мінкуса (постановка Павла Вірського). Молодий митець після закінчення у 1931 році Київського художнього інституту за класом засновників українського театрального декоративного мистецтва Ф. Кричевського, Ф. Красицького, одного з лідерів світового авангарду В. Татліна і К. Єлєва добре «вписався» у певні традиції, які склалися до того в колективі. Його колегами були вже відомі художники-постановники І. С. Назаров і І. О. Садовников, художники-декоратори К. Г. Рош та А. А. Хурмузі. У 1920-х роках майже всі декоратори театрів України стояли на конструктивістських позиціях. Одеські театральні художники не були виключенням. Будучи представниками різних художніх напрямків, вони кожен по-своєму здійснювали свої новації.

Центральною метою Одеського театру опери та балету, який 28 вересня 1926 отримав статус державного академічного, було поповнення репертуару творами українських композиторів-класиків та сучасних. У 1935 році була здійснена постановка опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», через рік ставлять «Наталку Полтавку», а у 1937 році – лисенківську «Майську ніч, або Утоплену». Саме в цих виставах виявився талант художника Петра Панасовича Злочевського.

Характерно, що у рецензіях того часу часто підкреслювалася ідея сумісного задуму вистави постановочною групою. Так, про «Запорожець за Дунаєм» сказано, що «диригент М. Гольдман, режисер В. Манзій, який виконав також композицію спектакля, і художник П. Злочевський прагнули до втілення зрелищного видовища». Опера «Утоплена» вражала бездоганно виконаними живописними декораціями з буйним цвітінням природи.

«Колоритні й мальовничі декорації» молодий митець створив у 1936 році для опери «Щорс» українського майстра-симфоніста Б. Лятошинського [3].

Першою балетною прем'єрою післявоєнного часу став балет «Лілея» одеського композитора Костянтина Данькевича. На думку М. Галушко, музика К. Ф. Данькевича, обдарованого композитора, ректора ОДК у важкі повоєнні роки, сьогодні цікавить нас не тільки як зразок втілення українського фольклору в мистецтві 30-х років (балет завершено у 1939). В ній є щирий мелодизм і така приваблива для балету якість, як дансантизм – зручність для танців [6]. В. Вронський, Ю. Русинов і П. Злочевський знайшли оригінальне втілення партитури композитора, поставивши балет-драму. Вистава виявилася етапною для одеського балету. Однією з найкращих виконавиць партії Лілеї було визнано заслужену артистку УРСР Аллу Риндіну.

У 1951 році постановочна група під керівництвом диригента М. Покровського з одностудійцями – режисером Я. Милешко, художником П. Злочевським, хормейстером І. Співаковою та балетмейстером В. Вронським, здійснила постановку опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький». П. Злочевський вважав цю постановку одною із надзвичайно важливих для себе. Через три роки та ж сама постановочна група втілила другу редакцію опери.

У 1947 році «у стінах театру», як тоді писали, народився новий балет «Олеся». Музика диригента одеського театру Ю. Русинова за лібрето А. Риндіної. Поєднання ліричної любовної теми із темою патріотизму було втілено динамічно, мальовничо та барвисто. Декорації П. Злочевського підкреслили мелодії, що тяжіють до української народної пісні, і талановито та темпераментно звучали в оркестрі. Визнання глядачів було віддано солістам балету, і в першу чергу виконавиці головної партії Т. Іваньковській [2].

Значне місце у творчому доробку художника займали твори Р. М. Глієра. У творчому союзі з балетмейстером В. Вронським та диригентом Г. Рісманом він працював над балетом «Есмеральда» Ц. Пуні в інструментовці Р. М. Глієра, до якого створив дуже ефектні декорації. Спектакль був визнаний справжнім успі-

хом театру. Головну партію виконала Т. Іваньковська, роль Клода Фролло – А. Терехов, Квазімодо – Г. Рельс. У 1949 році було здійснено постановку другої редакції балету Р. М. Глієра «Червоний мак» (балетмейстер В. Вронський, диригент Ю. Русінов, художник П. Злочевський) пройшла з великим успіхом. Знову театр звернувся до цієї вистави, яка вже мала назву «Червона квітка», у 1958 році.

Особливо яскравою та талановитою сценографією художника став балет Р. Глієра «Мідний вершник» (1956). Театр продемонстрував високу музичну та хореографічну культуру. Р. М. Глієр виділив яскраву та талановиту роботу художника над виставою, яка стала творчою удачею і святом для Петра Панасовича. Композитор виділив також роботу постановників С. Павлова та З. Васильєвої, диригента В. Герцмана та виконавців, які продемонстрували високу музичну та хореографічну культуру» [1, с. 3].

Безперечний творчий успіх випав на долю класичних вистав у сценографії П. Злочевського. Це і «Князь Ігор» (До 750-річчя до «Слова о полку Ігореві»), і «Руслан і Людмила», що стала явищем сезону (1939). І балет П. Чайковського «Лебедине озеро» (балетмейстер В. Вронський, диригент Ю. Русінов) (1946), в якому художнику дуже вдалися такі сценічні ефекти, як політ лебедів, несподівана поява Одетти на балу в палаці, руйнування царства чарівника і поява кришталевого замку у фіналі [7].

Аналіз діяльності П. П. Злочевського свідчить про те, що його творчість відрізнялася дивовижним почуттям стилю епохи, вмінням відтворити цю епоху на сцені у виставах різних жанрів.

З роками змінювалися як погляди художника на свою творчість, так і способи, якими він досягав бажаного. Це дозволяє умовно розділити творчу діяльність митця на два етапи. Перший – це початок роботи, вистави 1940–50-х років, котрим характерні докладно виписані деталі, подробиці побуту, про що йшлося вище.

Другий етап розпочався у 1960-ті роки. Художник зазнавався, що з часом і досвідом відбувалася еволюція його поглядів, змінювалося сприйняття простору сцени. Коли він тільки-но починав творити, для нього було важливо привернути увагу глядача.

«Я, якщо можна сказати, іноді тиснув автора. До того ж я дотримувався мальовничого спрямування в оформленні: випикував деталі, гудзички, був багатослівним, а іноді й натуралістичним». Сцена була перевантажена. У подальшій творчості сценографа хвилює спектакль загалом, тому він віддає перевагу вражаючим деталям, що мають символічне звучання, використовує світлові можливості сцени тощо.

Наведемо кілька прикладів, підтверджуючих цю тезу.

Опери Джакомо Пуччіні, складні для виконання, завжди були «предметом опіки» головних спеціалістів. Талановитий та плідно працюючий Петро Панасович Злочевський був тим сценографом, який міг двома-трьома штрихами передати внутрішній стан вистави. Й досі пам'ятають його «Чіо-Чіо-Сан», де у 1-му акті сакура була вся в цвіту, у 2-му акті на неї вже не було цвіту, а у 3-му – вітка зовсім гола, навіть без листя. Це був чудовий образ трагедії головної героїні. А його «японський будиночок» став невід'ємною частиною вистави на довгі роки. Коли у 60-х роках театр відновлював цю оперу, не ставилася задача нового прочитання, мізансцени та декорації залишилися колишніми. Але з'явилася нова Чіо-Чіо-Сан – Неллі Мельник. Переломлена у творчій свідомості співачки, драма зазвучала по-новому, і вся опера набула нового забарвлення, нових рис. Цікаво, що згодом головну партію в опері «Мадам Баттерфляй» виконувала дочка Неллі Мельник та Валентина Анісімова – Тетяна – народна артистка України.

На прем'єрі свого балету «Берег надії» (балетмейстер М. Трегубов, диригент Д. Сіпітінер, 1963) був присутній автор – молодий композитор Андрій Петров. В інтерв'ю він сказав: «Сподобались мені декорації й костюми П. Злочевського. Принцип оформлення спектаклю, в якому один з найголовніших компонентів – світло, на мою думку, дуже правильний. На сцені – багатство барв і в той же час ніякої непотрібної бутафорії, зайвих подробиць. Мені здається, що театр створив дуже цікавий спектакль. Ірина Михайличенко і Юрій Загатов – виконавці головних партій – і всі учасники танцюють по-справжньому із захватом і виразно» [11].

Не так часто в репертуарі театру з'являлися комічні опери. 26 грудня 1959 року диригент Ю. Русинов, режисер Д. Смолич, художник П. Злочевський, балетмейстер М. Трегубов успішно здійснили першопрочитання другої редакції опери О. Сандлера «В степах України» за лібрето С. Олійника за однойменною п'єсою О. Корнійчука. Також з задоволенням сприйняли глядачі постановку комічної опери О. Сандлера «Собака на сні» за однойменною комедією Лопе де Вега (1966), де кожний персонаж мав свою характеристику (диригент Д. Сіпітінер). Дотепно використовуючи поворотне коло, художник домігся плавної зміни картин. Декорації його лаконічні, без зайвої деталізації [13].

У 1965 році відбулася прем'єра – першовтілення романтично-казкової опери Ю. Мейтуса «Вітрова донька» (диригент Г. Проваторов, режисер Г. Дикий, художник П. Злочевський, хормейстер М. Тараканов, балетмейстер М. Трегубов). Композитор вважається фундатором модерної української опери, і художник відтворив картини сьогоденності, що цікаво переплеталися у «Вітровій доньці» з народною фантастикою, узагальненою поетичною символікою, нав'язаною легендами. [14, с. 168–169]. Головну партію Калинки блискавично виконала молода солістка А. Джамагорцян.

Особливу увагу критики та слухачів привернула постановка опери В. С. Губаренка «Загибель ескадри», здійснена у 1967 році після закінчення реставрації театру. Музична драма в 6-ти картинах за лібрето В. Бичка і В. Губаренка за мотивами однойменної п'єси О. Корнійчука відразу привернула увагу не лише професіональних музикантів, але й широкого кола слухачів новизною, надзвичайною експресивністю та комунікативністю музичної мови. Одеський колектив взяв за основу перший триактний варіант партитури. Радував дзвінкоголоссям і виваженістю регістрів хор (хормейстери Д. Загрецький і В. Кіосе).

Художники М. Виноградов та П. Злочевський запропонували яскраве декоративне рішення вистави. Оновлена машинерія дала змогу втілити сміливі задумки постановників. Багатопверховий сейф для зберігання м'яких декорацій було декоровано як бойовий корабель. «Рухлива металева конструкція – високий міст, що

перетворювався то на верхню палубу, то на корабельний трап, то на борт бойового корабля, – дозволила режисеру Б. Рябікіну побудувати різноманітні скульптурно-завершені й емоційно-наснажені масові пластичні композиції [2, с. 176, 178]¹. Здавалося, настроями музики дихало небо, яке то сліпило очі морською синню, то сяяло блакиттю, то ставало похмурим, бузково-зеленим, то неначе червоніло загравами, палахкотіло й майорилось, немов переможний прапор. Ведучий режисер Н. Григор згадувала, що коли наприкінці вистави сейф ішов вниз, як ескадра під воду, це справляло колосальне враження, і глядачі вставали.

Багато хто сприймає його як автора монументальних, історичних полотен, але йому не був чужим світ коротких одноактних балетів, створених на основі літературного лібрето для втілення в хореографічних образах. Так, у репертуарі одеського театру з'явився балет «Болеро» – хореографічна поема М. Равеля (балетмейстер М. Трегубов, диригент М. Покровський, художник П. Злочевський) (1963); «Франческа да Ріміні» на музику симфонічної поеми П. Чайковського (балетмейстер М. Трегубов, диригент М. Покровський, художник П. Злочевський) (1963); «Караван» на музику симфонічної замальовки С. Гаджибекова (балетмейстер М. Трегубов, диригент Ю. Русинов, художник П. Злочевський) (1965); «Хореографічна фантазія» – велике класичне па на музику «Варіацій на тему Гайдна» Й. Брамса (хореографія І. Чернишова, диригент В. Данилов, художник П. Злочевський) (1974).

Принципи творчості головного художника Одеського театру П. П. Злочевського завжди підкорялися його вислову (цитована стаття опублікована в 1988 році): «Кожен театральний художник має свою пластичну систему, свою, властиву тільки йому мову, якою він користується при вирішенні просторового образного оформлення п'єси. У зв'язку з цим питання про творчу співдружність із режисером-постановником набуває величез-

¹ Станішевський Ю. О. Оперний театр Радянської України. Історія і сучасність. К.: Муз. Україна, 1988. 348 с. С. 178. Диригент Г. Проваторов, режисер Б. Рябікін, художники М. Виноградов і П. Злочевський, хормейстери Д. Загорецький та В. Кюсе, балетмейстер М. Трегубов.

ного значення, тому що не може бути й мови про те, щоб режисер мислив інакше, ніж сценограф, про вирішення п'єси. В оформленні все важливо, все працює, але, перш за все, це те, що простір сцени має бути підпорядкований простору драми. А з огляду на те, що в оперному театрі музика представляє канву, по якій має розгортатися просторове драматичне рішення оформлення, то все повинно бути підпорядковане музиці: витончений живопис, гармонійність композиції, рівновага обсягів, колірна гамма, що підкреслює музичний настрій, і т. д. Сценографічний образ – образ просторовий. Простір – те, з чого художнику доводиться починати». Він стверджував, що «простір п'єси, опери не може виникнути поза межами дії... Простір п'єси не адекватний фізичному простору сцени. У свій час ілюзорне оформлення сприяло сприйняттю глядачем сцени в ілюзорно розширених межах. Простір п'єси – це пластична форма її емоцій» [9, с. 16–18].

Висновки. Петро Панасович Злочевський створив сценографію понад 430 вистав у театрах Одеси, Донецька, Києва, Львова, Харкова, Москви, Вільнюса, Кишинєва, Тбілісі, Алма-Ати, Фрунзе та ін., та за кордоном – у м. Тирана («Мадам Батерфляй», «Кармен») та у м. Варна («Князь Ігор»).

У Державному архіві Одеської області у фондах особового походження зберігаються документи [8], що свідчать про талант, невгамонну енергію й високопрофесійні результати діяльності П. П. Злочевського – митця, художника, педагога та суспільного діяча. Ми би додали, що він був сучасною людиною і гідним менеджером.

В архіві зберігаються малюнки П. О. Злочевського, фотокопії ескізів декорацій та костюмів до вистав, документи виставок (списки праць, каталог), афіші вистав та виставок; рукописи статей від 1939 по 1987 рр. Листи директорів вітчизняних та зарубіжних театрів про постановку вистав, листи Співки художників УРСР, вітання, фотодокументи тощо.

П. П. Злочевський з молодих років був талановитим митцем. У 1930-х роках окрім роботи в Оперному театрі він викладав історію мистецтв та зовнішнього оформлення вистави у Одесь-

кому музично-драматичного інституту (Одеської консерваторії) та Театрального технікумі. Брав участь в оформленні Всеукраїнської виставки (1927), оформлював першу Харчову виставку у м. Києві та виставку досягнень народного господарства у м. Кишиневі (1930). На початку 1940-х років був головним художником драматичного театру у м. Фрунзе (1941–1942) та Академічного театру опери та балету в м. Алма-Аті (1942–1944).

Починаючи з 1950-х років брав участь у різних виставках за кордоном – м. Тірані (Албанія, 1960), м. Варні (Болгарія, 1965), Угорщині, Румунії, Югославії, Італії, Єгипту, проводив персональні виставки у Одесі (1967, 1985), Києві (1983), Тбілісі (1984). Наприклад, у 1951 році на виставці, де були представлені роботи О. Головіна, Є. Лансере, Ф. Федоровського, які в минулому здійснювали оформлення вистав в одеських театрах, П. П. Злочевський представив свої ескізи вистав «Олеся», «Раймонда», «Фадетта», «Євгеній Онегін», «Казка про царя Салтана», «Богдан Хмельницький» [5]. У 1971 році відбулася персональна виставка робіт народного художника України Петра Панасовича Злочевського зі змістовним каталогом [10].

Був автором серії пейзажів «Дністер» (1967–1968 рр.). Писав оповідання, п'єси, спогади. Був художником кінофільмів «Шарф коханої», «Повість про перше кохання»...

Будучи головним художником Одеського державного академічного театру опери та балету, П. П. Злочевський з середини 1960-х років працював доцентом, професором художньо-графічного факультету Одеського державного педагогічного інституту імені К. Д. Ушинського (нині – Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського). Протягом кількох років був завідувачем кафедри живопису [4, с. 157, 162], автором трьох навчальних посібників для студентів та методичного посібника «Малюнок голови».

Протягом 11 років П. П. Злочевський був членом Одеського обласного правління Спілки художників УРСР, 6 років – членом республіканського правління і президії правління Спілки художників УРСР, 30 років – головою правління Спілки художників УРСР; був членом художньої ради Одеського облвиконкому.

Роботи видатного театрального художника зберігаються у Київському музеї театрального мистецтва, у музеї Одеського театру опери та балету, Київському державному музеї імені Шевченка тощо [12].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. «Медный всадник» на сцене Одесского театра. Знамя коммунизма. 1956. № 103 (4208), 25 мая. С. 3.
2. Апфельцвайг И. Премьера балета «Олеся». Большевицское знамя. 1948. 6 января.
3. Апфельцвайг І. Опера про легендарного начдива Щорса. Чорноморська комуна. 1939. 4 вересня.
4. Болдирев І. А. Південноукраїнський державний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського: Історичний поступ. Сучасність. Майбутнє. Одеса, Фаворит, 2007. С. 157, 162.
5. Выставка работ театральных художников. Большевицское знамя. 1951. 6 января.
6. Галушко М. Возвращение «Лилеи». Одесские известия. 2002. 4 сентября.
7. Гортенко Й. «Лебедине озеро» на сцені Одеського театру опери й балету. Чорноморська комуна. 1946. 23 січня.
8. Державний архів Одеської області. Путівник. Випуск 1. Фонди особового походження / упорядкув. В. Ф. Онопрієнко. Одеса: Прескур'єр, 2012. 292 с. С. 127, 128. Ф. Р-7975, 15 од. зб. (1939–1988).
9. Злочевский П. А. Сценография гоголевских спектаклей в Одесском театре оперы и балета. *Тезисы докладов и сообщений на областной Гоголевской научной конференции*. Одесса, 1988, 15–16 апреля. С. 16–18.
10. Кордонский М. Персональная выставка приведений народного художника Украинской ССР Петра Афанасьевича Злочевского. Каталог. Одесса. 1971.
11. Лисаковский І. Хай поворот – рішучий. Комсомольська іскра. 1963. 23 жовтня.
12. Полвека в одесской Опере. 25.05.2019, 11:35. URL: <https://grad.ua/ru/istoriya-odessy/82313-polveka-v-odesskoj-opere.html>
13. Свірський Р. Лопе де Вега на оперній сцені. Культура і життя. 1967. 17 вересня.
14. Станішевський Ю. О. Оперний театр Радянської України. Історія і сучасність. К. : Муз. Україна, 1988. 348 с. С. 168-169.

REFERENCES

1. «The Bronze Horseman» on the stage of the Odessa Theatre (1956). *Znamya kommunizma* (p. 3) [in Russian].
2. Apfelzveig, I. (1948). Premiere of the ballet «Olesya». *Bolshevistskoye znamya* [in Russian].

3. Apfelzweig, I. (1939). Opera about the legendary division commander Shchors. Chornomorskaya kommuna [in Russian].
4. Boldirev, I. A. (2007). South Ukrainian State Pedagogical University named after. Odessa, Favorit (P. 157, 162) [in Ukrainian].
5. Exhibition of works by theatre artists (1951). Bolshevistskoye znayma [in Russian].
6. Galushko, M. (2002). The Return of «Lily». Odesskiye izvestiya [in Russian].
7. Gortenko, I. (1946). «Swan Lake» on the stage of the Odessky Opera and Ballet Theater. Chernomorska komuna [in Ukrainian].
8. State Archives of Odessa Region. Traveler. Issue 1. Fondi special arrangement / arrangement. V. F. Onoprienko. Odessa: Pres-courier, 2012. 292 p. S. 127, 128. F. R-7975, 15 od. zb. (1939–1988) [in Ukrainian].
9. Zlochevskiy, P. A. (1988). Scenography of Gogol's performances in the Odessa Opera and Ballet Theatre. Abstracts of reports and messages at the regional Gogol scientific conference. Odessa (P. 16–18) [in Russian].
10. Kordonskiy, M. (1971). Personal exhibition of works by People's Artist of the Ukrainian SSR Petro Afanasyevich Zlochevsky. Catalog. Odessa [in Russian]. .
11. Lisakovskiy, I. (1963). Let the turn be decisive. Komsomolska iskra [in Ukrainian].
12. 25.05.2019 | Half a century at the Odessa Opera. URL: <https://grad.ua/ru/istoriya-odessy/82313-polveka-v-odesskoj-opere.html> [in Russian].
13. Svirskiy, R. (1967). Lope de Vega on the opera stage. Kultura i zshittya [in Ukrainian].
14. Stanishevskiy, Yu. O. (1988). Opera Theater of Soviet Ukraine. History and modernity. K.: Mus. Ukraine, 348 p. (P. 168-169). [in Ukrainian].

УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-24>**Віола Григорівна Демидова**

ORCID: 0000-0002-8757-0385

кандидат педагогічних наук, народна артистка України,
професор кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
violademidova2017@gmail.com

ПЕДАГОГІЧНИЙ АРТИСТИЗМ ЯК ФАХОВА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

Мета дослідження – розкрити особливості педагогічного артистизму як фахової (музично-естетичної та музично-виконавської) компетентності викладачів музичних академій; виявити особливості впливу артистизму музиканта-викладача на якість його педагогічної взаємодії зі студентами; розкрити зміст означеного феномену; визначити компонентну структуру педагогічного артистизму викладачів галузі музичного мистецтва. **Методологічну основу дослідження** складають концепції системного, компетентнісного та творчого підходів мистецької освіти; методи теоретичного коментаря сутності артистизму на основі різнобічних науково-педагогічних підходів. **Наукова новизна** полягає в цілісному процесі дослідження педагогічного артистизму саме викладачів музичного мистецтва в системі музично-педагогічної освіти України на основі здобутків вітчизняних науковців, а також видатних діячів театральної педагогіки. Конкретизовано зміст педагогічного артистизму в галузі музичного мистецтва, доповнено компонентну структуру означеного феномену. **Висновки.** Виходячи з структурно-функціонального аналізу філософської, психолого-педагогічної та мистецтвознавчої літератури, ми дійшли такого висновку: педагогічний артистизм – це інтегративна якість особистості, один із провідних компонентів естетичної компетентності викладача та педагога, що сприяє розвитку педагогічної творчості та характеризується певним рівнем сформованості спеціальних здібностей, навичок, умінь, спрямованих на модифікацію педагогічної ситуації чи особистості вихованця; характеризується доцільністю обраних педагогом дій з урахуванням особливостей педагогічних обставин. Педагогічний артистизм викладача музичного мистецтва – це інтегративна якість особистості педагога, один із провідних компонентів його фахової (музично-естетичної та музично-виконавської) компетентності, що сприяє розвитку педагогічної та виконавської творчості. Вважаємо доцільним в контексті структури означеного феномену виділити такі

компоненти: особистісно-мотиваційний, психофізичний, емоційно-естетичний, художньо-комунікативний.

