

Міністерство культури України  
Національна всеукраїнська музична спілка  
Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки

**ISSN 2522-9168 (Online)**

**ISSN 2522-915X (Print)**

# Музикознавча думка Дніпропетровщини

**Випуск 14**

**Дніпро  
ГРАНІ  
2018**

**УДК 78.072**  
**М 90**

Друкується за рішенням Вченої Ради  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
Протокол № 10 від 21.06.2018 р.

**Редакційна колегія:**

**ГРОМЧЕНКО В.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро), голова редакційної колегії;  
**ХАНАНАЄВ С.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з навчальної роботи Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);  
**ЩИТОВА С.А.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри „Історія та теорія музики” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро), редактор-упорядник;  
**ТУЛЯНЦЕВ А.А.** - кандидат мистецтвознавства, професор кафедри „Історія та теорія музики” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);  
**ВАРАКУТА М.І.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Історія та теорія музики” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);  
**ПОТОЦЬКА О.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Фортепіано” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);  
**СЛЮЖИНСКАС Р.** – доктор гуманітарних наук (етнологія), професор, Академія мистецтв Клайпедського університету (Литва);  
**ПОНЬКІНА А.М.** - кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Оркестрові інструменти” Белгородського інституту мистецтв і культури (Росія);  
**СЛАВСЬКА Я.А.** – кандидат педагогічних наук, доцент, кафедра „Соціально-гуманітарних дисциплін” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро).

**М 90 Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей.**  
– Вип. 14. – Д. : ГРАНІ, 2018. – 174 с.

Чотирнадцятий випуск збірника наукових статей „Музикознавча думка Дніпропетровщини” продовжує серію публікацій, що є результатом наукової діяльності викладачів та магістрантів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. До збірки також увійшли праці науковців, дослідницька діяльність яких певною мірою пов’язана з дніпропетровським регіоном.

**Наукометричні бази, в яких зареєстровано збірник:**  
**Academic Resource Index ResearchBib, Journal Factor (JF), International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF), General Impact Factor, Research Bible**

**Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації**  
**КВ 22884-12784Р**

**УДК 78.072**

© Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, 2018  
© ГРАНІ, 2018

## **ПЕРЕДМОВА**

Чотирнадцятий випуск збірника наукових статей „Музикознавча думка Дніпропетровщини” пропонує оригінальні дослідження, що є результатом наукової роботи викладачів та магістрантів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. До видання також увійшли наукові статті, тематика яких висвітлювалась у доповідях на II Всеукраїнській науково-практичній конференції „Музичне мистецтво в аспекті синтезу теорії і практики” (6 – 7 березня 2018 р.).

Тематичні виднокола авторів збірки зумовили її формування у структурі з чотирьох розділів, а саме – „Українська музична культура”, „Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва”, „Музичне виконавство та педагогіка”, а також „Хроніка музичних подій”.

Перший розділ „Українська музична культура” висвітлює чимале коло актуальних питань вітчизняного музичного мистецтва. М.І. Варакута та Ю.В. Кузнецова досліджують творчість Ганни Гаврилець у призмі перетворень українського музичного фольклору. Н.В. Башмакова й О.М. Пасічний виявляють специфіку інструментального мовлення баяніста-композитора А. Нижника. А.К. Терещенко розкриває витоки вітчизняного академічного вокального мистецтва. Н.В. Башмакова та Б.В. Євстратенко висвітлюють специфіку процесу перекладень в українському домровому виконавстві.

Другий розділ збірника присвячено актуальним теоретичним та історичним проблемам музичного мистецтва. Природні та авторські міфологеми у фортепіанній транскрипції оперного фрагменту „Смерть Ізольди” (Р. Вагнер - Ф. Ліст) досліджують С.А. Щітова та Г.О. Охота. Жанр капричіо в мандолінній музиці кінця XIX – початку XX століть постає у центрі уваги Н.В. Башмакової та К.В. Кравченко. Тромбон як інструментальний феномен європейського музично-виконавського мистецтва розкривається у науковій думці Я.О. Потапова. Вивчення „нової камерності” в інструментальній музиці XX століття здійснюється О.І. Гумен і Т.О. Візун.