Ключові слова: педагогічний артистизм, музичне мистецтво, фахова компетентність педагога-музиканта, структурні компоненти артистизму, емоційно-образний показ.

Demidova Viola Grigoryevna, Candidate of Pedagogical Sciences, People's Artist of Ukraine, Professor at the Department of Special Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Pedagogical artistry as a special competence of a music teacher

The purpose of the work is to reveal the features of pedagogical artistry as a special (musical-aesthetic and musical-performing) competence of teachers of music academies; to identify the features of the influence of a musician-teacher's artistry on the quality of his pedagogical interaction with students; reveal the content of this phenomenon at the theoretical and methodological level; to determine the component structure of pedagogical artistry of teachers in the field of musical art. **The methodological basis** of the study is the concepts of systemic, competency-based and creative approaches to art education; methods of structural-functional analysis of philosophical, psychological-pedagogical, art literature; methods of theoretical commentary on the essence of artistry in the process of musical and pedagogical activity based on versatile scientific and pedagogical approaches to characterize its structural components. **The scientific novelty** of the research lies in the holistic process of studying the pedagogical artistry of musical art teachers in the system of music pedagogical education in Ukraine based on the achievements of domestic scientists as well as outstanding figures in theater pedagogy. The content of pedagogical artistry in the field of musical art is specified and the component structure of this phenomenon is supplemented. The provisions on the expediency of developing artistry as a professional competence in the system of professional training of a teacher of musical art were further developed. **Conclusions.** pedagogical artistry is an integrative quality of personality, one of the leading components of the aesthetic competence of a teacher and pedagogue. The pedagogical artistry of a teacher of musical art is an integrative quality of a teacher's personality, one of the leading components of their professional (musical-aesthetic and musical-performing) competence, which contributes to the development of pedagogical and performing creativity. We consider it appropriate to highlight the following components in the context of the structure of this phenomenon: personal-motivational, psychophysical, emotional-aesthetic, artistic-communicative.

Key words: pedagogical artistry, musical art, professional competence of a teacher-musician, structural components of artistry, emotionally figurative display.

Актуальність теми дослідження. Формування особистості, яка, усвідомлюючи культурні цінності, здатна до їх збагачення, прагне до реалізації творчого потенціалу, є одним із головних

завдань сучасної освіти. Актуальність теми дослідження зумовлена зростанням ролі педагога-музиканта не тільки як джерела навичок та умінь, а і яскравої особистості, яка володіє мистецтвом спостереження, аналізу педагогічних дій та їх наслідків, здатної до швидкого перетворення та імпровізації; особистості, яка прагне до постійного самовдосконалення та спонукає своїм прикладом студента-музиканта до самореалізації. Забезпеченням процесу виконання цієї ролі виступає педагогічний артистизм, який має найбільш яскравий прояв у педагогічній діяльності музикантів. Аналіз наукової літератури засвідчив різнобічність висвітлення проблеми педагогічного артистизму. Вчені обирають різні аспекти трактування цього явища: артистизм як здатність комунікативного впливу на публіку, як здатність миттєво переключатися на нові завдання, як уміння перевтілюватися залежно від конкретної педагогічної ситуації та поставлених завдань, як особлива якість особистості педагога, як узагальнена специфічна його здатність, що сприяє успішному здійсненню педагогічної художньо-комунікативної діяльності. Вважаємо за необхідне дослідити питання розкриття сутності педагогічного артистизму викладача музичного мистецтва, обґрунтування його структури та змісту компонентів. Актуальність розв'язання проблеми необхідності формування артистизму в музично-педагогічній практиці визначається неузгодженістю між прагненням викладача здійснювати вплив на естетичні переживання, почуття, емоції, інтерпретаційні переконання, музичні враження студентів та недостатньо сформованим рівнем усвідомлення викладачем значущості педагогічного артистизму, осмислення механізмів його реалізації, необхідності опанування умінь корекції власних проявів артистизму в процесі художньої взаємодії. Об'єктивна потреба у вдосконаленні та конкретизації сутності та змісту педагогічного артистизму саме в галузі музичного мистецтва обумовили вибір теми даної статті: «Педагогічний артистизм як фахова компетентність педагога-музиканта».

Мета дослідження: розкрити особливості педагогічного артистизму як фахової (музично-естетичної та музично-виконавської) компетентності викладачів музичних академій;

виявити особливості впливу артистизму музиканта-викладача на якість його педагогічної взаємодії зі студентами; розкрити на теоретико-методологічному рівні зміст означеного феномену; визначити компонентну структуру педагогічного артистизму викладачів галузі музичного мистецтва.

Наукова новизна полягає в цілісному процесі дослідження педагогічного артистизму саме викладачів музичного мистецтва в системі музично-педагогічної освіти України на основі здобутків вітчизняних науковців а, також, видатних діячів театральної педагогіки. Конкретизовано зміст педагогічного артистизму в галузі музичного мистецтва, доповнено компонентну структуру означеного феномену. Подальшого розвитку набули положення щодо доцільності формування артистизму як фахової компетентності в системі фахової підготовки викладача музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Артистизм як загальнокультурна категорія має прояв у різних сферах діяльності людини. Розуміння артистизму як цілісної системи якостей особистості, що сприяє її вільному самовиявленню, дає підстави розглядати його прояв як у різних видів мистецтва, так і в науковій діяльності, та, взагалі, у способі життя та поведінки людини в цілому, де служить як операційний метод (І. Бех, Н. Гузій, Г. Переухенко).

У загальному прояві артистизм супроводжує повсякденне життя людини у тій чи іншій мірі. Звичайно реалізація цієї здібності не потребує від суб'єкта усвідомлення особливостей механізму її дії та проявляється в процесі діалогічного спілкування, наприклад, при бажанні зберегти дипломатичність в конфліктній ситуації, повернути до себе оточуючих, підкреслити серйозність власних намірів, висловити певний спектр емоцій у процесі передачі інформації.

Таким чином можна стверджувати, що в загальному значенні артистизм є мистецтвом перетворення, який в певній мірі залежить від вимог та ситуативного контексту міжсуб'єктного спілкування.

У словнику іншомовних слів артистизм (фр. *artistique* – художній) визначається як висока майстерність у художній або іншій естетичній творчості. Його синоніми: артистичність, віртуозність, клас, майстерність [11]. Тобто, артистизм як майстер-

ність є притаманним як галузі мистецтва (здібність публічної творчості), так і будь-якому виду людської діяльності (механізм підвищення її результативності). Саме здатність до самореалізації у різних сферах життя властива креативним та інтуїтивним особистостям, особистостям з високим рівнем артистизму. У артистичних людей можна виділити загальні риси. Це, насамперед, висловлення своїх почуттів та емоцій яскраво та інтенсивно; висока чутливість до мистецтва; прагнення самовираження через творчі твори, особисті стосунки та спілкування; прояв інтуїтивного та здатність до абстрактного мислення. Разом із тим важливо зазначити, що артистизм – це складна характеристика особистості, що може мати як позитивні, так і негативні прояви (експансивність, екзальтація тощо) із залежністю рівня його прояву від психофізичного стану людини.

У психології артистизм може розглядатися як компонент індивідуальності особистості, який визначає творчий потенціал та можливості самовираження (Р. Бернс, К. Ушинський, М. Драгоманов, Н. Гузій, Л. Подоляк, В. Юрченко, Г. Переухенко). Серед якостей особистості, що свідчать про рівень її розвитку та ступінь сформованості її творчої індивідуальності, автори зазначають глибоку емоційну зацікавленість подією, що відбувається, емпатію, волю, цілеспрямованість, відкриту позицію до сприйняття, артистичність (К. Роджерс, А. Маслоу, Д. Гілфорд, Е. Торренс).

Говорячи про артистизм в педагогічній діяльності, Г. Переухенко зазначає, що якості особистості педагога, як творчої індивідуальності, в своїй професійній діяльності виступають дорогоцінним синтезом педагогічних знань, умінь та навичок, з одного боку, з іншого – призводять до дії «систему емоційно-образних механізмів, які створюють умови для прояву творчої індивідуальності його особистості та свідчать про рівень артистичності педагога» [9, с. 217]

Теоретичні передумови дослідження питання педагогічної майстерності як професійної самореалізації відбиваються в роботах Ю. Дрогобича, П. Русина, одних із перших представників гуманістичної культури в Україні XV-XVI ст. Ці погляди були поглиблені та розвинуті педагогами епохи Відродження (Я. Коменський).

В сучасних вітчизняних педагогічних дослідженнях сутність та механізми педагогічного артистизму розглядають А. Козир, М. Кухарев, М. Дем'янюк, Н. Гузій, Н. Кічук, І. Єргієв; різні аспекти проблеми формування артистизму знайшли відображення в роботах І. Зязюна, І. Сергєєвої; педагоги-музиканти (Л. Московчук, М. Гончарук, П. Ніколаєнко, Г. Падалка, Г. Стулова, Л. Майковська) визначають артистизм як складову професійної підготовки вчителів музики. Філософами М. Бажан, В. Шаяном, Я. Шрамко опрацьовано характеристики артистизму як прояву творчої індивідуальності; в театральній педагогіці підкреслюється міркування про спорідненість професійних компетентностей педагога і актора та називають серед загальних рис, що поєднують театральну та музичну діяльність, наступне: присутність творчого характеру діяльності, взаємодію емоцій та логіки, глибоку індивідуалізацію, пластичну культуру, здатність до імпровізації, вміння зосереджувати та утримувати увагу слухачів, зовнішню виразність та пластичність, своєрідність вербальних (мовленнєвих) та інших засобів спілкування, наявність фантазії, образного мислення та розвиненої пам'яті, почуття гумору (С. Сафарян, Л. Артемова, В. Абрамян). Але вчені зазначають, що, на відміну від актора, педагог завжди має амплу тільки «позитивного героя», він завжди є прикладом для наслідування [1; 2].

У системі фахової підготовки студентів музичних академій велику роль відіграє оволодіння здобувачами артистичними вміннями. Аналіз теоретичних досліджень вчених, результати вивчення роботи педагогів-музикантів дають можливість стверджувати, що артистизм майбутнього педагога-музиканта сприяє вирішенню таких задач: «ефективності педагогічної взаємодії, створенню творчої атмосфери співробітництва в педагогічному процесі й максимальному розкриттю творчого потенціалу всіх його учасників» [3, с. 8]. Т. Багрій визначає артистизм як «професійну якість майбутніх педагогів-музикантів», яка зумовлена такими факторами: «зростанням соціальних вимог до якості підготовки спеціалістів в умовах реформування вищої освіти; наявністю конкуренції в професійному середовищі; творчим харак-

тером професії педагога-музиканта і його музично-виконавської діяльності, успішність якої залежить від рівня сформованості його особистісних якостей» [4, с. 8]. Вчена підкреслює схожість педагогічної та акторської діяльності: «У музичній діяльності завжди присутні елементи сценічної творчості» [4, с. 8]. «Ми відзначаємо, що акторська й виконавська музична діяльність тісно переплітаються і є близькими за змістовною (комунікативною) та інструментальною (психофізична природа особистості як інструмент впливу) ознаками» [4, с. 9].

Педагогічний артистизм в сфері музичного мистецтва – це особливе вміння викладати навчальний матеріал, користуючись художніми образами, уміння створювати атмосферу зацікавленості, встановлювати зворотній емоційний відгук та виховувати у студентів інтерес до інтерпретації та відтворення музичних творів.

Аналізуючи дослідницькі матеріали, можна засвідчити деякі розбіжності щодо визначення сутності педагогічного артистизму, належного тлумачення цього феномену прояву особистісних індивідуальних якостей, що веде до недооцінки його практичної значущості. Частіше він розглядається як бажана умова успішного навчання та виховання. Водночас, у дослідженнях педагогів філософського чи психологічного напрямків відчувається необхідність виявити його справжні основи, джерела для розкриття дійсного значення для педагогічної практики.

Складові артистизму в термінологічному тлумаченні досліджень узагальнені та підпорядковані у виглядів рівнів, сторін, компонентів.

О. Куцевол, Є. Пасічник, М. Поташник, І. Баранцова, В. Котлярова, М. Ткач говорять про два прояви реалізації педагогічного артистизму: внутрішній та зовнішній. Внутрішній – це рівень розвитку особистості, рівень професійної підготовки вчителя як особистості до процесу діяльності з розумінням покликання до неї; потреба у самореалізації та здатність до публічної самореалізації; образно-емоційний характер рішень, впевненість у своїх діях та відчуття міри тощо. Зовнішній – вміння транслювати неповторність своєї особистості у кожному з компонентів навчального процесу: вибору змісту, засобів презентації, манері спілкування тощо.

У структурі педагогічного артистизму вчені виділяють внутрішній артистизм (культуру педагога, привабливість, емоційність, витонченість, образний шлях постановки і вирішення проблем, асоціативне бачення, внутрішнє “налаштування” на творчість) та зовнішній (особливі форми вираження свого відношення до матеріалу, передачі свого емоційного відношення до діяльності, володіння умінням самопрезентації, умілій режисури занять) [5].

Складові внутрішньої сторони, які виступають підґрунтям зовнішніх характеристик та служать джерелами педагогічного артистизму, визначаються теж структурно, де: психофізіологічна складова огортає особливості нервової системи та психічних процесів; індивідуальні особливості характеру, що пов’язані з темпераментом, емоційно-вольовими якостями; увагу, творчу уяву, інтуїцію; соціокультурна – відповідає за переконливість, загальний культурний рівень, духовність; діяльнісна – за цілепокладання, професійну спрямованість, практичну компетентність, розвиненість педагогічних: мислення, культури й техніки; почуття міри, індивідуальний стиль [8]. М. Акрамова окреслює наступні рівні прояву педагогічного артистизму: у взаємодії з учнями (налаштування зв’язку); в організації діяльності (яскравість зовнішньої поведінки: мова, виразність жестів); у режисурі уроку (керування цілісністю, логікою, єдністю змісту і засобів) [2, с. 288-289].

Н. Тимофієнко, Ю. Львова розглядають педагогічний артистизм за допомогою компонентної складової і долучають до знайомих внутрішнього та зовнішнього компонентів мотиваційний компонент, що складається з потреб у: «самовдосконаленні й самовираженні; підвищенні загального рівня культури учнів засобами мистецтва; вдосконаленні вербальних та невербальних засобів комунікації; вдосконаленні емоційної культури; вдосконаленні знань з фаху, театральної педагогіки, психології, фізіології, філософії, світової культури, моралі та етики» [6, с. 15; 13].

Педагогічний артистизм як складову професійної компетентності спеціаліста-музиканта розглядають М. Бех, В. Баркасі, Т. Браже, С. Гончаренко, О. Добудько, І. Зязюн, В. Кричевський, Н. Ничкало, О. Савченко, Н. Тарасевич, О. Шиян. Автори вбачають «багаторівневу структуру, що складається із взаємодії осо-

бистісно-когнітивного, праксеологічного та рефлексивно-креативного компонентів» [7, с.18], де артистизм відноситься до особистісно-когнітивного компоненту. Тобто це утворення особистості, тому, як професійна якість особистості вчителя в музично-виконавській діяльності, складається з гнучкої взаємодії не тільки методичних прийомів та завдань, а і з постанови та вирішення психологічних проблем, де риси особистості вчителя, її своєрідність грають керівну роль. О. Ролінська, Т. Цибульська, В. Костюков, Н. Смагло, В. Федоришин, Д. Юник об'єднують ці складові поняттям «концепції педагогічної творчості, за якою вся навколишня дійсність виявляється залученою до педагогічної діяльності» [12, с. 33].

Л. Майковська пропонує наступну компонентну складову педагогічного артистизму: психофізичний; емоційно-естетичний та художньо-логічний.

Психофізичний компонент, на думку вченої, регулює як суто психічні процеси (увага, афективна пам'ять, уява, прояви волі), так і, безумовно, фізичні властивості (міміка, голос, дикція тощо). Психофізичний компонент керує художньо-комунікативними діями педагога-музиканта.

Емоційно-естетичний компонент артистизму, вважає Л. Майковська, пов'язаний зі здатністю педагога-музиканта до емоційного сприйняття музично-педагогічного процесу. Він обумовлюється самим музичним матеріалом уроку: стилем твору, жанром, формою, відповідно для чого він використовує певні міміку, голос, жест. Цей компонент відповідає за емоційно-естетичну саморегуляцію, що виступає механізмом управління власної психофізичної органіки. Саморегуляція, на думку вченої, повинна відбуватись послідовно: від емоційного занурення у художній матеріал під час підготовки до майбутнього уроку, втілення свого плану під час уроку, до чіткої оцінки результату. Оволодіння цим механізмом управління дозволяє вчителю досягати творчого стану, адекватного художньо-комунікативної діяльності.

Наступний, художньо-логічний компонент педагогічного артистизму, відповідає за наявність системи художньо-комунікативних дій уроку, їх аналіз та вчасну корекцію. Авторка також

наголошує на здатність цього компонента забезпечити готовність до психофізичного стану. Ця система обов'язково ґрунтується на таких сторонах художньо-педагогічного мислення вчителя-музиканта як аналіз, синтез, узагальнення, порівняння тощо, кожна з яких демонструє діалектичну єдність «логічного» та «художнього» [15].

Виходячи з аналізу сутності та змісту складових феномену артистизму слід зазначити, що структурні компоненти артистизму пов'язані між собою, їх послідовність взаємодії під час діяльності вважається умовною, бо належать до цілісної системи творчої особистості.

Фахова діяльність викладачів виконавських кафедр музичних академій, у переважній кількості, поєднує роботу зі студентами з власною виконавською діяльністю. Це означає, що операційний арсенал виконавських вмінь в них, умовно кажучи, на постійному відпрацюванні. Оскільки артистизм в музиці цілком пов'язаний із якістю виконавських вмінь, під час уроку зовнішня та внутрішня сторони артистизму, його компонентна складова будуть у переплетенні та «працювати одна на одну». Наголошуючи на цих особливостях музично-педагогічного спілкування, дозволимо виділити елементи уроку, в яких у переважній кількості присутні визначені вченими структурні компоненти артистизму: якісний власний виконавський показ, культура викладача разом із високою власною кваліфікованістю, літературною та професійною мовою спілкування, обізнаність з мистецтва, чітке формулювання завдань, здатність до співтворчості та організації «режисури» дій, дотримання темпу уроку.

Таким чином, узагальнюючи вищезазначене, стверджуємо, що педагогічний артистизм у музичному мистецтві – це фахова музично-виконавська компетентність особливого складу педагога-музиканта щодо поєднання технічного арсеналу власного виконавського досвіду (фахові знання, уміння, навички) з мистецько-творчою атмосферою, з індивідуально-творчою, оригінальною педагогічною манерою, що дозволяє застосовувати відповідні емоційно-образні, художньо-комунікативні засоби та методи навчання.

Висновки. Виходячи зі структурно-функціонального аналізу філософської, психолого-педагогічної та мистецтвознавчої літератури, ми дійшли такого висновку: педагогічний артистизм – це інтегративна якість особистості, один із провідних компонентів естетичної компетентності викладача та педагога, що сприяє розвитку педагогічної творчості та характеризується певним рівнем сформованості спеціальних здібностей, навичок, умінь, спрямованих на модифікацію педагогічної ситуації чи особистості вихованця, характеризуються доцільністю обраних педагогом дій з урахуванням особливостей педагогічних обставин та своєрідності сформованості у вихованців системи міжособистісних стосунків.

Педагогічний артистизм викладача музичного мистецтва – це інтегративна якість особистості педагога, один із провідних компонентів його фахової (музично-естетичної та музично-виконавської) компетентності, що сприяє розвитку педагогічної та виконавської творчості; характеризується особливими вміннями щодо інтерпретації викладачем музичного твору в процесі занять або оприлюднення міжособистісних стосунків в процесі вирішення педагогічних завдань та пов'язана з двома важливими вміннями (уявленням та репрезентацією). Вони, в свою чергу, контролюють: а) процеси передбачення (уявлення) моделі художньої взаємодії в процесі спілкування зі студентом або інтерпретації музичного твору, б) результативність (репрезентацію) та доцільність обраних педагогом дій з мети вирішення поставлених на уроці завдань, що пов'язані з модифікацією педагогічних ситуацій або стимулюванням процесів художнього розвитку студентів в процесі створення нового музичного образу засобами пошуку, поєднання та опанування нових засобів звукової виразності.

Вважаємо за доцільне в контексті структури означеного феномену виділити такі компоненти: особистісно-мотиваційний, що містить в собі наявність різного рівня потреби особистості щодо самовдосконалення й самовираження, творчої реалізації; психофізичний, який регулює як суто психічні процеси (увага, афективна пам'ять, уява, прояви волі), так і фізичні властивості (міміка, голос, дикція тощо); емоційно-естетичний, який пов'язаний зі здатністю педагога-музиканта до емоційного сприйняття

музично-педагогічного процесу; художньо-комунікативний, спрямований на забезпечення рефлексивної та оціночної функцій музично-педагогічного процесу.

Особливості (специфічні риси) педагогічного артистизму викладачів музичного мистецтва зумовлені творчим характером професії педагога-музиканта і його музично-виконавською діяльністю. Специфіку педагогічного артистизму в сфері ВНЗ музичного мистецтва підкреслює склад здобувачів освіти, які на вік навчання у ВЗО мають певний рівень сформованості естетичного смаку та професійний досвід (рівень музичної освіти та виконавчої підготовки). Тому можна стверджувати, що в галузі музичного мистецтва рівень сформованості педагогічного артистизму є найякіснішим проявом усіх педагогічних компетенцій у педагогів-музикантів в закладах вищої музичної освіти.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамян В. Ц. Театральна педагогіка. Київ: Либідь, 1996. 224 с.
2. Артемова Л. В. Театр і гра. Київ: Томіріс, 2002. 291 с.
3. Багрій Т. Є. Педагогічний артистизм як важливий чинник у культурно-освітньому просторі професійної підготовки музиканта-педагога. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. 2014. Вип. 16(1). С. 5–9. (Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти). URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2014_16\(1\)_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2014_16(1)_4) (дата звернення : 29.07.24).
4. Багрій Т. Є. Педагогічний артистизм як складова процесу формування інтересу педагога-музиканта до професійної діяльності. *Педагогіка мистецтва для культурного зростання особистості впродовж життя*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Мелітополь, 8–10 листоп. 2018 р.). Мелітополь : ФОП Однорог Т. В., 2018. С. 8–9.
5. Білецька М. В., Підварко Т. О. Артистизм як необхідна складова музично-виконавської компетенції майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Молодь і ринок*. 2018. № 9. С. 17–21. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2018_9_5 (дата звернення : 29.07.24).
6. Давидов М. А. Наукова термінологія в музичній педагогіці. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2009. № 1 (2). С. 63–82.
7. Зязюн І. А. Педагогічна майстерність: підручник. 3-тє вид., доп. і перероб. Київ: СПД Богданова А. М., 2008. 376 с.
8. Зязюн І. А., Сагач Г. М. Краса педагогічної дії. Київ: Українсько-фінський інститут менеджменту і бізнесу, 1997. 302 с.
9. Переухенко Г. І. Психологічні особливості розвитку педагогічного артистизму. *Актуальні проблеми психології*. 2010. Т. 7. Вип. 24. С. 216–221. URL : chrome-extension://efaidnbmnnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://ecopsy.com.ua/data/zbirki/2010_24/sb24_26.pdf (дата звернення : 29.07.24).
10. Ролінська О. Г. Евристичні методи і прийоми у навчальній діяльності майбутнього педагога-музиканта. *Науковий часопис Націо-*

нального педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Вип. 17 (22). Київ, 2015. С. 54–58. (Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти).

11. Словник іншомовних слів: близько 10000 слів / уклад. С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута; ред. Є. І. Мазніченко. Київ : Наукова думка, 2000. 662 с.

12. Смагло Н. С. Сучасні аспекти розвитку творчої особистості. *Дайджест «Школа-парк» педагогічних ідей та технологій*. 2002. № 3. С. 22–27.

13. Тимофієнко Н. В. Артистизм у структурі особистості педагога. *Віртуальний освітній простір : психологічні проблеми*: тези ІХ Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф., присвячена 30-річчю незалежності України. Київ, 2021. URL: [https://www.newlearning.org.ua/print/185#:~:text=\(https%3A/www.newlearning.org.ua](https://www.newlearning.org.ua/print/185#:~:text=(https%3A/www.newlearning.org.ua) (дата звернення : 29.07.24).

14. Akramova M. T. Pedagogical artistry as a component of a teacher's professional competence. *Young scientist*. 2012. № 8 (43). P. 287–290. URL : <https://moluch.ru/archive/43/4652/> (дата звернення : 29.07.24).

15. Maikovskaia L. S. Artistry of teacher-musician as necessary condition of forming of ethnically – cultural tolerance for schoolchildren. URL: <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/171178> (дата звернення : 29.07.24).

REFERENCES

1. Abramian, V. Ts. (1996). Theater and pedagogy [Teatralna pedahohika]. Kyiv : Lybid [in Ukrainian].

2. Artemova, L. V. (2002). Theater and play [Teatr i hra]. Kyiv : Tomiris [in Ukrainian].

3. Bahrii, T. Ye. (2014). Pedagogical artistry as an important factor in the cultural and educational space of professional training of a musician-pedagogue [Pedahohichniy artystyzm yak vazhlyvyi chynnyk u kulturno-osvitnomu prostori profesiinoy pidhotovky muzykanta-pedahoha]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova – Scientific journal of the NPU named after M. P. Drahomanov*, 16(1), 5–9 (Serii 14 : Teoriia i metodyka mystetskoï osvity). Retrieved from : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2014_16\(1\)_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2014_16(1)_4) [in Ukrainian].

4. Bahrii, T. Ye. (2018). Pedagogical artistry as a component of the process of forming a teacher-musician's interest in professional activity [Pedahohichniy artystyzm yak skladova protsesu formuvannia interesu pedahoha-muzykanta do profesiinoy diialnosti]. *Pedahohika mystetstva dlia kulturnoho zrostannia osobystosti vprodovzh zhyttia : materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoy konferentsiyi – Art pedagogy for the cultural growth of the individual throughout life: materials of the International scientific and practical conference* (Vol. 5, pp. 8–9). Melitopol : FOP Odnoroh [in Ukrainian].

5. Biletska, M. V., Pidvarko, T. O. (2018). Artistry as a necessary component of the musical performance competence of the future music teacher [Artystyzm yak neobkhidna skladova muzychno-vykonavskoi kompetentsii maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva]. *Molod i rynek – Youth and the market*, 9, 17–21. Retrieved from : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2018_9_5 [in Ukrainian].

6. Davydov, M. A. (2009). Scientific terminology in music pedagogy. [Naukova terminolohiia v muzychnii pedahohitsi]. *Chasopys NMAU im.*

P. I. Chaikovskoho – The magazine of the NMAU named after P. I. Tchaikovsky, № 1 (2), 63–82 [in Ukrainian].

7. Ziaziun, I. A. (2008). Pedagogical skill : a textbook [Pedagogichna maisternist : pidruchnyk]. Kyiv : SPD Bohdanova A. M. [in Ukrainian].

8. Ziaziun, I. A., Sahach, H. M. The beauty of pedagogical action [Krasa pedagogichnoi dii]. Kyiv : Ukrainsko-finskyi instytut menedzhmentu i biznesu [in Ukrainian].

9. Pereukhenk, H. I. (2010). Psychological features of the development of pedagogical artistry [Psikhologichni osoblyvosti rozvytku pedagogichnoho artystyzmu]. Actual problems of psychology – Actual problems of psychology, Vol. 7, Issue 24, 216–221 [in Ukrainian].

10. Rolinska, O. H. (2015). Heuristic methods and techniques in the educational activity of the future teacher-musician [Evrystychni metody i pryomy u navchalnii diialnosti maibutnoho pedahoha-muzykanta]. Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedagogichnoho universytetu im. M. P. Drahomanova : zbirnyk naukovykh prats cScientific journal of the National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov: coll. of science works (Vol. 17, pp. 54–58). Kyiv : Natsionalnyi pedagogichnyi universytet im. M. P. Drahomanova. (Serii 14 : Teoriia i metodyka mystetskoï osvity) [in Ukrainian].

11. Morozov, S. M., Shkaraputa, L. M.; & Maznichenko, Ye. I. (Ed.). (2000). Dictionary of foreign words : about 10,000 words [Slovyk inshomovnykh sliv : blyzko 10000]. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].

12. Smahlo, N. S. (2002). Modern aspects of creative personality development. [Suchasni aspekty rozvytku tvorchoi osobystosti]. Daidzhest «Shkola-park» pedagogichnykh idei ta tekhnologii – «School Park» digest of pedagogical ideas and technologies, 3, 22–27 [in Ukrainian].

13. Tymofiienko, N. V. (2021). Artistry in the structure of the teacher's personality [Artystyzm u strukturi osobystosti pedahoha]. Virtualnyi osvittinii prostir : psikhologichni problemy : tezy IX Mizhnar. naukovopraktychnoi Internet-konferentsii, prysviachena 30-richchii nezalezhnosti Ukrainy – Virtual educational space: psychological problems: theses of the IX International Scientific and Practical Internet Conference, dedicated to the 30th anniversary of Ukraine's independence. Kyiv. Retrieved from : [https://www.newlearning.org.ua/print/185#:~:text=\(https%3A//www.newlearning.org.ua](https://www.newlearning.org.ua/print/185#:~:text=(https%3A//www.newlearning.org.ua) [in Ukrainian].

14. Akramova, M. T. (2012). Pedagogical artistry as a component of a teacher's professional competence [Pedagogical artistry as a component of a teachers professional competence]. Young scientist – Young scientist, 8 (43), 287–290. Retrieved from : <https://moluch.ru/archive/43/4652/> [in English].

15. Maikovskaia, L. S. (2008) Artistizm pedahoha-muzykanta kak neobkhodymoe uslovye formirovaniya etnokulturnoi tolerantnosti u shkolnykov. Artistry of teacher-musician as necessary condition of forming of ethnically – cultural tolerance for schoolchildren [Artistizm pedahoha-muzukanta kak neobkhodymoe uslovye formirovaniya etnokulturnoi tolerantnosti u shkolnykov. Artistry of teacher-musician as necessary condition of forming of ethnically – cultural tolerance for schoolchildren]. URL : <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/171178> (дата звернення : 29.07.24).

УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-25>**Юрій Олександрович Власополов**

ORCID: 0000-0003-0142-8247

*директор мистецької хорової школи імені С. К. Крижановського,
здобувач кафедри історії музики та музичної етнології**Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової**Vlasu@hotmail.com*

ДУХОВНІСТЬ ЯК ПРОВІДНА ОЗНАКА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ: ДО ПРОБЛЕМИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРАВОСЛАВНИХ КАНОНІЧНИХ ТЕКСТІВ

Мета дослідження – виявити особливості розуміння явища духовності як невід’ємної складової та провідної ознаки сучасної української хорової музики. Дана мета передбачає дослідження композиторського прочитання та авторського інтерпретування канонічних текстів, включаючи богослужбові та позахрамові параметри. **Методологія роботи** ґрунтується на комплексному жанрово-стильовому та музично-семантичному підході з виділенням структурно-композиційних та музично-стилістичних прийомів реалізації духовної тематики у музичному творі. **Наукова новизна** статті зумовлюється розкриттям стильового змісту духовної теми в українській композиторській творчості як необхідної умови створення нової музичної символіки.

Висновки. Обраний у даній статті ракурс вивчення вираження явища духовності в музиці дозволяє розділяти визначення жанрової обумовленості й художньо-стилістичних рис духовної та літургійної традиції в музиці. Саме вивчення літургійної традиції пов’язане з аналізом провідних композиційних форм і принципів інтерпретації канонічних текстів, у тому числі текстів літургії в композиторській творчості, особливо в роботах сучасних українських авторів. Багатошаровість текстологічного підходу до духовної музики пояснюється тим, що канонічні словесні тексти (зокрема Літургії) проявляють пріоритетність богослужбового, тобто ритуально-прагматичного значення, що підкреслює майже непохитність приналежності храмовим функціям.

Весь історичний процес еволюції духовної теми у національному хоровому мистецтві та композиторській творчості українських композиторів обумовлює створення появи нової музичної символіки, яка стає невід’ємною ознакою українського музичного мистецтва. Це стає можливим завдяки поєднанню художньо-образних та музично-мовних принципів, що належать різним історичним стильовим епохам, адже сьогодні

ми можемо стверджувати що семантика духовного в творчості сучасних українських композиторів розвивається в руслі синтезу ідей Ренесансу, Бароко і Просвітництва, а також у контексті жанрово-стильових композиторських інновацій, що, у свою чергу, стає проявом того, що духовна музика стає символічно поглибленою й ускладненою.

Ключові слова: українська хорова музика, хорове мистецтво, канон, канонічні жанри, православні канонічні жанри, духовність, духовна музика, композиторське мислення, сучасне хорове мистецтво, явище перехідності в музиці, жанрово-стильові парадигм музичної творчості, кант, хоровий концерт, партесний концерт.

Власополов Юрій Олександрович, 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

Spirituality as a leading feature of contemporary Ukrainian choral music: on the issue of composer's interpretation of orthodox canonical texts

The aim of the research is to identify the peculiarities of understanding spirituality as an integral component and leading feature of contemporary Ukrainian choral music. This goal implies the study of the composer's reading and authorial interpretation of canonical texts, including both liturgical and extraliturgical parameters. **The methodology of the work** is based on a comprehensive genre-stylistic and musical-semantic approach, highlighting the structural-compositional and musical-stylistic techniques of realizing spiritual themes in musical works. **The scientific novelty** of the article is determined by revealing the stylistic content of the spiritual theme in Ukrainian compositional creativity as a necessary condition for creating new musical symbolism.

Conclusions: The chosen perspective of this article's study on the expression of the phenomenon of spirituality in music allows for the distinction of the genre-conditioned and artistic-stylistic features of the spiritual and liturgical tradition in music. The study of the liturgical tradition is associated with the analysis of leading compositional forms and principles of interpreting canonical texts, including liturgical texts in compositional creativity, especially in the works of contemporary Ukrainian authors. The multilayered nature of the textological approach to spiritual music is explained by the fact that canonical verbal texts (particularly of the Liturgy) manifest the priority of liturgical, i.e., ritual-pragmatic significance, emphasizing the almost immutable affiliation to temple functions.

The entire historical process of the evolution of the spiritual theme in national choral art and the compositional creativity of Ukrainian composers leads to the creation of new musical symbolism, which becomes an integral feature of Ukrainian musical art. This becomes possible due to the combination of artistic-imaginative and musical-linguistic principles belonging to different historical stylistic epochs. Today, we can assert that the semantics of the spiritual in the works of contemporary Ukrainian composers develop in the context of a synthesis of the ideas of the Renaissance, Baroque, and Enlightenment, as well as within the context of genre-stylistic compositional

innovations, which, in turn, manifest that spiritual music becomes symbolically deepened and complexified.

Key words: *Ukrainian choral music, choral art, canon, canonical genres, Orthodox canonical genres, spirituality, spiritual music, compositional thinking, contemporary choral art, phenomenon of transition in music, genre-stylistic paradigms of musical creativity, cant, choral concerto, partesy concerto.*

Актуальність дослідження. В останні десятиліття ХХ і на початку ХХІ століття українські композитори почали активно звертатися у своїх творчості до релігійно-духовної тематики, включаючи у свої твори форми і тексти, які мали церковно-службове призначення. Це створило міцну жанрову тенденцію, де традиційні та індивідуальні стилі композиторів органічно переплітаються, а така взаємодія дозволяє говорити про важливу роль літургійних форм у сучасній композиторській практиці та викликає необхідність обговорення галузі духовної музики та категорії духовності для позначення цього явища, яке характерне для нинішнього етапу розвитку композиторського мислення.

Сучасні композитори створюють як твори, призначені виключно для використання в храмах, без наміру виконувати їх на концертних майданчиках, та й навпаки, твори, які не можуть виконуватися під час богослужіння, але ґрунтуються виключно на канонічних текстах. Однак, підвищений інтерес до православної культової традиції та різний рівень підготовки композиторів іноді призводять до еkleктичності у богослужінні. Сьогодні богослужіння у православних храмах можуть нагадувати концерти, а співаки, змагаючись у вокальній майстерності, можуть ненавмисно перетворити службу на оперну виставу. У зв'язку з цим, питання стилю та канонічності богослужіння стають все більш актуальними у сучасних музикознавчих дослідженнях. Сучасні музикознавці активно обговорюють питання канонічної богослужбової традиції та можливості виконання культових текстів сучасних композиторів у храмах. Проводяться з'їзди регентів, конференції з православної музики та фестивалі, присвячені цій темі [5].

Виклад основного матеріалу. Музична культура загалом характеризується сприйнятливістю до естетичних контекстів епохи та історичних умов, що впливає на процеси формування

музичних жанрів. Музична культура являє собою систему символів, виражених через інтонацію та жанри. У ній поєднуються як універсальні риси, притаманні будь-якій культурі, так і специфічні особливості, важливі для кожного історичного періоду. З цих позицій можна порівняти два головних історичних типи інтерпретації духовності в музиці. По-перше, вони відображають фундаментальні жанрові основи музичної творчості; По-друге, вони показують відродження потреби у духовності, яке спрямовує жанрові пошуки сучасних композиторів до нового синтезу.

Історико-культурологічне розуміння музикознавчих уявлень про духовність у музиці можна розглядати через призму жанрів. Якщо розглядати жанрову структуру музики як багаторівневу систему, то основні жанрові сфери музики можна визначити як історичні системи жанрів. Перша з них, історично більш рання, характеризується прагматичною спрямованістю, анонімністю, підпорядкуванням загальним стильовим канонам і принципом повторення прийомів та текстів. Цю сферу можна назвати сферою «естетики тотожності» (термін Ю. Лотмана). Друга сфера, яка остаточно утвердилася в постренесансний період, пов'язана з виникненням «чистої» або «абсолютної» музики. Для неї характерні художня автономія, провідна роль авторської особистості, унікальність творів, уникання стильових збігів та прагнення до новацій і стильових відкриттів. Ця сфера прагне до розширення художньої та естетичної свідомості.

Використовуючи поняття Х. Ортеги-і-Гассета [2], можна сказати, що середньовічні жанри і жанри Нового часу мають принципово різні естетичні теми. Жанри можна розглядати як широкі кути зору, під якими розглядаються найважливіші сторони людського і духовного досвіду. Таким чином, «Естетичними темами» або духовними темами двох основних музично-жанрових систем є:

1. Тема сакралізації людського буття, пов'язана з причетністю людини до вищих позитивних цінностей, з відходом від особистих інтересів (характерна для первинного храмового жанрового середовища музики).

2. Тема самопізнання, пов'язана з поглибленням у особистісну свідомість та її унікальними психологічними особливос-

тями і драматичними моментами самоздійснення особистості в реальності. Це може трансформуватися в «мікрокосмічний сюжет», який є характерним для вторинного світсько-композиторського жанрового середовища музики. У цьому випадку зусилля інтимного зосередження свідомості можуть розкритися як драматичні; духовний підйом людини сприймається як емоційно-суб'єктивний, з невстановленими наслідками його сприйняття оточуючими. Таким чином, в історико-культурологічному аспекті вирішальним для музикознавчого розуміння феномену духовності стає взаємодія первинних і вторинних жанрових начал у музиці, яка має свої історичні, логічні і семантичні ознаки та стильові канони. Важливим питанням залишається можливість переходу від однієї історичної стадії розвитку духовності до іншої, а також роль духовної теми як необхідної естетичної теми музики, яка може змінюватися і розвиватися в залежності від конкретної жанрово-композиційної форми.

Духовність у музиці завжди була явищем, що піддавалося історичним змінам, особливо в перехідні епохи, коли сенс людського життя та жанрово-стильовий зміст мистецтва переживають кризу. У такі часи зростає інтерес до символічних аспектів духовності, що призводить до культурних проривів і нових цінностей, часто з ремінісценцією минулих епох. У такі періоди важливими стають діалогічно-комунікативні функції жанрів і стилів, які визначають створення основних жанрово-стильових парадигм музичної творчості. Музикознавче використання категорії «перехідності» дуло здійснено у роботах Н. Герасимової-Персидської, яке необхідним при вивченні хорового музичного мистецтва межі XVII-XVIII століть, коли відбувався діалог релігійного і світського, національного та іннонаціонального, загальноєвропейського, який розгортається як діалог про можливість духовних жанрів у музиці [1].

На межі XIX-XX століть характер музичної творчості знову стає перехідним і посилюється. Вже з середини XIX століття в українській музиці, особливо в хоровій, виділяються дві рівнозначні жанрові тенденції. Перша пов'язана з розвитком традиційного храмового співу та зростанням інтересу до культової

хорової музики як найдавнішої і тривалої традиції національного мистецтва; інша тенденція представляє нові уявлення про можливості хорової музики за межами культової практики і вимагає автономних композиційних рішень. Діалог жанрових тенденцій і «естетичних тем» особливо яскраво проявляється в хоровій творчості, яка створює стильовий фундамент не тільки для традиційної вокально-хорової музики, але й для всієї української музичної культури. Протягом ХХ століття, особливо до його кінця, хорові жанри продовжують зближувати сакральні та ліричні аспекти духовності. На новій межі століть і тисячоліть ми знову спостерігаємо культурну кризу, яка актуалізує іманентні властивості музики.

У світській хоровій музичній традиції відбувається активний пошук засобів і прийомів, які дозволять їй стати повноцінним замінником усього семантичного багатства культових хорових жанрів. Світська традиція хорової музики прагне досягти тієї ж піднесеності, глибини та узагальненості змісту, що й церковне мистецтво. Вона намагається перенести літургійну ідею в іншу область музичної культури, де їй можна буде надати нове тлумачення, не обмежене ритуальними діями та атрибутами.

Розглядаючи церковну хорову співочу традицію рубежу ХХ-ХХІ століть, треба відзначити що переважно вона була спрямована на пошуки індивідуалізованих стильових рішень і власних авторських форм, водночас світська хорова музика скоріше проявляється через прагнення до універсальних стильових рішень. Тут авторська індивідуальність начебто «розчиняється» в могутньому авторитеті жанру. Для вітчизняних композиторів, художників, письменників і мислителів таким авторитетом є релігійний досвід, що має значний вплив на духовну свідомість. Релігійне в широкому сенсі слова, засноване на альтруїстичній моралі та духовній причетності, стає головною смисловою домінантою вітчизняної хорової музики на рубежі ХХ-ХХІ століть, що дозволяє називати її «духовною».

Тому в другій половині ХХ століття в українській музиці поширюються стильові прообрази та стильові «емблеми» хорових жанрів, які, з одного боку, виникли як перехідні, поєднуючи

різні історичні епохи, а з іншого – стали важливими носіями національних ознак музичного стилю. Ці жанри здатні впровадити ідею духовності в контекст національної свідомості, створюючи музично-стильовий контекст для взаємопереходу загальноестетичних уявлень про духовне та їх інтерпретації в національних умовах.

Дуже показовими прикладами таких перехідних жанрів є кант і партесний концерт. Кант історично склався як жанр-посередник у кількох напрямках: між релігійно-співочим та народно-пісенним мистецтвом; між народно-побутовою та професійною музикою; між общинно-традиційним та оригінально-авторським підходами; між середньовічним типом музичного мислення та загальноєвропейським; між вокальними та інструментальними інтонаційно-жанровими пластами музики; між різними етнонаціональними напрямками церковно-співочої традиції. Таким чином, хорова музика, особливо світська, прагне об'єднати сакральне та ліричне, створюючи універсальні форми, які можуть адаптуватися та інтерпретуватися в різних культурних та історичних контекстах.

Багато дослідників, в тому числі й Н. Герасимова-Персидська [1], вказують на роль канта як жанру-посередника між професійною творчістю і народною пісенністю. Це пов'язано з функціональною близькістю канта та партесного концерту. Кант і партесний концерт виконують загальне завдання – засвоєння європейських гармонічних правил і збереження особливостей українського мелосу. Таким чином, вони представляють собою дві сторони одного і того ж стильового процесу, хоча найбільш яскравою і самобутньою залишається модель канта, у якому найбільш мелодично розвинутими стають верхні голоси, що, можливо, відображає традиції народного багатоголосся. У партесному концерті провідним залишається тенор, як і у церковній традиції *cantus firmus*. Це робить кант більш інтонаційно яскравим і рухливим, що вплинуло на мелодику духовного концерту.