У розділі „Музичне виконавство та педагогіка” розкриваються актуальні питання музичної практики і пов’язаної з нею освітньо-викладацької діяльності. В.В. Громченко виявляє специфіку засобів виразності в академічних творах духового соло. Особливості

вокальної імпровізації епохи традиційного джазу досліджують С.Г. Горовой та М.О. Дуленко. У своєрідність самостійної роботи студента-вокаліста науково заглиблюється О.Ю. Гетало. Творчість Ежена Боцца у контексті духового академічного музично-виконавського мистецтва вивчають В.В. Громченко та І.М. Макаренко. Питання впливу вокальної інтонації на інструментальну музику актуалізують С.А. Щітова і Т.П. Дей.

Четвертий розділ „Хроніка музичних подій” пропонує читачам розгорнуті рецензії на провідні музичні заходи та науково-творчі звершення. Так, постає можливість ознайомитись із рецензією на монографію В.В. Громченка „Духове соло в європейському академічному композиторському та виконавському мистецтві (тенденції розвитку, специфіка, систематика)” (І.М. Юдкін). Змістовними постають і сторінки рецензії І Міжнародного етномузикознавчого симпозіуму „Актуальні питання східноєвропейської етномузикології” (В.В. Громченко). Велич події – 90-річчя кафедри „Народні інструменти” розкривається в огляді Н.В. Башмакової. Відгук з прем'єри кантати Валентини Мартинюк „Ішов козак долиною” на теми козацьких пісень Дніпропетровщини для солістів, ударних, фортепіано та капели бандуристів є результатом аналітичного погляду І.М. Рябцевої.

Таким чином, представлене видання, безсумнівно, зацікавить широке коло фахівців музичного академічного мистецтва, насамперед, сьогочасною науковою проблематикою, актуальністю поставлених питань та, наголосимо, наявністю практичного аспекту їх вирішення.

*Проректор з наукової роботи  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,  
кандидат мистецтвознавства, доцент*  
**В.В. Громченко**

## *Українська музична культура*

УДК 784.4

DOI 10.15421/221817

**Варакута Марина Іванівна,**  
*кандидат мистецтвознавства,*  
*доцент кафедри „Історія та теорія музики”*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (097) 998 - 78 - 99  
e-mail: amilomarina@i.ua

**Кузнєцова Юлія Володимирівна,**  
*магістрант кафедри „Хорове диригування”*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (093) 046 - 07 - 26  
e-mail: julyetta11@gmail.com

### **ТВОРЧІСТЬ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ У ПЛОЩИНІ ПЕРЕТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ**

**Мета** статті полягає у визначенні специфіки, розкритті найбільш своєрідних характерологічних ознак хорової творчості відомої української композиторки Ганни Гаврилець у площині перетворення українського музичного фольклору. **Методологія** дослідження зумовлюється застосуванням емпіричних методів наукового дослідження, а саме спостереження та узагальнення. Означені методи формують яскраво виражену практичну складову пропонованої наукової розвідки. Застосування методів аналізу та синтезу обумовлюється фрагментарним та цілісним підходами до вивчення окресленої тематики. Структурно-функціональний метод розробки досліджуваного матеріалу вибудовує ціннісні показники художнього мовлення відомої української майстрині. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні особливостей використання обрядового фольклору в хоровій творчості Г. Гаврилець. Виявляється глибинна сутність обрядової народної традиції українців у її яскраво