Партесний концерт був повністю пов'язаний з письмовою професійною творчістю, тоді як кант – це напівусний, напівпрофесійний жанр, пов'язаний з канонічною релігійно-співочою

традицією з одного боку, з іншого – з народною пісенністю. Ця двоїстість канта переноситься і в партесний концерт. Партесний концерт запозичує мелодику кантів, їх інтонаційні особливості, сплав знаменної мелодики і народної пісні, інтонації інструментальної музики, а також танцювальні обороти. Таким чином, партесний концерт знаходиться на межі між церковним і світським мистецтвом. Кант же привносить в партесний концерт два значення: фактурно-стилістичне та образне. Вплив канта на хоровий концерт призводить до семантичного оновлення хорового концерту і появи нової образної сфери всередині старого жанру.

Кант також служить посередником між традиційним і авторським. У практиці канта типовим стає перенесення готових мелодичних моделей від одного твору до іншого. Це зберігає традицію запозичення і перенесення мелодій, яка згодом перетворилася в практику цитування у професійній творчості Нового часу, що особливо яскраво проявляється в українській музиці. Кант також виступає посередником між вокальними та інструментальними інтонаційно-жанровими пластами музики, особливо в стилістиці панегіричного канта. Кант набуває вторинних жанрових ознак, коли включається в систему більшого жанру, такого як партесний концерт, духовний концерт або літургія. У цьому контексті мова канта риторизується і він стає «постійним епітетом» (термін Н. Герасимової-Персидської).

У музичній творчості розглянутого періоду відбувається становлення нової образної системи, що змінює співвідношення слова і музики в музично-поетичному творі та посилює змістовні функції музики. Як зазначає Н. Герасимова-Персидська, саме в партесному співі музика вперше відверто виступає як «тлумач» тексту. Цей процес двосторонній: з одного боку, музика поглиблює зміст тексту, а з іншого – слово закріплює за певними інтонаційними зворотами деякі значення завдяки постійним зв'язкам із ними. Головна увага приділяється не стільки ілюстративності музики, скільки передачі емоційної забарвленості слова. Музика виявляє здатність передавати неявні смислові відносини між словами, визначаючи таким чином емоційно-образні сфери тексту [1].

Водночас, які б зміни не відбувалися всередині жанрової сфери де панував кант, головні ознаки та внутрішні принципи традиції канту ніколи не віддалявся від культового співу до такої міри, щоб повністю відійти від головного джерела своєї семантики – від культової традиції, від канонічного слова та його тлумачення. У класичний період української музики кант прагне до жанрової чистоти і самоутвердження як духовний жанр, разом з тим продовжуючи існувати в українській музиці як «висока» стильова і тематична модель, що дозволяє визначати кант як невід’ємну частину національної духовної семантики [4, с. 31]. Спільність національного і духовного в жанровій природі і стилі канта, а також його довготривала еволюція із збереженням важливих семантичних рис, привертають увагу до нього українських композиторів у період формування нової національної школи.

Це пояснює, чому інтерес до національного і духовного в українській музиці завжди поєднуються. Наприклад, М. Леонтович звертається до канонічних літургійних форм; у жанрах духовної музики працювали К. Стеценко, О. Кошиць, М. Вербицький; у творчій спадщині М. Лисенка є обробки кантів і старовинних псалмів, а також два духовних твори: хоровий концерт «Куди піду від Лиця Твого, Господи» та «Херувимська». Таким чином, «кантовість» в українській музиці можна розглядати як особливий спосіб обробки та інтерпретування канонічної традиції та її музичного матеріалу, який створює унікальні умови для формування національних семантичних ознак українського хорового мистецтва.

Історія партесного співу пов’язана з переходом від однієї системи музичного мислення, яка довгий час вважалася єдиною і непорушною, до іншої, яка не завжди знаходила підтримку у сучасників. У партесному співі відображається двоїстість світогляду людей перехідної епохи: це діалог «свого-чужого» як вітчизняного і західноєвропейського, релігійного і світського, вокального акапельного і інструментального. Ця двоїстість визначає жанрову природу партесного співу, яка майже збігається з природою канта. Тому стилістичні прийоми канта і партесного співу успішно використовуються в концертній формі

церковного співу. Незважаючи на те, що партесний концерт виникає як позаслужбовий жанр і його мова може не відповідати канонам церковної музики, його духовне призначення не викликає сумнівів. Назва «духовний» концерт стає основним жанровим визначенням тільки в більш пізній формі концерту, яка досягає високого художнього рівня у творчості Д. Бортнянського і А. Веделя.

Партесний концерт як перехідний жанр відображає завдання переходу від середньовічної системи музичної мови, що не має яскраво виражених стилістичних розмежувань, до другої, що прагне до таких розмежувань. У партесному співі внутрішня стилістична різноманітність ще не розкрита, вона залишається переважно анонімною, а всі тексти, що стосуються цього типу співу, родинні і майже тотожні в стилістичному і драматургічному відношенні. Таким чином, партесний концерт зберігає важливу умову «естетики тотожності».

Стилістична уніфікованість жанру призводить до того, що він спрямований до головної семантичної антитези – протиставлення гучного дванадцятіголосного tutti і «прозорого», уповільненого трьохголосся, яке наближається до кантового. Контраст між цими динамічними рівнями можна порівняти з контрастом «вселюдського» і інтимно-особистісного. У літургійному співі такі моменти полегшення фактури передавали стан роздумів і зворушення, стан духовного піднесення.

Треба особливо підкреслити, що більшість музично-мовних та художньо-образних прийомів партесного співу головним чином залежали від поетичного тексту. Музична структура відрізнялася усталеною строфічністю і відкритістю, з переважанням наскрізного розвитку, залишаючись при цьому одночасною. Природа партесного концерту завжди була відкритою, оскільки в ньому відбувалося змагання двох історичних музичних поетик.

Духовний катерининський концерт демонструє розвиток нових якостей, що, водночас, не усуває його перехідності та діалогічності, але надає їм зовсім інший характер. Однією з найбільш важливих якостей є нове тлумачення музичної форми концерту, яка

керується вже автономною музичною логікою. Хоча форма концерту вже не залежить напряму від структурно-композиційних принципів конкретного богослужбового тексту, вона не втрачає безпосереднього зв'язку з ним, хоча й включає циклічність і особливу композиційну структуру частин, що використовують розвинуті західноєвропейські форми, такі як двочастинні композиції та фуги. Іншою новою якістю стає те, що даний тип концерту заснований на гармонічному чотириголосся з мелодичною функцією верхніх голосів, які часто насичуються оперними інтонаціями, що нагадують італійські арії, що надає їм емоційну експресію, не властиву церковним жанрам. Все це надає нових художніх можливостей та характерних ознак концерту катерининської доби, які створюють умови для появи стилістичного контрасту та багатоскладовості. Це пояснюється триваючим діалогом між національним і європейським, духовним і світським, який стає міжавторським. Таким чином, жанр набуває здатності до зіставлення різних жанрово-стилістичних типів музичного висловлювання, що передбачає складність лексики класичних симфонічних творів і веде до явища поліжанровості та полістилістики, яке ХХ століття вважає своїм відкриттям.

Духовний концерт привертає увагу тим, що розкриває різні драматургічні можливості використання інтонаційно-стильових моделей. Кожен твір у цьому жанрі представляє собою оригінальну композицію, що втілює авторську поетику: світогляд, ідеї, ставлення до особистості та музики як форми мовлення.

Найбільш самобутніми і різними у своїй авторській поезії постають Д. Бортнянський та А. Ведель. Їхнє ставлення до стилістики канта є одним із критеріїв їхніх відмінностей. Кант зберігається як жанр-посередник у духовному концерті, але для Д. Бортнянського важлива його формульна сторона, тобто риторичні функції. Він використовує кант як «жанрову емблему», звертаючись до лірично-філософських, віватних і панегіричних його різновидів. Загальний рух в музиці Д. Бортнянського у бік формування класицистської збалансованої манери музичного висловлювання поєднується з ліричною експресією головних інтонаційних ходів. Проте лірика Бортнянського не індивідуалі-

зована, адже напруження мелодичного розвитку в його концертах завжди підпорядковується фактурно-гармонійній вертикалі. Його концерти характеризуються помірно-канонічним використанням усіх відомих музичних жанрово-стильових оборотів, від інструментальних (нагадуючих каденції в клавірних сонатах Моцарта) до народнопісенних, які іноді зливаються з кантовими. Інтерпретація жанру духовного концерту і самої духовної теми у творчості Артемія Веделя стає лірично-драматичною, відображаючи долю самого композитора, що стає одним з найбільш ранніх прикладів зближення долі жанру та долі автора.

Концертність у хорових духовних творах Артемія Веделя трансформується, переосмислюючи особистий початок у загальній семантиці та музичній мові жанру. З одного боку, Ведель надає темі духовного жанру драматизму особистої долі, слідуючи традиціям М. Березовського, з іншого – він розвиває тенденцію сакралізованої лірики, яка стає важливою для української композиторської школи. Ця нова лірика проявляється в різних формах: трагедійність, пов'язана з традиційними симфонічними та камерними циклами, і медитативна лірика, характерна для камерних жанрів. Ці прояви ліричного можуть об'єднуватися в творчості окремих авторів, як, наприклад, у Є. Станковича, у якого в симфонічних творах виникає смисловий поліцентризм. Поруч з цим, найбільш оновлене тлумачення духовної семантики як синтетичної естетичної установки музичного жанро-стилеутворення проявляється у творчості тих українських композиторів, для яких домінуючим напрямом стає відродження канонічних літургійних форм, прикладом чого є творчість Л. Дичко [3, с. 216].

Висновки. Звернення до жанру літургії та інтерпретація літургійної теми як духовної підтверджує думку про те, що феномен духовності для сучасного художника поєднує сакральне і літургійне. Ця особливість відповідає історичному досвіду української музичної культури, де змінюють одне одного два історичні типи духовності: канонічний, пов'язаний з традицією, і авторський, пов'язаний із самовираженням духовних зусиль та прагнень особистості. Таким чином, на шляху вивчення явища духовності в музиці, зокрема у хоровому мистецтві, найбільш

показовими стають діалогічні засади та взаємодія первинних і вторинних жанрових начал, які дозволяють вибудовувати нові семантичні, стилістичні та жанрово-стильові канони.

Даний ракурс вивчення вираження явища духовності в музиці дозволяє розділяти визначення жанрової обумовленості й художньо- стилістичних рис духовної та літургійної традиції в музиці. Саме вивчення літургійної традиції пов'язане з аналізом провідних композиційних форм і принципів інтерпретації канонічних текстів, у тому числі текстів літургії в композиторській творчості, особливо в роботах сучасних українських авторів. Багатоплановість текстологічного підходу до духовної музики пояснюється тим, що канонічні словесні тексти (зокрема Літургії) проявляють пріоритетність богослужбового, тобто ритуально-прагматичного значення, що підкреслює майже непохитність приналежності храмовим функціям.

Весь історичний процес еволюції духовної теми у національному хоровому мистецтві та композиторській творчості українських композиторів обумовлює створення появи нової музичної символіки, яка стає невід'ємною ознакою українського музичного мистецтва. Це стає можливим завдяки поєднанню художньо-образних та музично-мовних принципів, що належать різним історичним стильовим епохам, адже сьогодні ми можемо стверджувати що семантика духовного в творчості сучасних українських композиторів розвивається в руслі синтезу ідей Ренесансу, Бароко і Просвітництва, а також у контексті жанрово-стильових композиторських інновацій, що, у свою чергу, стає проявом того, що духовна музика стає символічно поглибленою й ускладненою.

Основною причиною звернення сучасних українських композиторів до літургійної музики можна назвати потребу у створенні цілісного образу Людини як «героя свого часу» і всіх часів, що передбачає пошук основ духовності, серед яких головні – Пам'ять і Віра. Це веде до створення різних авторських форм стильового й жанрового синтезу з переважанням ліричного типу світосприйняття і музичного висловлювання, прикладом чого може слугувати музика Л. Дичко, яка характеризується високим емоційним напруженням і позитивним психологічним змістом, пов'язаним з особистою авторською інтонацією.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. К.: Музична Україна, 1978. 182 с.
2. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. 588 с.
3. Осадча С. Літургічна символіка у творчості Лесі Дичко (на прикладі Урочистої Літургії). *Вісник Прикарпатського Університету*. Івано-Франківськ, 2011. С. 214–218.
4. 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.
5. 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.

REFERENCES

1. Gerasimova-Persidskaya, N. (1978) Choral concert in Ukraine in the XVII-XVIII centuries. K.: Musical Ukraine. 182 p. [in Russian]
2. Ortega y Gasset, H. (1991) Aesthetics. Philosophy of culture. M.: Art. 588 p. [in Russian]
3. Osadcha, S. (2011) Liturgical symbolism in the creativity of Lesya Dychko (in the application of the Urochist Liturgy). Bulletin of the Carpathian University. Ivano-Frankivsk. Pp. 214–218. [in Ukrainian]
4. 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]
5. 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]

УДК 78.072:78.33:78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-26>*Дмитро Олексійович Кравчук*

ORCID: 0009-0008-3813-0982

аспірант творчої аспірантури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

tromboneplayer1993@gmail.com

ТЕМБРОВИЙ АНСАМБЛЬ В СОНАТІ ДЛЯ ТРОМБОНА ТА ФОРТЕПІАНО Ю. ІЩЕНКА ЯК ОСНОВА ВИКОНАВСЬКОЇ СТРАТЕГІЇ

У статті розглядається тембровий ансамбль у Сонаті для тромбона та фортепіано Юрія Іщенка як основа формування виконавської стратегії. Досліджуються можливості розширення тембрового спектра через ансамблеві виконавські техніки, що сприяють оновленню звукових ландшафтів твору та відкриттю нових аспектів тембрової організації цього твору.

Мета дослідження – дослідити тембровий ансамбль як ключовий аспект виконавської стратегії Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка.

Наукова новизна. У цій статті вперше застосовано комплексний підхід до аналізу тембрового ансамблю в Сонаті для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка. Він включає дослідження темброво-драматургічної концепції твору та її проєкції у виконавську сферу, зокрема ансамблеву стратегію інтерпретації і тембровий баланс. **Методологія дослідження** включає комплексний підхід до аналізу тембрових взаємодій, що поєднує тембровий аналіз з інтерпретаційними підходами, що дозволяє глибше розкрити авторський задум та виконавський потенціал Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка.

Висновки. Тембровий ансамбль у Сонаті для тромбона та фортепіано Юрія Іщенка виступає не лише як засіб виразності, але і як основа для формування виконавської стратегії. Виявлено специфічні прийоми тембрової модуляції та інтегрування, які мають ключове значення для інтерпретації твору. Розширено спектр тембрових можливостей камерного ансамблю, що сприяють оновленню звукових ландшафтів твору та відкриттю нових аспектів тембрової організації. Виокремлено ключові фактори тембрового ансамблю: темброва мобільність та гнучкість, врахування драматургічного контексту та стилістичних особливостей, а також багатовимірність сприйняття тембрового ансамблю.

Ключові слова: тембровий ансамбль, соната, темброва драматургія, виконавська стратегія.

Kravchuk Dmytro Oleksiyovych, Creative Postgraduate Student of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Timbre dialogue as a basis for the performance strategy of sonata for trombone and piano by Yuri Ishchenko

The article examines the timbre ensemble in Sonata for Trombone and Piano by Y. Ishchenko as the basis for the formation of a performance strategy. The article explores the possibilities of expanding the timbre spectrum through ensemble performance techniques that contribute to the renewal of the work's soundscapes and the discovery of new aspects of the timbre organisation of this work.

Research objective. The purpose of the study is to investigate the timbre ensemble as a key aspect of the performance strategy of Sonata for Trombone and Piano by Y. Ishchenko.

Scientific novelty. This article is the first to apply a comprehensive approach to the analysis of the timbre ensemble in Sonata for Trombone and Piano by Y. Ishchenko. It includes the study of the timbre-dramatic concept of the work and its projection into the performance sphere, including the ensemble interpretation strategy and timbre balance. The research methodology includes an integrated approach to the analysis of timbre interactions, combining timbre analysis with interpretive approaches, which allows for a deeper understanding of the author's intention and performance potential of Sonata for Trombone and Piano by Y. Ishchenko.

Conclusions. The timbre ensemble in Sonata for Trombone and Piano by Y. Ishchenko acts not only as a means of expressiveness, but also as a basis for the formation of a performance strategy. Specific techniques of timbre modulation and integration, which are of key importance for the interpretation of the work, are revealed. The range of timbre possibilities of the chamber ensemble is expanded, which contribute to the renewal of the work's soundscapes and the discovery of new aspects of timbre organisation. The key factors of the timbre ensemble are highlighted: timbre mobility and flexibility, consideration of the dramatic context and stylistic features, as well as the multidimensional perception of the timbre ensemble.

Key words: timbre ensemble, sonata, timbre dramaturgy, performance strategy.

Актуальність теми дослідження. Тембровий ансамбль є одним із ключових аспектів у камерній сфері виконавського мистецтва, що значною мірою впливає на інтерпретаційні процеси. В сучасному музикознавстві це питання активно досліджуються в контексті розширення спектра можливостей тембрових взаємодій, створення та оновлення звукових ландшафтів та реалізації інтерпретаційного потенціалу того чи іншого камерного твору.

Матеріалом цієї статті було обрано Сонату для тромбона та фортепіано Юрія Іщенко. Цей вибір зумовлено тим фактом, що

композитор є автором фундаментальних наукових досліджень у сфері тембру (темброва драматургія, темброві модуляції, темброве інтегрування та диференціювання), тож ми вважаємо, що у власних творах Ю. Іщенко закладав великий інтерпретаційний потенціал саме в тембрових рішеннях, дослідження яких дозволить глибше розкрити авторський задум, як наслідок – досягти вищого професійного рівня інтерпретації його Сонати для тромбона та фортепіано. На нашу думку, тембровий ансамбль у цьому творі виступає не лише як засіб виразності, але і як основа для формування виконавської стратегії. Важливість цього аспекту у виконавській практиці зумовлює актуальність теми цієї статті.

Мета дослідження – дослідити тембровий діалог як ключовий аспект виконавської стратегії Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенко.

Наукова новизна. У цій статті вперше застосовано комплексний підхід до аналізу тембрової драматургії загалом, та тембрового ансамблю зокрема на прикладі Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенко, що включає дослідження загальної драматургічної концепції цього твору, її тембровими характеристиками, а також їх проєкції на виконавську стратегію інтерпретації, ансамблевий баланс, полі тембровість тромбона та фортепіано в цьому творі. Дослідження поєднує методи тембрового аналізу з інтерпретаційними підходами, що дозволяє глибше розкрити авторський задум та виконавський потенціал Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенко.

Виклад основного матеріалу. Нечисленна кількість камерних сонат в репертуарі для тромбона робить кожен зразок цього жанру цікавим для теоретичного та виконавсько-аналітичного осмислення. Не є виключенням й Соната для тромбона та фортепіано Ю. Іщенко, яка вирізняється можливістю досить широкого трактування жанрово-стильової палітри. Аналіз темброво-драматургічних аспектів цього твору дозволяє розкрити не лише індивідуальні риси композиторського стилю Ю. Іщенко, але й розширити інтерпретаційне сприйняття виконавців.

Такий вектор дослідження тісно пов'язаний з наявними науковими джерелами, що мають у фокусі творчий доробок

Ю. Іщенка. Роботи дослідників О. Диміняци [2] та О. Дубки [3], які ґрунтовно досліджували камерну сферу творчого доробку Ю. Іщенка, надають теоретичну основу для розуміння його авторського стилю та фактологію для аналітичних висновків щодо заявленої тематики. Стаття Ю. Грибиненко [1] дає наочний приклад сучасного методологічного підходу до аналізу тембрової драматургії. Використання цих джерел дозволяє не лише осмислити специфічні особливості обраного нами для дослідження твору, а й сформуванати власний комплекс дослідницьких підходів, що сприятимуть досягненню мети даної статті.

Надаючи загальну характеристику камерно-інструментальній творчості Ю. Іщенка, О. Диміняца підтверджує вже висловлену нами думку про підвищену зацікавленість композитора до різних аспектів тембру, а також вказує на особливості вибору інструментів. Науковиця вважає, що Ю. Іщенко прагнув не лише «...віддавати належне “найпопулярнішим солістам” камерно-інструментальної “сцени” (віолончель, скрипка з фортепіано), а й проводити експерименти в галузі тембрових мікстів...», а також виокремлює в окрему категорію твори, що написані для інструментів, що досить рідко потрапляють в фокус уваги композиторів та знаходяться «... за кулісами “сольного життя”...», маючи на увазі камерні сонати Ю. Іщенка для фагота, альту, контрабаса, тромбона [2, с. 186].

Своєю чергою О. Дубка, в дисертації якого Сонаті для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка присвячений цілий підрозділ, ґрунтовно дослідив історію створення та першого виконання цього твору. Для нашого дослідження важливим є припущення науковця про наявність літературної основи композиторського задуму: «Соната Ю. Іщенка демонструє симфонізовану програмну модель жанру, в основі якої, за задумом автора, лежали образи роману А. Рибаківа “Діти Арбата”...» [3, с. 5], при цьому він зауважує, що композитор в нотному тексті цей факт жодним чином не позначив. Виходячи з цього, ми можемо зробити припущення, що в тембровій драматургії твору можуть бути закладені різнохарактерні темброобрази. Також важливим є коментар О. Дубки щодо інтерпретації цього твору, що стосується

побудови балансу ансамблевих ролей, він визначає внутрішню ансамблеву драматургію на виконавському рівні як таку, що побудовано за концертно-симфонічним принципом організації тематичного та фактурного матеріалу [3, с. 5]. Дійсно, такий принцип відрізняється від традиційних уявлень про камерний ансамбль, тож детальний розгляд вибору комунікативних моделей між учасниками ансамблю в Сонаті є вкрай важливим для створення високопрофесійної інтерпретації.

З вищенаведеного випливає логічний висновок про прагнення Ю. Іщенка до нестандартних рішень або, як це визначає О. Диміняца “проявом гротеску”, з приводу якого науковиця виводить власний перелік принципів втілення гротеску в музиці, який включає: “поєднання непоєднуваного”, деформацію усталеного, “творення нового автономного світу” [2, с. 183-184].

Отже, перейдемо до аналізу Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка з позиції перетину композиційної структури, тембрової драматургії та внутрішньо ансамблевих комунікативних моделей в інтерпретації.

Загалом композиція цього твору відповідає канонам старовинної сонати, яка має три частини, що розташовані за принципом “швидко–повільно–швидко”.

I частина – *Allegro maestoso*: має традиційну для перших частин сонатну форму. Але й в цьому випадку Ю. Іщенко прагнув до нетривіальності композиторських рішень: вкраплення мінікаденцій (в нотному тексті позначені ремаркою *sinistro*). З цією ремаркою склалася неоднозначна ситуація. О. Дубка тлумачить її як вказівку автора виконувати басову трель на звуці Es контроктави лівою рукою піаніста [3, с. 136]. Але ми не поділяємо таку позицію, оскільки навряд чи професійному піаністу потрібні позначення, якою рукою потрібно грати в контроктаві. Й хоча, дійсно *sinistro* перекладається з італійської мови як “зліва, лівий”, треба взяти до уваги додаткові тлумачення цього слова у прикметниковій формі – “зловіщий”, й це більше схоже на бажання композитора наголосити на характері виконання, тим більше ремарка стоїть не поруч із фортепіанною партією, а над нотним станом, де зазвичай розташовуються темпові та інші

позначення¹. На жаль, цей твір не був надрукований в типографський спосіб, тож тлумачення рукопису можуть різнитися.

Такі вкраплення квазікаденцій наводять на думку про певні аналогії із жанром інструментального концерту.

Загалом, перша частина сонати являє собою енергійне і ритмічно концентроване ядро, в якому криється увесь драматургічний потенціал Сонати.

II частина – *Sostenuto cantabile*: має складну тричастинну форму, що відзначається контрастними темами. Примітно, що всі основні теми, що з'являються в кожному розділі форми, також мають чітке визначення композитором характеру виконання *doloroso, pastorale, drammatico, con minaccia, cantabile*. Ця частина відтіняє попередню своїм мелосом народнопісенного характеру, а в деяких епізодах нагадує багатоголосий хор, при чому складається враження, що це різні групи хору, що “співають” різні пісні одночасно, з чого утворюється складна поліфонізована фактура.

III частина – *Allegro con brio*: в плані композиції являє собою рондо-сонату, тож можна сказати, що Ю. Іщенко функціонально поєднує в ній III та IV частини класичної сонати симфонічного типу. Зазвичай, III частина є скерцо, а в даному творі його заміщує рефрен з танцювально- характерною темою, який опукло відтіняє епізоди, що “виконують функцію” традиційного фіналу. Як бачимо, ще одне неординарне композиційне рішення Ю. Іщенка в цьому творі.

Ми визначаємо форму цієї частини як рондо-сонату, через те, що перший епізод після проведення рефрену, має виражені ознаки побічної партії.

Загалом, слід зазначити, що композиторський стиль Ю. Іщенка відзначається інноваційністю, складністю і багатством музичної виразності. Він вносить у Сонату для тромбона та фортепіано елементи жанрового синтезу, поєднуючи традиційні формати з інноваційними техніками та концепціями. Це дозволяє твору виходити за межі звичних жанрових канонів, створюючи нові можливості для камерної музики.

¹ В нотному тексті ремарки *sinistro* зустрічаються двічі: ц. 5, 1 такт на с. 6 та ц. 13, 1 такт на с.17 рукописного клавіру.

Такий самий “розрив шаблонів” являє собою й темброву драматургію цього твору, в якому композитор не лише демонструє багатство тембрових рішень, але й інтегрує їх у загальну драматургічну концепцію, створюючи складний та багатогранний музичний текст.

Тембровий паритет та рольова розгалуженість між тромбонем та фортепіано в Сонаті є визначальним елементом побудови інтерпретаційної стратегії в плані тембрового ансамблю в Сонаті для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка.

У першій частині Сонати, *Allegro maestoso*, Ю. Іщенко використовує контрастні темброві комбінації для створення драматичного напруження: образне коло головної партії – помпезна велич, втілена пунктирним ритмом, щільною акордовою фактурою фортепіано, прямолінійністю мелодичних ліній партії тромбона. Тромбон, своїм глибоким і насиченим тембром, протиставляється оркестровому звучанню (можна навіть сказати звучанню духового оркестру) фортепіано. Цей контраст підсилюється різними динамічними рівнями та артикуляційними прийомами, що додають музичному матеріалу виразності та емоційної насиченості. При цьому зустрічаються й темброві імітації та інтенсифікації (за класифікацією Ю. Грибиненко [1]), коли учасники ансамблю ніби міняються ролями або різко змінюється щільність фактури. Для виконавців вкрай важливо ретельно розподілити тембровий баланс, задля збереження смислового навантаження музичного матеріалу.

Стосовно побічної партії теж можна сказати, що паритет темброобразів побудовано навколо двох образних сфер: лірично-пісенної з ремаркою *doloroso* та тріольними наспівками, що дозволяють регулювати емоційне навантаження. В плані тембрового ансамблю складністю є темброве наближення виконавського туше тромбона та фортепіано, особливо це стосується імітацією звучання засурдиненого тромбона у виконанні фортепіано.

В розробці та репризі тенденція філігранної “розстави” виконавських ролей зберігається, а побудова тембрового ансамблю в інтерпретації являє собою вельми складну задачу й схожа на “розкадрування” в кінематографії.

У другій частині, *Sostenuto cantabile*, тембровий діалог тромбона та фортепіано набуває більш ліричного характеру. Тромбон і фортепіано взаємодіють у більш гармонійному тембровому унісоні, створюючи відчуття спокою та задумливості. Темброві переходи тут є плавними та органічними, що сприяє створенню цілісного звукового образу, притаманному інструментальній кантілені. Важливу роль тут відіграє темброва модуляція, яка дозволяє змінювати колорит звучання та підкреслювати певні музичні фрази, що проявляється як темброва поліфонія інструментального діалогу.

Фінал, *Allegro con brio*, демонструє складний та динамічний тембровий ансамбль, в якому композитор активно використовує можливості обох інструментів для створення яскравих і виразних тембрових ефектів. Тромбон і фортепіано постійно змінюють ролі, переходячи від основної мелодичної лінії до акомпанементу, що створює ефекти несподіванки та тембрового гротеску. Тембровий контраст основних тематичних елементів будується на протиставленні моторного руху, що естафетою передається між учасниками ансамблю, та гротескна мелодія, що лежить в основі епізодів рондо-сонати. Особливу складність в плані тембрового ансамблю тут становить контрапункт темброритмічних поєднань, що змінюються з блискавичною швидкістю, як картинки у калейдоскопі. Для збереження балансу тембрового ансамблю у такому швидкому темпі необхідна довготривала та ретельна робота над розподілом та виокремленням цих структурних одиниць.

Як бачимо з аналізу, тембровий ансамбль є важливим поняттям, яке стосується не тільки виконавської злагодженості, але й значно ширшого спектра аспектів музичної взаємодії. Традиційно, цей термін асоціюється зі зважено синхронізованою взаємодією інструментів, що досягається завдяки злагодженій роботі музикантів, однак у сучасному музикознавстві та виконавській практиці значення цього терміну розширюється.

У звичному розумінні тембровий ансамбль визначається як якість взаємодії між різними тембрами, що може об'єднувати інтонаційне зближення, динамічний баланс та артикуляційну

єдність. Але твори зі складною тембровою драматургією та значним смисловим та семантичним навантаженням на темброві показники, що ми побачили, аналізуючи Сонату для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка, відкривають значно ширшу панораму виконавських завдань. До яких можна віднести:

1. **Темброва мобільність та гнучкість:** коли “перемикання” тембрового функціоналу з ідентичності до полярно протилежного може відбуватися у дуже стислих часових проміжках.

2. **Врахування драматургічного контексту та стилістичних особливостей:** коли тембровий ансамбль має сприйматися як елемент інтертекстуальності музичного твору та враховувати естетичні та технічні підходи при побудові інтерпретаційної моделі.

3. **Багатовимірність сприйняття тембрового ансамблю:** коли фоніка музичної тканини сприймається як поліфонічна конструкція тембрових пластів, що можуть взаємодіяти між собою в різний спосіб, при цьому цілісність музичної ідеї має бути збережено та збалансовано в процесі інтерпретації.

Всі ці фактори тембрового ансамблю, що мають вкрай важливе значення у створенні виконавської стратегії в Сонаті для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка, спрямовані на досягнення конкретних прикладних задач. По-перше, тембровий ансамбль забезпечує багатшаровість музичної тканини, утворюючи складні звукові ландшафти. По-друге, він сприяє розкриттю драматургічної концепції твору, підкреслюючи ключові моменти та зміни настрою. Тож, ретельність попередньої спільної роботи виконавців над побудовою тембрового ансамблю матиме вирішальне значення для створення по-справжньому якісної інтерпретації цього твору.

Висновки. Аналіз Сонати для тромбона та фортепіано Ю. Іщенка показує, що темброві рішення композитора є ключовими для розкриття авторського задуму. Саме тому тембровий ансамбль в цьому творі є ключовим елементом загальної драматургічної концепції твору. Його аналіз дозволяє глибше зрозуміти музичний текст та знайти нові підходи до виконавської інтерпретації, що сприятиме повнішому розкриттю художнього задуму композитора.

Темброва драматургія в Сонаті Ю. Іщенко являє собою “розрив шаблонів”, де багатство тембрових рішень інтегровано в загальну драматургічну концепцію твору, що вимагає від виконавців ретельного розподілу тембрового балансу для збереження смислового навантаження музичного матеріалу.

Тембровий ансамбль в Сонаті для тромбона та фортепіано Ю. Іщенко забезпечує не лише музичну злагодженість, але й підкреслює ключові моменти драматургічного розвитку, багатошаровість музичної тканини та темброву концептуальність твору.

Ключовими факторами виконавської стратегії в плані тембрового ансамблю є темброва мобільність та гнучкість, врахування драматургічного контексту та стилістичних особливостей, а також багатовимірність сприйняття тембрового ансамблю. Ці аспекти зможуть забезпечити багатошаровість музичної тканини, утворити складні звукові ландшафти та повною мірою розкрити драматургічну концепцію твору. А для цього критичного значення набуває ретельність підготовчої роботи виконавців над побудовою тембрового ансамблю у власній виконавській стратегії.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Грибиненко Ю. Темброва лексика камерних творів Є. Станковича. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Видавничий дім “Гельветика”, 2021. Вип. 32. С. 5–16.
2. Диміняца О. Камерно-інструментальна творчість Ю. Іщенко крізь призму тенденцій гротесковості. *Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 182–188.
3. Дубка О. Соната для тромбона у творчості зарубіжних та українських композиторів ХХ – початку ХХІ століть. Дисертація на здобуття наукового ступ. канд. мистецтвознавства. ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Харків, 2020. 201 с.

REFERENCES

1. Grybynenko Y. (2021) Timbre vocabulary of chamber works by Y. Stankovych. *Musical art and culture*. Odesa: Helvetica Publishing House [in Ukrainian].
2. Dyminiatsa O. (2015) Chamber and Instrumental Creativity of Y. Ishchenko through the Prism of Grotesque Tendencies. *Scientific collections of the Lviv National Music Academy named after M. Lysenko* [in Ukrainian].
3. Dubka O. (2020) Sonata for trombone in the works of foreign and Ukrainian composers of the XX - early XXI centuries. Dissertation for the degree of Candidate of Arts. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Music [in Ukrainian].

УДК 78.091.3:785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-27>**Тарас Володимирович Парашук**

ORCID: 0009-0006-8822-3533

аспірант творчої аспірантури

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

“ТРИПТИХ ДЛЯ ТРУБИ ТА ФОРТЕПІАНО” М. БЕРДИЄВА: ВІДТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ІДЕЇ В КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ СВОБОДИ

У статті пропонується розгляд питань відтворення авторської ідеї на матеріалі “Триптиха для труби та фортепіано” М. Бердієва в контексті виконавської свободи, що включає як теоретичний, так і практичний аспекти. Аналізується композиційна структура твору із ключовими виконавсько-технічними задачами. У зв’язку з розглядом відтворення авторської ідеї в умовах виконавської свободи, висувається гіпотеза щодо авторського задуму цього твору. **Метою статті** є аналіз “Триптиха для труби та фортепіано” М. Бердієва з огляду на відтворення авторської ідеї та реалізації виконавської свободи. **Наукова новизна** полягає у конвергенції музикологічних та виконавських підходів до аналітичного осмислення обраного твору. Доводиться, що головною проблемою, яка постає перед сучасним інтерпретатором, є збереження балансу між авторським задумом і виконавською інтерпретацією. “Триптих для труби та фортепіано” М. Бердієва надає виконавцю значну свободу, проте ця свобода, на нашу думку, може бути своєрідним виконавським викликом. Виконавець повинен бути здатним відчутти та передати основну ідею твору, одночасно реалізуючи власну виконавську індивідуальність.

Методологія дослідження базується на історичному, біографічному, аналітичному та семантичному підходах. **Висновки.** Визначено роль виконавської свободи у відтворенні авторської ідеї та розглянутий баланс між авторським задумом і можливостями інтерпретатора. Зазначено, що “Триптих для труби та фортепіано” М. Бердієва дає виконавцям можливість не лише передати авторський задум, відображаючи творчі іпостасі композитора, але й внести власну індивідуальність у виконання. Запропонований досвід виконавського аналізу “Триптиха для труби та фортепіано” М. Бердієва, висвітлює інтелектуальний шлях виконавця до відкриття нових можливостей виконання, через злиття авторської ідеї та виконавської свободи.

Ключові слова: труба, інтерпретація, виконавська свобода, авторська ідея, композиторський задум.

Parashchuk Taras Volodymyrovych, Creative Postgraduate Student of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Triptych for trumpet and piano by M. Berdyev: reproduction of the author's idea in the context of performing freedom

The article offers a consideration of the issues of reproducing the author's idea on the material of 'Triptych for Trumpet and Piano' by M. Berdyev in the context of performing freedom, which includes both theoretical and practical aspects. The compositional structure of the work is analysed with key performance and technical tasks. In connection with the consideration of the reproduction of the author's idea in the conditions of performing freedom, a hypothesis is put forward regarding the author's intention of this work.

Research objective. *The purpose of the article is to analyse 'Triptych for Trumpet and Piano' by M. Berdyev in terms of reproducing the author's idea and realising performing freedom. The scientific novelty lies in the convergence of musicological and performing approaches to the analytical comprehension of the selected work. It is proven that the main problem facing the modern interpreter is maintaining the balance between the author's intention and the performing interpretation. «Triptych for trumpet and piano» by M. Berdyev gives the performer considerable freedom, but this freedom, in our opinion, can be a kind of performance challenge. The performer must be able to feel and convey the main idea of the work, while realizing his own performing individuality. The research methodology is based on historical, biographical, analytical and semantic approaches.*

The article examines the role of performing freedom in the reproduction of the author's idea, discusses the balance between the author's intention and the capabilities of the interpreter. It is noted that 'Triptych for Trumpet and Piano' by M. Berdyev gives performers the opportunity not only to convey the author's idea, reflecting the composer's creative hypostases, but also to bring their own individuality to the performance.

Conclusions. *The proposed experience of performing analysis of 'Triptych for Trumpet and Piano' by M. Berdyev highlights the intellectual path of the performer to discover new possibilities of performance through the merger of the author's idea and performing freedom.*

Key words: *trumpet, interpretation, performing freedom, author's idea, composer's intention.*

Актуальність теми дослідження. Вивчення проблеми відтворення авторської ідеї в контексті виконавської свободи є надзвичайно актуальним питанням сучасного музикознавства, адже дозволяє глибше зрозуміти процес створення інтерпретаційної моделі, що максимально наближена до композиторського задуму й при цьому відповідає виконавському профілю інтерпретатора. На нашу думку, найбільш показово розглядати цю проблематику на яскравих творах українських композиторів, що створені в стилевому контексті національних виконавських

шкіл. Для цього ми обрали “Триптих для труби та фортепіано” (1981) М. Бердієва, оскільки він є ототожненням синтезу традиційних музичних форм та композиторських технік кінця ХХ ст., що цікаво для дослідження та побудови гіпотез стосовно композиторського задуму. Але крім цього М. Бердієв є одним з фундаторів української трубної виконавської школи, а аналіз його творів дозволяє нам краще розуміти засадничі ідеї та принципи сучасного трубного мистецтва в її еволюційній прогресії.

Ми вважаємо, що актуальність заявленої проблеми полягає у необхідності дослідження способів/принципів/правил збереження балансу між точним відтворенням авторського задуму і творчою інтерпретацією виконавця. І, на нашу думку, саме “Триптих для труби та фортепіано” М. Бердієва є яскравим прикладом такого підходу. Кожна частина цього твору містить складні технічні та виразні елементи, що вимагають від виконавця не лише високого рівня майстерності, але й інтерпретаційної сміливості. Виконавець має бути здатним не лише технічно правильно виконати ноти, але й донести до слухача глибокий зміст, закладений композитором. Це завдання вимагає від виконавця творчого підходу та інтуїції, що дозволить йому відшукати власний шлях у рамках авторського задуму.

Метою статті є аналіз “Триптиха для труби та фортепіано” М. Бердієва з огляду на відтворення авторської ідеї та реалізації виконавської свободи.

Виклад основного матеріалу. Найґрунтовнішим дослідженням творчості М. Бердієва останніх років є дисертація К. Посвалюка “Творча діяльність Миколи Бердієва у контексті розвитку виконавства на трубі в Україні (1940-1980-ті роки)”, що датується 2016 роком. Саме К. Посвалюк формулює творчий профіль М. Бердієва тріадою “виконавець- педагог-композитор” й визначає феномен музично- виконавської школи у двох іпостасях – власне художній, як певну виконавську модель, і науково-методичний як систему «вчитель – учень», спрямовану на передання «естафети знань» [4, с. 5].

Композиторська майстерність М. Бердієва паралельно з його виконавською кар’єрою розвивалася під впливом його наставника Г. Майбороди. К. Посвалюк вважає, що саме у Г. Майбороди М. Бердієв здобув основні композиторські навички, також

він зазначає, що перші спроби М. Бердієва в композиції були спрямовані на створення обробок та транскрипцій для труби, а також на створення збірок характерних етюдів, заснованих на елементах з оперно-симфонічного репертуару трубачів, на яких він добре знався як соліст оркестру оперного театру [4, с. 6].

Для досягнення мети цієї статті, аналізуючи “Триптих”, важливо розглянути, як композитор втілює свою авторську ідею та надає простір для виконавської свободи. А для цього наведемо декілька провідних думок щодо інтерпретаційних процесів сучасних українських музикознавців.

Так, інтерпретація у музичному виконавстві, на думку В. Корзун, є індивідуально-образним тлумаченням виконавця об’єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмета трактування [2, с. 75].

У “Триптиху” М. Бердієва органічно поєднується раціональна структура твору з емоційною драматургією та художнім задумом.

Наукові дослідження, зокрема роботи В. Корзун, підкреслюють важливість художньої інтерпретації у виконавському мистецтві. Художність є потенціалом твору, який реалізується лише у процесі виконання. Виконавець, взаємодіючи з твором, активізує цей потенціал, пробуджуючи у слухачів образні уявлення, асоціативне мислення, уяву, фантазію, натхнення, естетичні переживання [2, с. 76].

Таким чином, інтерпретація стає не лише відтворенням авторської ідеї, але й її розвитком та розширенням у просторі виконавської творчості.

І ще одне важливе зауваження щодо інтерпретації належить В. Москаленко: “Музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору” [3, с. 17]. Тобто інтерпретація музичного твору – це не тільки безпосередньо технічно-виконавський процес, а, перш за все, інтелектуальна діяльність спрямована на формування власної моделі музичного мислення. Саме на демонстрацію цього інтелектуального “шляху” спрямована дана стаття.

М. Бердієв у своєму “Триптиху для труби та фортепіано” використовує різноманітні музичні прийоми, що вимагають від

виконавця високого рівня технічної підготовки. Перш за все, це стосується використання різних регістрів труби, складних ритмічних структур та нестандартних акордових послідовностей у фортепіано. Кожна частина твору має свою унікальну музичну мову, що включає елементи імпресіонізму, експресіонізму та мінімалізму, джазу.

Аналізуючи ці елементи, можна зрозуміти, що композитор закладає у твір широкий спектр емоцій та образів, що мають бути передані виконавцем. Наприклад, перша частина може включати бурхливі, енергійні пасажі, тоді як друга частина – спокійні та ліричні теми, що контрастують із попередньою. Третя частина, можливо, підсумовує всю композицію, об'єднуючи мотиви перших двох частин і створюючи завершену музичну картину.

Крім цього, треба зважати на “сюїтність” цього твору, на яку вказує К. Посвалюк, коли пише, що «Триптих» відрізняється від Сонати й інших концертних творів, оскільки має характерні риси камерної сюїти. Він вважає, що у цьому творі на першому плані виступає імпровізаційність, тоді як концертна віртуозність відходить на другий план. К. Посвалюк виділяє три образні сфери, що втілює партія труби в «Триптиху»: енергійно-фанфарний (перша частина, *Allegro moderato*), епічно-ліричний (друга частина, *Andante*) і жартівливо-ритмічний (третя частина, *Allegro*). Крім цього, науковець проводить творчі паралелі між «Триптихом» та ранніми творами (у кількох мініатюрних п'єсах, написаних М. Бердієвим на початку його композиторської кар'єри К. Посвалюк знаходить інтонаційні паралелі із «Триптихом») [4, с. 8].

Основною проблемою, що постає перед сучасним інтерпретатором цього твору, є збереження балансу між авторським задумом і виконавською інтерпретацією. “Триптих для труби та фортепіано” М. Бердієва надає виконавцю значну свободу, проте ця свобода, на нашу думку, може бути своєрідним виконавським викликом. Виконавець повинен бути здатним відчутти та передати основну ідею твору, одночасно реалізуючи власну виконавську індивідуальність.

“Триптих для труби та фортепіано” М. Бердієва є досить технічно складним і багатограним твором, який демонструє широту композиторських ідей та технічних прийомів. Цей твір склада-

ється з трьох частин, кожна з яких має свої музичні особливості та виконавські вимоги. Тож розглянемо композиційну драматургію цього твору в сукупності з виконавськими викликами задля створення загальної панорами інтерпретаційного завдання.

Перша частина “Триптиху” – *Allegro moderato* – характеризується традиційною формою сонатного алєгро. Основні музичні ідеї першої частини базуються на контрасті між енергійною, ритмічно чіткою темою труби та ліричними, плавними мелодійними лініями фортепіано. М. Бердієв активно використовує техніку секвенцій, що дозволяє створити відчуття поступового наростання емоційної напруги.