вираженому представлені в безпосередньому, природному художньо-авторському баченні композиторки, що, у свою чергу, дає вихід на відповідні стильові характеристики, художньо впізнавані ознаки індивідуально-мистецького почерку Г. Гаврилець. У висновках зазначено, що хорова творчість композиторки охоплює майже всі жанри хорової музики. Художній світ авторки, втілений у хоровій творчості фольклорного напрямку, є надзвичайно різноманітним, всебічним та яскравим. Цей найчисельніший за кількістю творів напрямок у композиторському доробку Г. Гаврилець, пов'язаний з традиціями народнопісенної культури України та її відродженням на сучасному етапі розвитку національного музичного мистецтва. Перспективи подальшого дослідження означеної теми полягають у комплексному аналізі хорових творів фольклорного напрямку Г. Гаврилець в аспекті перетворення джерел національного пісенного фольклору.

**Ключові слова:** хорова творчість, фольклорний напрям, обрядовий фольклор, сценічно-хорове дійство, різдвяна тематика.

**Варакута Марина Ивановна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Кузнецова Юлия Владимировна**, магистрант кафедры „Хоровое дирижирование” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

### **Творчество Анны Гаврилец в свете преобразования украинского музыкального фольклора**

**Цель статьи** состоит в определении специфики, выявлении наиболее своеобразных характерологических черт хорового творчества известного украинского композитора Анны Гаврилец в аспекте преобразования украинского музыкального фольклора. **Методология** исследования обуславливается применением эмпирических методов научного исследования, а именно наблюдения и обобщения. Обозначенные методы формируют ярко выраженную практическую составляющую заявляемой научной разработки. Применение методов анализа и синтеза определяется фрагментарным и целостным подходами к изучению данной тематики. Структурно-функциональный метод разработки исследованного материала выстраивает ценностные показатели художественной речи известного

украинского композитора. **Научная новизна** работы заключается в выявлении особенностей использования обрядового фольклора в хоровом творчестве А. Гаврилец. Раскрывается глубинная сущность обрядовой народной традиции украинцев в её ярко выраженном представлении, в непосредственном, природном художественно-авторском видении композитора, что, в свою очередь, создаёт выход на определённые стилистические характеристики, художественно узнаваемые черты индивидуально-творческого почерка А. Гаврилец. **В выводах** указано, что в хоровом творчестве А. Гаврилец фольклорного направления воплощен разнообразный и всесторонний художественный мир, а произведения написаны сочным музыкальным языком и наполнены яркими, полнокровными образами. По количеству написанных произведений это направление является самым многочисленным в композиторском наследии А. Гаврилец. Отмечены связи с традициями народно-песенной культуры Украины и их возрождением на современном этапе развития национального музыкального искусства. Перспективы дальнейшего исследования обозначенной темы видятся в комплексном анализе хоровых произведений фольклорного направления А. Гаврилец в аспекте претворения национального песенного фольклора.

**Ключевые слова:** хоровое творчество, фольклорное направление, обрядовый фольклор, сценически-хоровое действо, рождественская тематика.

**Varakuta Maryna**, PhD in Arts, associated professor of the „History and Theory of Music” chair, Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

**Kuznetsova Julia**, graduate student of the chair „Choral conducting” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

**The Anna Gavrilets’s creation in the transformational light of Ukrainian musical folklore**

**The purpose** of the article is determining the specificity, process of revealing for the most characterological features of the choral creativity of the celebrated Ukrainian composer Anna Gavrilets in the aspect of transforming Ukrainian musical folklore. **The methodology** of this exploration is conditioned by employment the empirical methods of scientific investigation, exactly observation and generalization. Denoted