Технічні прийоми, використані в цій частині, включають:

– *Фактура* партії фортепіано, що додають текстурну насиченість та ритмічну підтримку, а водночас й виконавський виклик щодо ритмічного ансамблю виконавців.

– *Штрихова техніка* труби, яка дозволяє створювати різноманітні музичні образи, але при цьому досить складною задачею є співмірність атаки звука та виконавського туше задля досягнення ансамблевого балансу.

– *Динамічні градації*, що підкреслюють драматичність музичного розвитку з одного боку, й вимагають “виконавської естетики” та відчуття міри.

Друга частина “Триптиху” – *Andante* – є контрастною до першої і виконується в повільному темпі, має тричастинну структуру. Основна музична ідея полягає у створенні медитативного, задумливого настрою. М. Бердієв використовує довгі, протяжні фрази труби, які плавно переходять від однієї до іншої, створюючи відчуття безперервності. Фортепіано, своєю чергою, виконує роль гармонічної основи, підтримуючи мелодію труби розгорнутими акордами.

Основні технічні прийоми включають:

– *Лєгато та довгі фрази*, що забезпечує плавність і співучість й водночас потребують оптимальної витримки ігрового апарата.

– *“Статичність, що дихає”* – найголовніша виконавська задача цієї частини, потребує філігранного фразування й уміння точно розраховувати артикуляційні можливості.

– *Поєднання реєстрів та переходи між ними* – мелодійні лінії цієї частини поступово розгортаються, підтримуючи мело-

дійний розвиток, але при регістрових змінах необхідно прагнути непомітності та плавності.

Третя частина “Триптиху” – *Allegro* – є найдинамічнішою частиною цього циклу. Вона характеризується активним використанням ритмічних та метричних змін, що створює відчуття постійного руху та енергії. Основна музична ідея полягає у злитті елементів джазу та класичної музики, що досягається через синкоповані ритми та квазі імпровізаційні елементи.

Технічні прийоми включають:

– *Синкопи та акцентуація* в ритмічних малюнках, що додає музиці живості та непередбачуваності. Складність полягає в тому, що технічно складний у виконанні матеріал має звучати легко, скерцозно, грайливо.

– *Квазі імпровізаційні каденції* труби, що дозволяють виконавцю продемонструвати свою технічну майстерність та креативність, основним викликом є передача невимушеності та повної свободи ігрового апарату.

– *Джазові акордові прогресії* фортепіано, що створюють гармонічну основу, яка є нетиповою для класичної музики, але дуже характерною для джазу вимагає від виконавця партії труби іншого підходу до інтонування та звукотворення.

Аналіз основних музичних ідей та технічних прийомів, використаних композитором, демонструє його майстерність у створенні складних, багатопланових композицій, які надають виконавцям можливість для творчого самовираження.

Кожна з трьох частин цього твору містить специфічні технічні виклики. Перша частина характеризується швидкими пасажами та складною ритмікою, що вимагає від трубача високої технічної підготовки та точності. Друга частина концентрується на ліричних та виразних можливостях інструменту, де важливо передати емоційний зміст музики через динаміку та нюансування звуку. Третя частина поєднує в собі технічну складність першої та виразність другої, створюючи завершальну драматичну кульмінацію твору.

Інтерпретація цього твору може також залежати від виконавської школи, до якої належить музикант. Наприклад, з власного виконавського та конкурсно-фестивального досвіду, можемо зауважити, що представники західноєвропейської школи можуть віддавати перевагу чіткій структурі та технічній досконалості, тоді

як музиканти зі східноєвропейської школи можуть більше акцентувати на емоційності та експресії. Це відображається у темпах, артикуляції та фразуванні, які використовуються виконавцями.

Важливим аспектом інтерпретації “Триптиха” є виконавська свобода, яку надає композитор. М. Бердієв залишає певні моменти для інтерпретаційної свободи виконавця, що дозволяє трубачам та піаністам вносити власні корективи у темп, динаміку та фразування. Це сприяє унікальності кожного виконання твору, адже виконавці можуть реалізувати власне бачення музики. Наприклад, у першій частині деякі музиканти можуть використовувати швидший темп, щоб підкреслити технічну складність, тоді як інші обирають повільніший темп для чіткішого відтворення ритмічних нюансів. У другій частині одні виконавці можуть акцентувати на плавності та співучості ліній, інші – на контрастах динаміки та тембрових переходах.

Аналіз особливостей інтерпретації “Триптиха для труби та фортепіано” М. Бердієва показує, що творча свобода, яку надає композитор, дозволяє реалізувати різноманітні підходи до виконання. Це збагачує музичну практику та сприяє розвитку інтерпретаційної майстерності виконавців. Кожне виконання цього твору є унікальним, що підтверджує важливість вивчення індивідуальних інтерпретацій у контексті сучасної музики.

При цьому мають бути певні правила та норми, які будуть тримати в тандемі композиторський задум та виконавське бачення, задля уникнення “виконавського свавілля”. На нашу думку, ці критерії найкраще сформулював М. Гейченко: “Переконливість, самобутність, відповідність авторському задуму, жанру, стилю і формі – ось далеко неповний перелік складових цієї проблеми [*мається на увазі інтерпретації* – Т. П.], яка потребує розгляду з точки музичної педагогіки, філософії, естетики, психології та музикознавства” [1, с. 101].

Тож, аналізуючи “Триптих для труби та фортепіано” М. Бердієва, важливо зосередитися на питаннях, що виникають при відтворенні авторської ідеї в умовах виконавської свободи.

1. **Розуміння авторського задуму.** Одна з головних проблем полягає у точному розумінні авторського задуму. Композитор не завжди детально описує всі аспекти своєї ідеї, залишаючи деякі елементи на розсуд виконавця. Це може призвести до різних трак-

тувань, що можуть відхилитися від первісного задуму композитора.

Висунемо власну гіпотезу щодо авторського задуму. Гіпотетично М. Бердієв міг закладати в цей твір ідею власної автобіографії, де кожна частина є втіленням його творчої тріади, сформульованої К. Посвалюком, “виконавець-композитор-педагог”. Розподілення іпостасей по частинах, на нашу думку, є таким:

- 1 частина – *Allegro moderato* – Бердієв-педагог;
- 2 частина – *Andante* – Бердієв-композитор;
- 3 частина – *Allegro* – Бердієв-виконавець.

Тобто інтерпретатор цього твору має своїм виконанням змальовувати портрет митця, можливо навіть враховуючи власно виконавські риси М. Бердієва, з якими можна ознайомитися, прослуховуючи записи його виступів.

2. **Виконавсько-технічні вимоги.** “Триптих для труби та фортепіано” містить велику кількість технічних викликів, що вимагають від виконавців високого рівня майстерності. Недостатня технічна підготовка може обмежити здатність виконавця точно передати музичний матеріал, що впливає на відтворення авторської ідеї.

3. **Баланс між свободою та точністю.** Виконавська свобода часто стикається з необхідністю точного дотримання нотного тексту. Пошук балансу між творчою інтерпретацією та вірністю авторському задуму може стати складним завданням для виконавця.

4. **Інтерпретаційні розбіжності.** Виконання твору різними виконавцями може суттєво відрізнятись. Це може призвести до того, що слухачі отримують різні враження від одного і того ж твору, що ускладнює єдине (усталене) розуміння авторської ідеї. А для виконавців, що схильні до наслідування попередніх інтерпретаторів, це може значно вплинути на їх відтворення з втраченою власного інтерпретаційного потенціалу.

Висновки. Відтворення авторської ідеї в умовах виконавської свободи є складним, але надзвичайно цікавим творчим процесом, що вимагає від виконавця високого рівня технічної підготовки, глибокого розуміння музичного матеріалу та творчого підходу. “Триптих для труби та фортепіано” М. Бердієва надає виконавцям можливість не лише відтворити авторський задум (зображення творчих іпостасей М. Бердієва), але й додати частину своєї індивідуальності.

Таким чином, дослідження проблеми відтворення авторської ідеї в контексті виконавської свободи на прикладі “Триптиха для труби та фортепіано” М. Бердієва є окресленням інтелектуального шляху інтерпретатора до розкриття нових виконавських можливостей, крізь призму конвергентних процесів між авторською ідеєю та виконавською свободою.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гейченко М. Становлення та розвиток проблеми виконавської інтерпретації в Україні. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки (120). Кіровоград, 2013. С. 99–103.
2. Корзун В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. Педагогічні науки: збірник наукових праць. Київ: вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2014. С. 74–79.
3. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
4. Посвалюк К. Творча діяльність Миколи Бердієва у контексті розвитку виконавства на трубі в Україні (1940-1980-ті роки) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2016. 16 с.

REFERENCES

1. Geichenko, M. (2016) Formation and development of the problem of performing interpretation in Ukraine. Scientific notes. Series: Pedagogical Sciences (120) [in Ukrainian].
2. Korzun, V. (2014) Artistic interpretation of musical works as the highest level of performing skills. Pedagogical sciences: a collection of scientific works. Kyiv: Drahomanov National Pedagogical University [in Ukrainian].
3. Moskalenko, V. (2013) Lectures on musical interpretation. Study guide [in Ukrainian].
4. Posvaliuk, K. (2016) Creative activity of Mykola Berdyev in the context of the development of trumpet performance in Ukraine (1940s-1980s): PhD thesis for the degree of Candidate of Arts. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].

УДК 78.091

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-28>*Лю Лу*

ORCID: 0009-0001-8058-045X

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
569315499@qq.com

ПРОГРАМНІСТЬ В ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ЯК АКТУАЛЬНА ТЕОРЕТИЧНА ТА ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКА ПРОБЛЕМА

Мета роботи – виявити провідні підходи до явища програмності у фортеп’яній творчості у її історичному розвитку від доби романтизму до сучасності. *Методологія* роботи включає історичний жанровий підхід, стилевий з зосередженням на авторській поезиці, аналітичний композиційний та концептологічний. *Наукова новизна статті* впливає з розгляду на новому дослідницькому рівні явищ програмності та символізації у їх взаємодії та сумісному розвитку. Оновлюється типологічний підхід до явища програмності у фортеп’яній творчості, зокрема прослідковується особлива жанрова логіка фортеп’яної прелюдії, котра набуває рис концептуальної у творчості О. Мессіана. Доводиться, що варто розглядати програмність як деяку додаткову цінність музики, що збагачує якість її естетичного переживання, сприяє розвитку її мовленнєвої системи та образних конотацій. *Висновки*. Вивчення специфіки прояву програмних принципів у фортеп’яній музиці дозволяє залучати до них виконавсько-виразові прийоми та логіку виконавської форми. Ускладнення та нова інтеграція символічного методу завершується інтрамузичною концептуалізацією і формуванням низки понять, що мають як текстове композиторське, так і сонорно-сонористичне виконавське призначення. Прелюдія виявляє особливу активність і мобільність, вона акумулює не лише різноманітні жанрові знаки, але й стилеві ідеї, надаючи особливої концентрованості тематичному викладу. Вона також здатна підсилювати інтрамузичні стимули програмності, сприяючи подальшій еволюції програмного методу як символічного, перетворюючи його на концептуальний, тобто надаючи окремим прийомом звучання специфічних поняттєвих функцій та призначення логічних фігур.

Ключові слова: клавірно-фортеп’янна програмність, символ, символізм, символологія, фортеп’янна творчість, фортеп’янна прелюдія, музично-виконавські поняття, інтрамузична семантика, концептуалізація.

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

Programmatic in piano music as a current theoretical and creative problem

The purpose of the work is to reveal the leading approaches to the phenomenon of programming in piano creativity in its historical development from the era of romanticism to the present. **The methodology** of the work includes a historical genre approach, stylistic with a focus on the author's poetics, analytical compositional and conceptual. **The scientific novelty** of the article stems from consideration at a new research level of the phenomena of programming and symbolization in their interaction and joint development. **The typological approach** to the phenomenon of programming in piano works is renewed, in particular, the special genre logic of the piano prelude, which acquires conceptual features in the work of O. Messian, is traced. It is proven that it is worth considering programming as some additional value of music, which enriches the quality of its aesthetic experience, contributes to the development of its speech system and figurative connotations. **Conclusions.** Studying the specifics of the manifestation of programmatic principles in piano music allows you to involve performance and expressive techniques and the logic of the performance form. The complication and new integration of the symbolic method ends with intramusical conceptualization and the formation of a number of concepts that have both textual compositional and sonorous-sonoristic performance purposes. The prelude shows special activity and mobility, it accumulates not only various genre signs, but also stylistic ideas, giving special concentration to the thematic presentation. It is also able to strengthen the intramusical stimuli of programming, contributing to the further evolution of the programming method as a symbolic one, turning it into a conceptual one, that is, giving specific conceptual functions and assigning logical figures to individual techniques of sound.

Key words: *clavier-piano programming, symbol, symbolism, symbology, piano creativity, piano prelude, musical and performance concepts, intramusical semantics, conceptualization.*

Актуальність теми статті полягає у вивченні тих аспектів програмності в музиці, котрі ще не були достатньою мірою визначені та оцінені, але є вельми важливими та такими, що входять до онтології музичного мислення, тобто виявляють когнітивні коріння музично-творчого процесу. Зокрема це розгляд явища програмності у контексті музичної символології, що дозволяє, водночас, вирішувати питання походження й змісту музичної символіки, тобто своєрідності складних та тривалих знакових відносин у мовному просторі музики.

Наголосимо також на тому, що проблема символізму є однією з найбільш складних у музикознавстві, також у музичній есте-

тиці та психології, оскільки зумовлена і теоретичними, і історичними обставинами, від семіотичного рівня піднімається до стильового, поєднує різні жанрові прецеденти та авторські поетики. З цього випливає й особлива важливість вивчення символічного типу програмності в музиці, зокрема, як невід'ємної сторони розуміння та інтерпретації музичного твору.

Узагальнений погляд на фортепіанну творчість також потребує уточнення її програмних засад, котрі постають диференційованими та різноманітними, водночас систематизованими й такими, що мають внутрішню логіку, тобто вмотивовані зсередини жанрового становлення фортепіанного мистецтва.

Не дивлячись на достатню кількість робіт, у яких зачіпаються питання фортепіанної програмності [2; 3; 4; 9; 10], фундаментальне значення цього явища у процесі музичного семіозису ще не доведене.

Мета роботи – виявити провідні підходи до явища програмності у фортепіанній творчості у її історичному розвитку від доби романтизму до сучасності.

Виклад основного матеріалу роботи. Програмне начало в музиці є багатобічним історично та функціонально, причому другий – функціональний – аспект програмності обумовлений історичним походженням та положенням фортепіанної музики, від прикладної сфери барокової клавірної музики з її множинними жанрово-стилістичними витоками до сучасної фортепіанної практики створення альбомів розважальних п'єс. Справедливо зауважується, що так звана «чиста», «абсолютна» музика є дуже умовним поняттям: повністю вільних від програмних чинників та від позамузичних обумовленостей музичних опусів взагалі не існує [1; 7]. Навіть у класицистський віденський період програмне начало присутнє у клавірній грі не лише у формі словесних заголовків та ремарок, деяких передмов, коментарів, а й як конкретизована у образному відношенні та усталена шляхом повторення стилістика тематичних зворотів. Програмність ніколи не відступає повністю, але занурюється до структури музичного тексту, розчиняється у ньому та зафарблює граматичні конструкти у певні емоційно-сміслові тони.

Виходячи з того, що програмність є універсальною властивістю фортепіанної музики, викликаною, у тому числі, виконавською природою, ігровим походженням даної інструментальної сфери, одним з перших завдань є виявлення специфічних різновидів клавірно-фортепіанної програмності, передусім жанрової. Саме як історична властивість музики програмність міняє своє формальне місце й змістовне призначення – залежно від ролі музики в тому або іншому культурному осередку, від типу комунікативних відносин, якими корегується досвід музичної творчості, нарешті від ціннісних установок та психологічних потреб. Звідси – критерії типології програмних чинників та показників програмного змісту фортепіанної музики можуть поставати різними та з різною інтенсивністю застосованими, тому і потребує різними музикознавчих оцінок.

Прояснюючи дані поняття з позиції нормативних жанрових начал музики, деякі музикознавці пропонують виокремлювати декілька типів програмності. Можна визначити перший історичний тип програмності як ситуативно-прикладний, обумовлений переважно первинно-жанровою побудовою музики та її ритуально-прагматичними функціями, зовнішніми факторами формування музично-образного змісту, безпосередньою залежністю його від домінуючих соціокультурних домінант. Інший тип програмності заслуговує на визначення як художньо-автономного, такого, що робить провідним іманентне смислове призначення музичного тексту, наголошує на специфічних способах музичного формоутворення, можливостях музичної логіки, тобто базується на інтрамузичній семантиці – внаслідок еволюції жанрово-стилістичних конфігурацій як індивідуально-авторських та специфікації музичного мовлення.

Перехідні кордони між названими типами, як показниками доакадемічного традиціоналізму та програмного традиціоналізму, визначаються культурними зсувами доби пізнього відродження та раннього бароко, стають підготовкою для розвитку тих нових тенденції взаємодії музично-виразової, у том числі виконавської, системи з загальнохудожнім контекстом та семантичним тезаурусом культури, котрі ведуть до активних стильових новацій на рубежі XIX – XX століть. Водночас слід від-

значити, що еволюція та зміна типів програмності не означає повної відміни наступними попередніх, скоріше виникає аналог музичної партитури, у якій нижчі голоси готують основу для більш високих, що взагалі типово для розвитку текстових умов та складових музики [1; 7]. Таким чином виникає тенденція «поліфонічного ускладнення», водночас алгоритмізація, музично-конструктивних норм та ціннісного змісту, котра може бути сприйнятою та втіленою виключно символічним шляхом.

Третій основний історичний та структурно-семантичний тип програмності заслуговує назви символічного ще й тому, що він остаточно усталюється у той період, коли в мистецтві починає домінувати напрям символізму, в музиці поєднаний з принципами імпресіонізму; саме перехід до нього, набуття ним значення сталої риси музичної (фортепіанної) поетики виражає один з головних напрямів індивідуально-стильових новацій О. Месіана, особливо помітний в першій половині його творчого шляху, котра найбільше підтверджує наступність Месіана по відношенню до К. Дебюссі – до французької традиції. Метод Дебюссі у світлі наведеної типології виявляється перехідним, таким, що поєднує ознаки другого й третього типів програмного самовизначення музичного логосу.

Дана перехідність заважає С. Яроцинському остаточно зарахувати Дебюссі до імпресіоністів або до символістів, але примушує з особливою увагою вивчати «символічні елементи» його музики. Суперечливість деяких міркувань Яроцинського щодо програмності викликана авторським походженням програмних задумів Дебюссі. С. Яроцинський відзначає, що «розквіт програмності» є важливим проявом театралізації музичної мови тоді, коли він обумовлений ззовні, з позиції іншого виду мистецтва, пов'язаний з «усякого роду коментарями», покликаними «полегшити» розуміння того, до чого прагнув композитор, якими були його свідомі та підсвідомі наміри [10, с. 81]. Також польський автор особливо зауважує, що «... нас не повинні обманювати назви, якими Дебюссі прикрашає свої твори. Дух епохи підказував їх композитору переважно після створення музики...; ...назви ці у переважній більшості скоріше поетичні, ніж мальовничі, і всупереч видимості служать скоріше вуалюванню намірів художника, ніж їх розкриттю...» [10, с. 211].

У дослідженні С. Яроцинського містяться певні передумови вивчення програмності в музиці, з яких варто наголосити на декількох.

Насамперед, програмність може бути розглянута в контексті загальної семантичної інтерпретації музики, причому в декілька можливих напрямках – авторському (композиторському), виконавському й слухачському. При цьому обговорення позамузичних факторів та їх ролі в музиці цілком доцільно щодо зовнішніх умов існування музики та її образного змісту. Вже у цьому плані варто розглядати програмність як деяку додаткову цінність музики, що збагачує якість її естетичного переживання, сприяє розвитку її мовленнєвої системи та образних конотацій. Поняття про додаткову цінність є доречним і стосовно іманентних музичних показників програмності, перегукується з поняттям «прибавочного елемента» у концепції Д. Лихачова – як того змісту, який обумовлений загальним контекстом поетичної мови. Звертаючись до літературної творчості, Лихачов зауважує, однак, що «прибавочний елемент» спрацьовує в будь-якому мистецтві (див. про це: [7]). Він означає народження «надсмислової сутності» художнього матеріалу у його боротьбі зі «звичайністю, звичністю» і подолання останніх, тобто розширення того поля смислових значень, з якого приходить, з якого формується засаднича музична символіка, що діє вже й на рівні суто музичного тексту.

В книзі С. Яроцинського зустрічаємо також наступну думку: «У пошуках нової символіки Дебюссі поступово й беззвітно звільняв музику від ярма семантичної інтерпретації, перш ніж у нього почала зароджуватися думка про цілюще обмивання в джерелах сонористики». З цим «цілющим обмиванням» автор пов'язує той факт, що після Дебюссі «починають говорити не про акорди, а про співзвуччя, народження (до Шенберга) ідеї Klangfarben melodie, новий синтез звукового матеріалу й – ширше – «про якусь нову концепцію організації звукового простору» [10, с. 221, 223]. Таким чином Дебюссі вдається наділити символічними функціями саму звукову тканину (сонористику) своїх творів, зокрема фортепіанних. Досвід його фортепіанних прелюдій це яскраво підтверджує, оскільки їх так звані програмні назви народились й були пристосовані до нотного тексту вже після завершення написання композицій, чим композитор підкреслював суто додатковий

сенс словесних назв, як «знаку» додаткової цінності. Головна ж цінність була повністю зосередженою в музиці прелюдій – в їх звучанні, в їх виконавській формі.

Жанрова форма фортепіанних прелюдій здавна відіграє особливу роль у розвитку фортепіанно-тематичних засобів, взагалі є засадничою у сфері фортепіанної мініатюри, найбільше пристосована для втілення вільних від непритаманних фортепіано прийомів викладу тематичних форм, темброво-регістрових ефектів та орнаментально-мелізматичних фігур. Фортепіанна прелюдія формує власний різновид фактурного руху, власне «спеціалізується» на передачі руху як такого, тобто пристосовує моторне інтонування к різним тематичним позиціям.

У добу романтизму прелюдійний тематизм набуває здатності насичуватися іншожанровими стилістичними угрупованнями, часто танцювального або вокально-пісенного походження, навіть з залученням оперно-романсового інтонування або речитативних зворотів. Іншими словами, прелюдійний тематизм, залишаючись у межах малої фортепіанної форми, стає спроможним адаптувати до створення нової музичної символіки стилістичний матеріал різного жанрового походження. Прелюдія виявляє особливу активність і мобільність, вона акумулює не лише різноманітні жанрові знаки, але й стильові ідеї, надаючи особливої концентрованості тематичному викладу. Вона також здатна підсилювати інтрамузичні стимули програмності, сприяючи подальшій еволюції програмного методу як символічного, перетворюючи його на концептуальний, тобто надаючи окремим прийомам звучання специфічних поняттєвих функцій та призначення логічних фігур. У тому числі специфікуються, як понятійні, прийоми виконавського викладу, включаючи співвідношення з часом та темброво-сонорні оновлення фортепіанної фактури.

Саме виконавська форма фортепіанних прелюдій К. Дебюссі сприяє втіленню ідеї «музичної арабески», що впливає «чистою красою», «не індивідуалізованої, позбавленої всякого психологізму», виявляє культуру музичного орнаменту, як «вираження законів краси, що входять у всеосяжні закони природи» [10, с. 155]. Звідси – втілені у фортепіанному тексті прелюдій нові прийоми викладу та організації усього звукового поля –

розширення трактування динаміки й артикуляції звучання, нова ритмічна воля, підвищення ролі «малого» часу й поліхронії (поява додаткових ритмічних значень, які «перейдуть» до Мессіана, «стирання» ритмічних імпульсів і злиття «звучань», насамперед сонористичних по змісту), автономія горизонтально-вертикальних звукових комплексів, новий вільно-гармонічний зміст «акордових мелодій», особливе призначення звуконаслідування, у тому числі, дзвонності, перетворення тиші на фактор експресії, багатозначність фактурних прийомів, що буквально виражають гру уяви, «понадчуттєвість» – як результат пошуку того, «що не піддається аналізу», (П. Булез).

О. Мессіан повною мірою реалізує сонорно-сонористичні винаходи Дебюссі, пов'язані зі змінами у полі фортепіанних звучань, з набуттям звуковими утвореннями нових образно-символічних значень, що перетинає межу звичних естетичних конотацій, відкриває шлях до нових смислів. Він створює власний цикл Прелюдій, у якому виокремлює такі рівні композиції, організації фортепіанного тексту, як структурний, інонаційний, фактурно-гармонічний та прострово-фонічний. Виділення названих рівнів обумовлене тим, що вони найбільш відповідальні в процесі становлення форми як окремої п'єси, так і циклу в цілому. Кожний з цих рівнів представлений групою повторюваних прийомів, що придбають загальні для всього циклу драматургічні функції; завдяки ним виникає образно-сміслова єдність «Прелюдій», їх мовна єдність – як незалежна від різноманітності словесних заголовків єдність музичної ідеї всього опусу. Сам спосіб композиції, що поєднує дрібність і майже класичну виразність структурних меж з їх безмежним відтворенням, що вільно подовжують звучання, допускають нескінченність низки уподібнень, сприяє функціональній подвійності форми в цілому – її завершеності в окремий момент часу і відкритості загального часового процесу звучання, що перетворює його на «нескінченний простір» існування музики. Таким чином, статичні фактори композиції стають складовими її динаміки або – словами І. Стравінського – носіями «динамічного спокою». Враженню спокою від характеру циклу в цілому допомагає помірно-повільний темп, що зберігається в ньому, і перевага в багатьох п'єсах «тихої» динаміки.

В дослідженні О. Лісової [4] запропоновані деякі оцінки творчості Мессіана, котрі варто залучити, визначаючи його метод символізації програмних чинників фортепіанного твору. Спираючись на це дослідження, відзначимо, що вісім п'єс циклу об'єднані також і наскрізними «ритмічними персонажами» (використовуваний Мессіаном термін Стравінського). У якості таких персонажів виявляється рух «укрупненими» (половинна, четвертна) і «дрібними» (шістнадцята, тридцять друга) тривалостями. У якості перехідно-сполучного виділяється рух восьмими, що чітко сполучається з іншими ритмічними величинами, але здатний й на особливий інтонаційний рельєф (як у п'єсах №№ 4, 7). До кінця циклу помітно, як традиційне сюїтно-жанрове, ритмічне «пожвавлення» – перевага 16-х і 32-х. Однак, на відміну від звичних темпо-ритмічних функцій цього типу руху, часове дроблення звуку в Мессіана не «підстьобує», не активізує часовий процес звучання музики, а розтягує його – деталізуючи і як би укрупнюючи – у контексті особливої експресії повільного «вслуховування» у музику. Даний прийом сполучається з не менш парадоксальною відповідністю росту щільності звучання (обсягу й наповненості фактури), зниженню його гучності, відходу до «тиші» (див. напр. № 2 і № 6 «Прелюдій»).

Перша п'єса циклу – як заголовна – демонструє всі ритмічні персоналії, а також намічає основні інтонаційні й фактурні комплекси, звуковідношення голосів і регістрів. До стилевих особливостей циклу слід віднести також значне збільшення масштабу окремих п'єс, безпосередньо пов'язане з часовим фактурним розширенням звучання (воно, у свою чергу, пов'язане з введенням «дрібних» – можливо, краще сказати «множинних» – ритмічних фігур), яке очевидно прийшло з галузі органного музикування; це також способи регістровки та колоруювання. Варто відзначити зближення всього матеріалу звучання, навіть фактурно досить об'ємного, у межах одного регістру, контрасти «басового» і «скрипкового» ключових рівнів звучання, постійні «відходи» у гранично високі, рідше – у гранично низькі темброві сфери, пов'язану з нею ж переважною імпровізаційно-фігуративну, «фантазійну» природу тематизму. Це свідчить про зв'язок «Прелюдій» Мессіана – як жанру – з органним прелюдійним викладом, не менш суттєвий, ніж зв'я-

зок з фортепіанними романтико-імпресіоністськими циклами, для мессіанівського розуміння вільної циклічності та звукової емблематики (див. про це: [4]).

Природа фортепіанного тематизму розкриває все більш наполегливі звернення композитора до сонорного типу інтонування – як до самодостатньої звукофарби, що поступово поглинає, підкоряє собі смислову експресію вокальної речитації; функції моторно-інструментального начала. З домінуванням сонорного комплексу пов'язані п'єси №№ 1, 4, 7, почасти № 2.

Серед способів трактування фактури, що придбають сталі композиційні і драматургічні функції, найбільш важливими у символічно-функціональному плані можна вважати наступні.

Акордово-фігуративний тип (зокрема тризвучно-фігуративний) включає паралельні рухи (в №№ 1, 2, 5, 6, 8) іноді перетворені в розбіжні або збіжні; цей тип фігурування фактури можна вважати мелодизованим лейт-сонорним комплексом. Він сусідить з моторно- або токатно-фігуративним, що чергує «у собі» фонові й тематичні тенденції, бере участь у складних фактурних рухах: наприклад, № 3 – т. 12; № 5 – т. 11-12; № 6 – від кінця т.5-7; № 8 – т. 1-2, від кінця т.6-3. Найбільш авторським постає комплементарно-сонорний план з рисами поліпластовості, у тому числі з застосуванням імітаційно-поліфонічних прийомів (присутній майже у всіх п'єсах). Протилежним попередньому є складно-унісонний тип викладу, що створює моменти прояснення, спаду звукової напруги, але не позбавлений власної фонічної складності в силу особливих артикуляційно-динамічних умов. (Спостерігається в № 1 – т. 4-6; № 2 – т. 10; № 8 – з кінця т. 4-3.)

Як додаткові можна відзначити деякі випадки буквальної орнаментики, котрі підкреслюють вільно-орнаментальну, фонічно-умовну природу тематичних фігур у даному циклі. Функцію тематичного рельєфу беруть на себе інтервальні сполучення тонів; з них виділяються ходи на тритон – заголовна інтонація циклу (в № 1), буквально повторена в № 5 і опосередковано (в іншому висотно-ритмічному фактурному вирішенні) присутня в кожній п'єсі; на малу секунду, квартові й терцієві розгойдування. У ролі «традиційного» тематизму можна «побачити» стійкі гармонії, наприклад, секундакорд малого мажорного септакорду в

6-ом такті № 5 (де він не тільки «видний», але й чутний, на відміну від інших епізодів).

«Називному», зовнішньо-ілюстративному характеру словесних заголовків п'єс відповідає в кожній п'єсі емблематична музична фігура (звичайно, на початку п'єси або одного з розділів, як в № 2), її призначення – двоїсте; з одного боку, вона коментує словесні визначення музичного образу як передбачуваного, з іншого боку – включаючись у загальний музичний контекст п'єси й опусу в цілому здобуває інший, більш широкий символічний зміст, скоріше протистоїть конкретній словесній назві.

Розрізненості, «не сюжетності» підзаголовків циклу О. Мессіан протиставляє стилістичну й значеннєву уніфікованість його задуму, створюючи паралельний рух програмності і музичної концепції, що підкреслює абсолютне й «чисте» значення (звучання) останньої. Однак, відкрити дійсне символічне значення музики даного опусу, позначити смислове поле всіх вищезгаданих прийомів як вхідних до простору безмежної символіки можливо тільки при зверненні до інших творів Мессіана, що підтверджують не випадковий, методично важливий символізуєчий характер цих прийомів. Зокрема цьому здатний посприяти аналіз вокально-інструментального циклу «Яраві», котрий є яскравим підтвердженням індивідуально-авторського способу символічного мислення О. Мессіана.

Наукова новизна статті впливає з розгляду на новому дослідницькому рівні явищ програмності та символізації у їх взаємодії та сумісному розвитку. Оновлюється типологічний підхід до явища програмності у фортепіанній творчості, зокрема прослідковується особлива жанрова логіка фортепіанної прелюдії, котра набуває рис концептуальної у творчості О. Мессіана.

Висновки. Вивчення специфіки прояву програмних принципів у фортепіанній музиці дозволяє залучати до них виконавсько-виразові прийоми та логіку виконавської форми. Ускладнення та нова інтеграція символічного методу завершується інтрамузичною концептуалізацією і формуванням низки понять, що мають як текстове композиторське, так і сонорно-сонористичне виконавське призначення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.
2. Екимовский В. Оливье Мессиаен: Жизнь и творчество. М., 1987. 304 с.
3. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.
4. Лисовая О. Программность как жанровая парадигма камерной вокальной музыки: к проблеме исполнительского понимания. Дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2009. 199 с.
5. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). К.: Киевская госуд. консерватория им. П.И. Чайковского, 1994. 157 с.
6. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство. К.: Музична Україна, 1998. Вип. 28.
7. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
8. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессиаеном. Советская музыка. 1982. № 2. С. 106–107.
9. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. К. : Заповіт, 1988. 368 с.
10. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Пер. с польск. С. Попковой. М.: Прогресс, 1978. 231 с.

REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1998). Musical text. Structure and properties. Moscow: Kompozitor [in Russian].
2. Ekimovsky, V. (1987). Olivier Messiaen: Life and work. Moscow [in Russian].
3. Zhitomirsky, D. (1964). Robert Schumann. Essay on life and work. Moscow [in Russian].
4. Lisovaya, O. (2009). Programmatic nature as a genre paradigm of chamber vocal music: on the problem of performer's understanding. Diss. ... Cand. of Arts; spec.: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].
5. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation (on the problem of analysis). Kiev: Kiev State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky [in Russian].
6. Moskalenko, V. (1998). Before the concept of “musical thought” // Ukrainian musicology. K.: Musical Ukraine. VIP. 28 [in Russian].
7. Samoilenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanities. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint [in Russian].
8. Samuel, K. (1982). Conversations with Olivier Messiaen. Soviet music. No. 2. P. 106–107 [in Russian].
9. Ship, S. (1988). Musical form: from sound to style. K.: Zapovit [in Russian].
10. Yarocinski, S. (1978). Debussy, impressionism and symbolism. Per. from Polish S. Popkova. M.: Progress [in Russian].

УДК 78.01/78.03+784/78.087.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-29>**Ло Хуйсюань**

ORCID: 0009-0006-8744-3972

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

ГЕНЕЗА ТА ПРОВІДНІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Мета роботи — дослідити загальну генезу та визначити провідні жанрово-стильові тенденції у камерно-вокальній творчості китайських композиторів у світлі проблеми виконавської інтерпретації. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному поєднанні музикознавчо-аналітичного та виконавсько-інтерпретаційного аспектів вивчення камерно-вокальної творчості китайських композиторів у широкому культурно-історичному контексті, з виділенням провідного значення загального генезису і подальшого становлення даної жанрової галузі китайської музики. **Наукова новизна** даної роботи полягає у значно оновленому підході до вивчення камерно-вокальних циклів китайських композиторів, з виділенням провідних аспектів формування цілісності музичної форми на основі мелодійної мови, що спирається на традиційні для китайського мистецтва вербальні та музично-мовні принципи.

Висновки. Камерно-вокальний цикл як особливий жанр і форма вокального мистецтва, стає невід’ємною частиною духовного життя китайської культури та завойовує визнання серед сучасної китайської аудиторії. Китайська музика, особливо камерно-вокальна, завжди була під значним впливом філософських концепцій, які протягом тисячоліть склали змістову основу культурного та музичного «коду» нації. У китайській камерно-вокальній музиці існує особливий зв’язок зі словом, який виражається в їхньому тісному злитті та взаємовпливі. Пентатоніка є невід’ємною частиною китайського мелодійного ландшафту, а її вивчення, так само як і її походження в культурі Китаю, відображає особливості світогляду давніх музичних традицій. Вивчення сучасного стану китайської вокальної культури органічно вписується в теорію камерно-вокального жанру, розроблені вітчизняними та зарубіжними дослідниками. Виявляється, що китайські композитори повністю сприйняли європейські досягнення у створенні камерно-вокальних циклів, запозичивши історичну модель, сформовану в європейській

камерно-вокальний творчості XIX–XX ст. При цьому вони наповнили її національним змістом, специфічними образами та музичними елементами, які відображають культурні та філософські традиції Китаю.

Ключові слова: китайська традиційна музика, музично-філософська система, камерно-вокальне мистецтво, жанр, стиль, національний стиль, камерно-вокальний цикл, циклічність, композиційна форма, музичний текст, текстологічний підхід, виконавська інтерпретація, виконавська форма.

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

Genesis and leading genre-stylistic trends in the chamber-vocal works of Chinese composers: on the problem of performance interpretation

The aim of the study is to explore the general genesis and identify the leading genre-stylistic trends in the chamber-vocal works of Chinese composers in the context of performance interpretation. **The research methodology** is based on a comprehensive combination of musicological-analytical and performance-interpretational approaches to the study of chamber-vocal works of Chinese composers within a broad cultural-historical context, highlighting the significance of the overall genesis and the subsequent development of this genre area in Chinese music. **The scientific novelty** of this work lies in a significantly updated approach to the study of chamber-vocal cycles by Chinese composers, with an emphasis on the key aspects of forming the integrity of musical form based on a melodic language that draws upon traditional verbal and musical-linguistic principles inherent in Chinese art.

Conclusions. The chamber-vocal cycle, as a unique genre and form of vocal art, becomes an integral part of the spiritual life of Chinese culture and gains recognition among modern Chinese audiences. Chinese music, particularly chamber-vocal music, has always been heavily influenced by philosophical concepts that for millennia have formed the core of the cultural and musical “code” of the nation. In Chinese chamber-vocal music, there is a special connection with the word, expressed in their close fusion and mutual influence. Pentatonicism is an essential part of the Chinese melodic landscape, and studying it, as well as its origins in Chinese culture, reflects the worldview characteristics of ancient musical traditions. The study of the current state of Chinese vocal culture fits organically into the theories of the chamber-vocal genre developed by both domestic and foreign researchers. It turns out that Chinese composers fully embraced European achievements in the creation of chamber-vocal cycles, adopting the historical model formed in European chamber-vocal works of the 19th–20th centuries. At the same time, they infused it with national content, specific imagery, and musical elements that reflect China’s cultural and philosophical traditions.

Key words: Chinese traditional music, musical-philosophical system, chamber-vocal art, genre, style, national style, chamber-vocal cycle, cyclicity, compositional form, musical text, textological approach, performance interpretation, performance form.

Актуальність теми роботи. Камерно-вокальний цикл як самостійна та автономна жанрова форма є відносно новим явищем у загальній еволюції китайської професійної музики. Процес європеїзації музичної мови, що у другій половині ХХ століття перейшов у нову фазу, суттєво вплинув на еволюцію китайської музичної культури, що підтверджується створенням камерно-вокальних циклів сучасними китайськими композиторами, зокрема такими творами, як «Сон у червоному теремі» Ван Ліпіна, «П'ять віршів Лі Цінчжао» Ван Цзяньчжуна, «Подорож на Захід» Сюй Цзінціна, «Три вірші поезії династії Тан» Лі Інхая, «Збірка віршів Діанси» Дін Шанде, та баг. ін. В цих вокальних циклах формується своєрідна панорама нового для Китаю жанру, що виражається через образно-поетичні мотиви, музичний зміст, структуру та музично-драматургічні принципи що надають можливість створення, в тому числі, й виконавської форми камерно-вокального циклу. У цих творах чітко проявляється національний колорит, який простежується як у виборі поетичних текстів, так і в інтонаційній та мелодичній специфіці, а також у ладо-гармонічному мисленні. Водночас є помітним й вплив європейських музичних інновацій Новітнього часу, таких як додекафонні, серійна та сонористичні техніки, звернення до хроматичної гармонічної структури, політональності, тощо. Лише у 80-х роках ХХ століття в Китаї з'явилася невелика група композиторів, яка розпочала створення вокальних циклів з фортепіанним супроводом. Запозичуючи європейську форму, китайські композитори наповнили її новим художнім змістом, що ґрунтувався на національно-стильових традиціях. У своїх творах вони творчо підходили до вирішення питань музичної форми, як окремих частин, так і цілого циклу, приділяючи особливу увагу змістовній та музично-виразній сторонам.

Попри яскраво виражений національний колорит, глобальні процеси оновлення музичної мови здійснюють значний вплив на творчість китайських композиторів, а друга половина ХХ століття стала для них періодом активного сприйняття європейських авангардних напрямків, що супроводжувалося свідомим прагненням зберегти національну самобутність як у світогляді,

так і в музичній мові. Це призвело до глибокого філософського переосмислення музики та бажання відобразити в ній людське життя, красу рідної природи і поезію в контексті сучасних звукових засобів. Слід відзначити, що новизна для китайської музичної культури полягає не лише в появі жанру вокального циклу, але й у використанні фортепіано як ключового ансамблевого інструмента, що стало проявом новаторського підходу, адже традиційний китайський музичний менталітет базувався на інших інструментальних та музично-інтонаційних принципах. Сучасні китайські композитори побачили у фортепіано нові художні можливості для втілення своїх творчих задумів, як у сольному виконанні, так і в поєднанні з вокалом, а особлива увага приділялася різноманітним способам мелодійного інтонування текстів давньокитайської поезії, які органічно поєднувалися з гармонійно насиченою фортепіанною фактурою.

Аналіз та простеження загальної генези камерно-вокального циклу як нового явища для китайської музики, визначення його походження та розгляд провідних жанрово-стильових настанов, в тому числі з позиції втілення в них національно-музичної специфіки є важливим і актуальним завданням як для китайської, так і для вітчизняної музикознавчої думки. Не менш значущим для музикознавства є дослідження процесу інтеграції європейського камерно-вокального циклу у нове культурне середовище, де він збагачується національними композиторськими ідеями; більше того, вокальні цикли сучасних китайських композиторів суттєво розширили жанрову палітру композиторської творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть, надаючи даній жанровій галузі китайської музики глобального культурного значення.

Мета роботи – дослідити загальну генезу та визначити провідні жанрово-стильові тенденції у камерно-вокальній творчості китайських композиторів у світлі проблеми виконавської інтерпретації. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному поєднанні музикознавчо-аналітичного та виконавсько-інтерпретаційного аспектах вивчення камерно-вокальної творчості китайських композиторів у широкому культурно-історичному контексті, з виділенням провідного значення загаль-

ного генезису і подальшого становлення даної жанрової галузі китайської музики.

Виклад основного матеріалу. Китайська культура має багатотисячолітню історію розвитку, про що свідчать багаточисленні літературні першоджерела, які розповідають про походження китайської вокальної музики ще в епоху матриархату (близько 6000 років до нашої ери). Давньокитайська музична філософія бере свій початок у трактаті «І цзін» (Книга Змін), написаному приблизно у 700 році до н. е. Ця праця відображає уявлення і почуття китайських предків щодо природи, суспільства, праці, життя та первісних релігійних вірувань, які існували ще до епох династій Інь і Шан (близько 1300–1046 рр. до н. е.). «І цзін» є першим і одним з найважливіших класичних творів китайської філософії, який заклав основи традиційної культури Китаю. У ньому міститься інформація про філософію, політику, життя, літературу, мистецтво, науку та інші аспекти духовної спадщини. Гексаграма Юй поєднує людину з природою, а також музику з природними явищами. У «Юй» зазначено: «Після приходу весни піднімається ян-ці і стикається з інь-ці, створюючи грім, а його вібрація оживляє все живе, формуючи гармонійний музичний образ» [6].

Музика відіграла важливу роль у житті давнього китайського суспільства, у тому числі музика ставала необхідною складовою та постійним елементом життя китайських імператорів, які використовували її для прославлення своїх заслуг і супроводжували нею релігійно-обрядові дії, у тому числі й жертвопринесення богам та предкам. Давні китайці вчилися розпізнавати ритм, слухаючи крики птахів, і складали музику за допомогою восьми видів музичних інструментів, керуючись прагненням відтворити звуки природи, такі як відлуння гір і долин, у своїх піснях, а у міфології існували особливі теорії, пов'язані з жертвопринесеннями, магією, поклонінням тотемам і наслідуванням природних відчуттів, що надихало музичну творчість. Ці роздуми містили основи китайської музичної філософії, які стали вихідною точкою для формування музичних ідей наступних поколінь [7].