methods is shaping brightly expressed practical component recommended scientific disquisition. The process in reference to applying of analysis and synthesis methods are postulated by fragment as well as holistic approaches to the studying of delineated investigative theme. The structurally functional method regarding the elaboration of learning material builds the value indicators of artistic pronunciation from renowned Ukrainian composer. **Scientific novelty** consists in revealing the peculiarities of the use of ritual folklore in the choral work of A. Gavrilets. The author is disclosing profound essence for ceremony folk tradition of Ukrainian people in its brightly expressed imagination into direct, natural artistically author envision of outstanding composer, what, in its turn, produces the exit to the definite style characteristic, artistically recognizing features of A. Gavrilets's individually brilliant artistic handwriting. **The conclusions** indicate that in the choral work of A. Gavrilets the folklore direction embodies a diverse and comprehensive artistic world, and the works are written in a juicy musical language and filled with vivid, full-blooded images. According to the number of written works, this direction is the most numerous in the composer heritage of A. Gavrilets. Relations with the traditions of the folk-song culture of Ukraine and their revival at the present stage of the development of national musical art are noted. Prospects for further research of the denoted theme are seen in the complex analysis of choral works by the folklore direction of A. Gavrilets in the context of the national song folklore.

*The key words:* choral creation, folklore direction, ritual folklore, scenic-choral action, Christmas theme.

**Постановка проблеми.** Хорова музика є однією з провідних сфер творчої діяльності сучасних українських композиторів. Протягом останніх десятиліть ними написана величезна кількість творів для хору, в яких відбувається продовження давніх традицій української співацької культури і, водночас, спостерігається тенденція впровадження нової музичної мови, сучасних засобів письма і композиторських технік.

У хоровій музиці українських композиторів дослідники виявляють диференціацію на фольклорний, духовний та світський напрямки і відзначають, що фольклорний напрямок безпосередньо пов'язаний із відображенням народнопісенних традицій, і що в



творчості кожного з композиторів ці тенденції виявляються по-різному.

**Актуальність дослідження.** Українська композиторка, лауреат премії ім. Тараса Шевченка, заслужений діяч мистецтв України Ганна Гаврилець (р.н. 1956) належить до генерації композиторів, що стали наступниками покоління шістдесятників. Цього року вона широко відзначає свій 60-річний ювілей: заплановані і проведені цикли концертів, на яких у виконанні провідних музичних колективів прозвучали твори ювілярки.

У своїй творчості Ганна Гаврилець надає перевагу хоровій музиці. Схильність до цієї галузі музичного мистецтва композиторка пояснює тіснішими зв'язками з українським фольклором, через жанрову систему, обрядовість, тексти, мелодику, багатоголосся та ін. Усі ці риси композиторка перетворює у своїх хорових композиціях, пов'язаних із відображенням фольклорної сфери.

**Огляд літератури.** Творчість Г. Гаврилець неодноразово ставала об'єктом аналітичних досліджень. У статтях О. Бенч [1], Т. Сухомлінової [3; 4] І. Низкогуз [2] та інших доволі відомих науковців розглянуто питання періодизації хорової творчості Г. Гаврилець (до 2012 року) [3], досліджено фольклорні архетипи у хоровій творчості авторки [1], на прикладі вибраних композицій для хору визначено принципи композиторської інтерпретації псалмових текстів [4] і сучасного трактування фольклору [2]. Незважаючи на увагу з боку дослідників, необхідно констатувати, що деякі питання все ще не одержали достатнього висвітлення і потребують додаткового, поглибленого вивчення, що і стало головним аргументом для звернення до вказаного матеріалу в означеній статті.

**Мета статті** – аналіз хорової творчості композиторки Ганни Гаврилець у площині перетворення українського музичного фольклору.

**Об'єктом дослідження** постає хорова творчість відомої української композиторки Ганни Гаврилець, а **предметом** – своєрідність композиторського мовлення майстрині у світлі трансформації українського музичного фольклору.

**Виклад основного матеріалу.** Спираючись на дослідження періодизації творчості Г. Гаврилець, можна зробити висновок про те, що хорові твори пронизують весь творчий шлях композиторки. Хорова творчість має три періоди: «перший – з 1979 року; другий – з

1990 року; третій – з 2000 року. Особливістю першого та другого періоду є те, що хорова музика представляє собою окремі твори серед провідних на той час інструментальних жанрів. Третій період визначається тим, що хорова музика стала пріоритетною в творчості Г. Гаврилець, а інструментальні твори є винятком. Таким чином поступово відбувається еволюція творчості композитора від єдиної спроби написання хорового твору до його ствердження у функції змістовно-звукової магістралі» [3].