Династія Чжоу змінила попередній порядок, при якому князі жили в гармонії, а царська родина займала унікальне становище. Дворянство суворо дотримувалося детально розроблених правил, що стосувалися масштабів і форм музичних творів, які використовувалися відповідно до встановлених норм, а ритуально-музична система була концентрованим вираженням культурних доміант династії Чжоу, виступаючи не тільки як збірник законів та правил, а й як критерій поведінки різних верств суспільства. Після того, як цар Чжоу У скинув династію Шан, правителі Західної династії Чжоу встановили стабільну політичну систему для зміцнення свого правління. Для підтримки влади династії Чжоу було розроблено чотири ключові системи: феодална, землекористування, патріархальна і ритуально-музична [9]. Музично-філософська система цього періоду охоплювала різні аспекти, включаючи взаємозв'язок музики з природою, суспільством і ритуалами, а також включала питання музичної композиції. Особлива увага приділялася політичним і моральним питанням, що згодом було успадковано конфуціанством. Моїзм трансформував ці ідеї, однак, коли даосизм їх піддав критиці, філософія Чжоу не змогла повністю звільнитися від впливу даоської думки [9].

Конфуцій (551–479 рр. до н. е.) заклав основи конфуціанської школи, яка згодом стала ядром китайської культури, а у своїй філософії та політичних поглядах він приділяв особливу увагу питанням моральності та виховання. Центральне місце в його вченні займали ідеї людинолюбства (жень), які він вважав найбільш досконалим вираженням. Музиці Конфуцій надавав особливого значення, вважаючи, що вона сприяє регулюванню моральних та естетичних питань, а також здатна допомагати вирішенню складних соціальних протиріч. Він наголошував на важливості соціальних, політичних і виховних функцій музики, вважаючи, що її філософія повинна слугувати добробуту та щастю людей моральності [2].

«Юе-цзі» (близько 202 р. до н. е. – 8 р. н. е.) є першим твором, який представляє відносно повну систему музичної філософії в Китаї, і одним із найдавніших трактатів з теорії музики. Цей

трактат узагальнює конфуціанську музичну філософію доцїньського періоду, підсумовуючи ключові ідеї, пов'язані з розумінням ролі та значення музики в конфуціанському світогляді.

Ідеї викладені в «Юе-цзі» мали значний вплив на розвиток китайської музики протягом більш ніж двох тисячоліть. Ця праця охоплює безліч важливих питань філософії музики, має надзвичайно багатий зміст і займає унікальне місце в давньокитайській музичній філософії. У «Юе-цзі» міркування про музику тісно переплітаються з концепціями неба, землі, природи, держави та суспільства, а також із феодалними й патріархальними ритуалами, що надає їм особливого філософського значення. Традиційна китайська інструментальна та вокальна музика базується на єдиній пентатонічній системі, що забезпечує їй спільність у мелодичному розвитку та вільній ритміці, побудованій на імпровізаційних елементах [12]. Традиційна музика є безцінним джерелом натхнення для створення сучасної китайської музики, а композитори ХХ—ХХІ століть регулярно звертаються до цього невичерпного культурного спадку у своїх творах.

Як свідчать багаточисленні дослідження давньокитайської культури, поезія та музика знаходились у постійній діалогічній взаємодії, щор підтверджується тим, що музика мала значний вплив на зміст, тематику, форму та стиль китайської поезії, а також відіграла важливу роль у її зародженні, поширенні та розвитку в різні епохи. Саме слово «поезія» складається з двох ієрогліфів, які означають «вірші» та «пісні», що підкреслює їхню тісний взаємозв'язок; з іншого боку, надихаючись давньокитайською поезією, музика втілювала у суто музичних формах поетичні образи, підтверджуючи думку про близькість цих двох видів мистецтв. Кожен вірш, представлений у «Книзі пісень» («诗经»; «Шицзін»), першій поетичній антології Давнього Китаю, був призначений для виконання у музичній формі. Цей збірник складається з трьох частин: «Звичаї», «Оди» та «Гімни», які класифіковані залежно від характеру музики, що супроводжувала ці вірші.

Династії Тан і Сун є двома найважливішими періодами в історії китайської літератури. У цей час з'явилися два визна-

чних літературних жанри: танська поезія та сунські цзи. У січні 1993 року видавнича компанія «Міжнародна культура» вперше опублікувала «Повне зібрання танської поезії, відредатоване імператором у період Канси», що включає 49 403 вірші та 2873 імен поетів [13]. Династія Сун була періодом розквіту жанру цзи (цзи — китайська назва для пісенних віршів), хоча його витоки можна простежити ще в епоху Тан. Згідно з «Повним зібранням сунських цзи» та «Додатковими записами сунських цзи» [8], ці антології містять понад 20 000 пісенних віршів і згадують імена понад 1430 поетів.

Музична краса китайської поезії виражається через ритм і риму мови, ритм також здатний викликати психологічний відгук у читача, створюючи особливе відчуття гармонії. Одним із шедеврів Лі Цінчжао є вірш «Шеншенмань» («Неспішні краплі дощу» з циклу «П'ять віршів Лі Цінчжао»). Це творіння визнано унікальним поєднанням музичної та поетичної краси, наповненої численними смисловими та естетичними вимірами, що втілюється у особливих принципах побудови музичної форми.

Музична форма розглядається як тип композиції (або «форма-схема» за Б. Асаф'євим [1]) для однорідних виконавських складів, зокрема для сольного голосу. Вокальні та камерно-вокальні форми в європейській музиці, за класифікацією В. Холопової, поділяються на тексто-музичні, інструментально-вокальні та чисто вокальні [5]. Камерно-вокальні цикли сучасних китайських композиторів належать до категорії тексто-музичних форм, які відрізняються особливою жанровою специфікою, що знаходить своє вираження у музично-драматургічній побудові твору. Також варто звернути увагу на позицію К. Ручьєвської, яка зазначає, що «на початку ХХ століття зароджується, а в другій половині століття розвивається процес жанрових мутацій, що відбувається паралельно із загальною еволюцією культури... Поступово одні жанри витісняються іншими, ...однак при цьому зростає деталізація та збільшується кількісний склад жанрової системи» [4, с. 30].

Більшість вокальних циклів сучасних китайських композиторів насичені новаторськими елементами, що відображають

музичні тенденції другої половини ХХ століття. Ці цикли, з одного боку, демонструють жанрову мутацію, а з іншого – їхній зміст значно розширює жанрові межі сучасної музики, вносячи нові елементи в розуміння циклічної музичної форми та принципи циклізації. У сучасних музикознавчих роботах під камерно-вокальним циклом зазвичай мається на увазі цикл романсів або пісень, що об'єднані загальною ідеєю, загальною художньо-образною спрямованістю та спільним музично-інтонаційним комплексом.

Камерно-вокальні цикли китайських композиторів поєднували національно-музичні принципи з надбаннями європейської музичної культури, що значно розширило художні та музично-драматургічні можливості даної жанрової сфери та вплинуло на розвиток циклічної форми загалом. Аналіз вокальних циклів китайських композиторів демонструє, що жанрова природа і структура музичної форми камерно-вокального циклу були ретельно осмислені та адаптовані. Спираючись на європейський композиторський досвід, сучасні китайські композитори змогли створити унікальні зразки цього жанру, наповнивши їх національним колоритом та багатим образним змістом.

У китайському музикознавстві існує думка, що термін «камерно-вокальне мистецтво» як концепція був запозичений з Європи і введений у Китаї на початку ХХ століття в рамках процесу «західного навчання, що поширюється на Схід» [10]. Однак цьому твердженню можна протиставити реальний процес розвитку китайської музики в 20–40-х роках ХХ століття, коли сольна пісня виявляла надзвичайну активність як у композиторській, так і в народній творчості. Жанрове різноманіття нових пісень цього періоду, які увійшли до побуту китайської музичної культури, вражає: серед них можна виокремити ліричні, дівочі, чоловічі, героїчні, визвольні, військові, трудові та жартівливі пісні. Такий жанровий спектр свідчить про самостійність і глибину розвитку китайського камерно-вокального мистецтва. Китайські пісні цього періоду закріпили в народній свідомості певні інтонаційні норми Новітнього часу, які, за переконанням Б. Асаф'єва, «збагатили словник усної народної традиції» [1].

Це стало важливим етапом, що підготував якісний перехід у Новому Китаї від окремих пісень до створення циклічних форм, таких як камерно-вокальні цикли з фортепіанним супроводом.

Початковий етап розвитку сучасної китайської камерно-вокальної традиції бів пов'язаний з процесами, що розгорталися у ХХ столітті. Шкільні музичні класи стали ключовим інструментом поширення західної музичної культури серед населення, особливо серед учнів, які почали опановувати нотну грамоту, а поява перших вчителів музики зіграла значну роль у розвитку нової музичної культури Китаю. Курс «Музично-пісенна школа» був розроблений за зразком західної освітньої системи, що сприяло інтеграції західних музичних традицій у китайське суспільство. Треба відмітити, що спочатку китайська музично-освітня система орієнтувалася на японську модель навчання, що було пов'язано з тим, що після Реставрації Мейдзі в 1868 році Японія почала активно запозичувати західні політичні системи, наукові досягнення, технології та освітні моделі. У результаті більшість перших китайських студентів обрали Японію для навчання за кордоном. Усвідомивши важливість національної спрямованості сучасної музичної освіти, вони почали вивчати нові знання і, повернувшись до Китаю, стали першими вчителями музики.

Першою шкільною музичною піснею в Китаї стала «Гімнастика військових навчань» («体操-兵操»), створена у 1902 році педагогом Шень Сінгуном (沈心工, 1870–1947), який використав мелодію японської дитячої пісні «Гра з тінями рук» і написав власний текст [11]. Шень Сінгун став першим учителем музики на початковому етапі розвитку музичної освіти в сучасних школах Китаю. Протягом свого життя він створив понад 180 пісень, багато з яких базувалися на іноземних мелодіях, хоча деякі спиралися на китайські народні мотиви. Його внесок у розвиток «Музично-пісенної школи» був значним і мав великий вплив на формування сучасної музичної культури Китаю.

Лі Шутун (李叔同, 1880–1942) – видатний китайський музикант, викладач мистецтв, каліграф, театральний діяч і один із піонерів китайської драматургії. За своє життя він написав 10 пісень, найвідомішою з яких є «Прощай» («送别»). Для

цього твору Лі Шутун використав мелодію американської пісні композитора Джона Паунда Отуея «Мріючи про дім і матір» («Dreaming of Home and Mother», 1915).

Цзен Чжимін (曾志忞, 1879–1929) – визначна постать в історії китайської музики ХХ століття. Він був музичним активістом періоду «Музично-пісенної школи», а також одним із перших теоретиків у сучасній китайській музиці та піонером у сфері музичної освіти. У 1903 році в журналі «Цзянсу», який був складений і виданий у Токіо, Цзен Чжимін опублікував «Легенду про теорію музики», «Метод співу і навчання», а також шість пісень із використанням музичної нотації та цифрового запису. Це була перша публічно видана нотація для шкільних пісень у Китаї.

Створення камерно-вокальних романтичних пісень у Китаї почалося в 1920-х роках. Романтична пісня, яка зародилася в Європі наприкінці ХVІІІ – на початку ХІХ століття, була ліричною композицією в куплетній формі, де важливу роль відігравав поетичний текст. У 1920-х роках художні пісні почали з'являтися й у Китаї, досягнувши піку популярності в 1930-х роках. Композитори використовували європейські моделі композиції, щоб адаптувати китайську поезію до романтичних пісень з національними особливостями. Ці китайські романтичні пісні заклали основу нового китайського камерно-вокального мистецтва, хоча спочатку вони були відомі як кампусні пісні.

З часом у межах «Кампусної пісні» почали з'являтися складніші твори, які демонстрували зростання професіоналізму композиторів. Визначними авторами цього періоду були Сяо Юмей (萧友梅), Чжао Юаньжень (赵元任), Цин Чжу (青主), Хуан Цзи (黄自) та інші. Романтичні пісні 1920–1930-х років мали значний вплив на подальший розвиток китайського камерно-вокального мистецтва, ставши важливим етапом його еволюції.

Починаючи з середини ХХ століття розпочинається нова епоха у китайському музичному мистецтві, обумовлена суттєвими соціо-політичними змінами у країні, що сприяло прагненню музикантів і композиторів на пошук нових творчих ідей. У цей період стильові параметри та музична мова камерно-вокальних творів стає новаторським порівняно з попередніми ета-

пами. Композитори приділяли велику увагу розвитку національного стилю, активно збираючи народні пісні та досліджуючи музичні традиції різних регіонів Китаю, засвоюючи одночасно й західні техніки композиції. Тим самим вони продовжували вивчати історичні національні мелодії, створюючи нові теми у контексті традиційної культури й наповнюючи її новим змістом, щоб зберегти й розвивати національні особливості китайської музичної культури. До кінця XX століття в Китаї, на тлі активного розвитку пісенної творчості, виникли передумови для створення камерно-вокальних циклів, об'єднаних поетичною темою, музичною інтонацією та сюжетом, заснованим на знакових літературних творах, що стає свідченням надзвичайної важливості жанрової сфери камерно-вокального циклу в сучасній китайській музичній культурі.

Висновки. Камерно-вокальний цикл як особливий жанр і форма вокального мистецтва, стає невід'ємною частиною духовного життя китайської культури та завойовує визнання серед сучасної китайської аудиторії. Китайська музика, особливо камерно-вокальна, завжди була під значним впливом філософських концепцій, які протягом тисячоліть склали змістову основу культурного та музичного «коду» нації. Таким чином, музика була тісно пов'язана з китайською філософією. Багато аспектів музичної філософії формувалися під впливом буддистських і даоських ченців та розвивалися як частина релігійної доктрини. Ці ідеї неможливо уявити без ключових категорій китайської філософії, таких як Дао, концепція «самоусунення» (Юе-цзи), а також поняття творчої енергії Ши. Усі ці філософські концепти знайшли відображення в музичному змісті та виразних засобах китайської музики.

У китайській камерно-вокальній музиці існує особливий зв'язок зі словом, який виражається в їхньому тісному злитті та взаємовпливі. Пентатоніка є невід'ємною частиною китайського мелодійного ландшафту, а її вивчення, так само як і її походження в культурі Китаю, відображає особливості світогляду давніх музичних традицій. Різноманітність мелодій різних етнічних регіонів Китаю, таких як Сінцзян, Шаньсі, Сичуань, Гуансі та інших,

свідчить про те, що поєднання слова і музики в китайському вокальному мистецтві має давнє й глибоке коріння. Вивчення сучасного стану китайської вокальної культури органічно вписується в теорії камерно-вокального жанру, розроблені вітчизняними та зарубіжними дослідниками. Виявляється, що китайські композитори повністю сприйняли європейські досягнення у створенні камерно-вокальних циклів, запозичивши історичну модель, сформовану в європейській камерно-вокальній творчості XIX–XX ст. При цьому вони наповнили її національним змістом, специфічними образами та музичними елементами, які відображають культурні та філософські традиції Китаю.

Історія Китаю яскраво відобразилася у багатому пісенному мистецтві 20–40-х років XX століття, закріпивши в народній свідомості певні інтонаційні норми Новітнього часу, які поповнили тезаурус усної народної традиції. Цей процес підготував ґрунт для переходу від окремих пісень до створення циклічних камерно-вокальних творів з інструментальним, переважно фортепіанним супроводом, що було реалізовано у творчості багатьох сучасних китайських композиторів.

У цей період китайські пісні відігравали важливу роль у зміцненні національної самосвідомості та культурної ідентичності, закладаючи основу для подальшого розвитку камерно-вокальних форм. Створення вокальних циклів, які об'єднували поетичну і музичну структуру, дозволило композиторам глибше досліджувати емоційні та філософські теми, притаманні китайській культурі, при цьому зберігаючи національний колорит і втілюючи новітні музичні тенденції. Ця еволюція від народної пісні до складніших вокальних циклів із фортепіанним супроводом демонструє, як традиційні китайські музичні елементи органічно поєднувалися з європейськими композиційними техніками, створюючи унікальну музичну форму, що відповідала культурним і соціальним змінам епохи.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асаф'єв Б. О народной музыке. Л.: Музыка, 1987. 248 с.
2. Конфуций. Сборник изречений Конфуция и тексты памятников конфуцианской мысли. М.: Издательский дом Шалвы Амонашвили, 1996. 175 с.

3. Осадчая С. Триада эстетического – этического – фидеистического как основополагающий принцип музыкальной культуры. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені АВ Нежданової*. Вип. 19. Одеса, 2014. С. 202-211.

4. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. С.-Пб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2004. 297 с.

5. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб.: Издательство «Лань», 2001. 496 с.

6. 易经 – 上海：上海古籍出版社，1987年。18页。文字：直接。

7. 刘再生. 中国古代音乐史简述 / 刘再生. – 北京：人民音乐出版社，2006年。616页。文字：直接。

8. 吕明涛. 宋词三百首 / 吕明涛，谷学彝. – 北京：中华书局出版社，2009年。340页。文字：直接。

9. 杨荫浏. 中国古代音乐史稿 / 杨荫浏. – 北京：人民音乐出版社，1981年。1528页。文字：直接。

10. 汪毓和. 中国近现代音乐史 / 汪毓和. – 北京：人民音乐出版社，1994. 331页。文字：直接。

11. 居其宏. 二十世纪中国音乐 / 居其宏. – 山东：青岛出版社，1992年。258页。文字：直接。

12. 钱茸. 中国传统音乐的含蓄美倾向与儒家文化 / 钱茸. – 文字：直接 // 中央音乐学院学报. – 1997年. – 第4期. 第24-29页。

13. 康熙御定全唐诗 / 所有责任者：丁远鲁越校正「北京：国际文化出版公司，1993. – 2册(248, 2888页)。文字：直接。

REFERENCES

1. Asafiev, B. (1987) About folk music. L.: Muzyka. [in Russian]

2. Confucius. (1996) Collection of sayings of Confucius and texts of monuments of Confucian thought. M.: Publishing house of Shalva Amonashvili. [in Russian]

3. Osadchaya, S. (2014) Triad of aesthetic – ethical – fideistic as a fundamental principle of musical culture. *Musical art and culture. Scientific bulletin of the Odessa Medical Academy named after A. V. Nezhdanova*. Issue. 19. Odessa. P. 202-211. [in Russian]

4. Ruchevskaia, E. (2004) Classical musical form. St. Petersburg: Composer – St. Petersburg. [in Russian]

5. Kholopova, V. (2001) Forms of musical works. St. Petersburg: Lan Publishing House. [in Russian]

6. 易经 – 上海：上海古籍出版社，1987年。18页。文字：直接。

7. 刘再生. 中国古代音乐史简述 / 刘再生. – 北京：人民音乐出版社，2006年。616页。文字：直接。

8. 吕明涛. 宋词三百首 / 吕明涛，谷学彝. – 北京：中华书局出版社，2009年。340页。文字：直接。

9. 杨荫浏. 中国古代音乐史稿 / 杨荫浏. – 北京：人民音乐出版社，1981年。1528页。文字：直接。

10. 汪毓和. 中国近现代音乐史 / 汪毓和. – 北京：人民音乐出版社，1994. 331页。文字：直接。

11. 居其宏. 二十世纪中国音乐 / 居其宏. – 山东：青岛出版社，1992年。258页。文字：直接。

12. 钱茸. 中国传统音乐的含蓄美倾向与儒家文化 / 钱茸. – 文字：直接 // 中央音乐学院学报. – 1997年. – 第4期. 第24-29页。

13. 康熙御定全唐诗 / 所有责任者：丁远鲁越校正「北京：国际文化出版公司，1993. – 2册(248, 2888页)。文字：直接。

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 абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, **ORCID (обов'язково)**. Наприклад: *Іванов Іван Іванович, ORCID 0000-0000-0000-0000, доктор мистецтвознавства, про-*

фесор, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

3. **Контактна інформація:** номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться двома мовами (українською, англійською)

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат**, і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки**.

«Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому.

Наприклад:

Н.В. Хмель, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Метод герменевтичного підходу при трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха для бандури

Мета дослідження – виявити темброво-фактурні особливості трансформації та інтерпретації творів композиторів епохи Бароко в перекладенні для струнно-щипкового українського народного інструменту бандури. **Методологія дослідження** – полягає у застосуванні компаративного методу в музиці, методу системного аналізу для дослідження потенціалу розширення засобів трансформації музики минулих сторіч, історичного методу для лінійного розгляду проблеми перекладення творів епохи Бароко, методу узагальнення для формулювання висновків. Зазначений методологічний під-

хід дозволяє розкрити та проаналізувати основні принципи перекладення інструментальних творів доби Бароко для бандури. **Наукова новизна** – полягає у розширенні методів перекладення та обґрунтуванні основних засобів трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха при перекладенні для бандури. **Висновки.** На основі музично-виконавського аналізу органних хоральних прелюдій Й. С. Баха в перекладенні для бандури С. Овчарової можна зробити висновок, що трансформація творів епохи Бароко для українського народного інструменту – бандури можлива, що доводить багатогранна звукова темброкolorистика та фактурні можливості інструменту. Отже, інтерпретація музичних шедеврів минулих сторічч на сучасній модифікованій бандурі підтверджує процес її академізації та значно збагачує як навчальний, так і концертний репертуар представників бандурного мистецтва.

Ключові слова: темброво-фактурні особливості, трансформація, перекладення, епоха Бароко, інтерпретація, герменевтика, органні хоральні прелюдії.

6. Вимоги до основного тексту:

- «постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;
- формулювання цілей статті (постановка завдання);
- виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку» 7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

7. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

8. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту APA (American Psychological Association (APA) Style). Рекомендовано користуватись системами автоматичної транс-літерації:

для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://translit.kh.ua/#passport>);

для транслітерації російського тексту латиницею – систему Департаменту США (http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

Citation Machine (<http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>)

<http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>

Технічне оформлення

1. Обсяг – 12–18 сторінок.
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, с. 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, с. 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, с. 25; 4, с. 67].
7. Лапки: «...»; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: «“...”».
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.
Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблеми №1. 1970. Полотно, олія. 83Ч105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*
9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.
10. Примітки оформлюються як виноска. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноска виконують надряд-

ковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією 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.

НОТАТКИ

Українською та англійською мовами

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа:
Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення
№ 1550 від 09.05.2024 року. Ідентифікатор медіа – R30-04606.

Мови розповсюдження: українська, англійська, польська,
німецька, французька, іспанська.

Друкується за рішенням Вченої ради Одеської національної музичної
академії імені А.В. Нежданової, протокол № 12 від 29 травня 2024 року.

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від
02.07.2020 р. (додаток 4) збірник включено до Переліку наукових фахових
видань України категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (025 «Музичне
мистецтво»).

Формат 60×84/16. Гарнітура NewtonU.
Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 22,4.
Ум. друк. арк. 22,79. Зам. № 1124/739
Підписано до друку 30.05.2024. 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.