Така особливість розвитку творчого шляху Г. Гаврилець впливає і на особливості обрання певного кола образів і тем. У перших спробах написання хорових творів композиторка звертається до віршів українських поетів й обирає тексти контрастної тематики. На початку звернення композиторкою до хорових жанрів, простежується звернення до пейзажної лірики, пізніше з'являються твори любовної, патріотичної та духовної тематики. Саме духовні та фольклорні хорові твори стають провідними жанрами у подальшій творчості авторки.

Важлива сфера творчості, в якій проявився мелодичний дар Г. Гаврилець, пов'язана з українським фольклором і жанром обробки народної пісні. Дослідники відмічають, що «фольклорна першооснова закладена вже в сам тип композиторського мислення Г. Гаврилець. По-перше це пов'язано з родинним оточенням. Ганна Гаврилець, уроджена Фроляк, походить з карпатського села Видинова, яке віддавна було знане своїми багатими художніми і зокрема музично-співочими традиціями, тому природно, що вона дуже оригінально перевтілює інтонації обрядового фольклору. По-друге з навчанням у Львівській середній спеціалізованій школі ім. Соломії Крушельницької, Львівській консерваторії ім. Миколи Лисенка у класі Володимира Флиса і, нарешті, в аспірантурі Київської консерваторії ім. Петра Чайковського в класі видатного українського композитора Мирослава Скорика, який є одним з найяскравіших представників «нової фольклорної хвилі» та мав дуже великий вплив у цьому сенсі на свою ученицю» [2].

Посеред хорів композиторки, натхненних українською пісенністю, слід вказати музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» (1997), 13 колядок та щедрівок, 5 обробок народних пісень, 2 хорові твори на народні тексти, фольк-концерт для жіночого хору на народні тексти «Кроковеє колесо» (2004), ораторію «Барбівська

коляда» для мішаного хору, дитячих хорів, солістів, ударних і народних інструментів (2010), хорове дійство «Та віють вітри...» для мішаного хору, солістів, ударних і народних інструментів (2017). Останній твір було написано спеціально для Всеукраїнського турне камерного хору «Київ» на вшанування Місії Української Республіканської Капели під орудою Олександра Кошиця (турне відбулося у квітні 2017 року містами Західної та Центральної України), і за основу хорових частин було взято історичні пісні, записані О. Кошицем у різних регіонах України та на Кубані.

Особливістю хорової творчості фольклорного напрямку у творчому доробку Г. Гаврилець є те, що у його межах твори крупної форми оточують мініатюри. Звертаючись до фольклорних першоджерел, композиторка використовує майже всі фольклорні жанри. Насамперед вона звертається до календарно-обрядових пісень, а також до ліричних та побутових пісень. Більшість з них представлено у музично-сценічних дійствах «Золотий камінь посіємо» і «Та віють вітри...». Унікальність першого полягає у відтворенні усіх віх історії України від створення світу до теперішнього часу, а другого – в ідеї синкретичності й багатомірності народного мистецтва, спільних витоків обрядів, вірувань, співів, танців та ін. Обидва твори є великими циклами, що не обмежуються тільки хоровим співом, а потребують додаткових видовищних елементів – сценічного руху, гри на народних інструментах, введення розширеного складу ударних, що імітують різноманітні звучання – від брязкання зброєю до величного церковного дзвоніння.

Фольклорні мініатюри Г. Гаврилець представлені обробками українських народних пісень та оригінальними творами на народні тексти. Робота композиторки з обрядовим фольклором ґрунтується на традиціях хорової обробки, що були закладені класиками української композиторської школи кінця XIX – початку XX століть М. Лисенком, К. Стеценком, М. Леонтовичем. Використання різних фольклорних жанрів визначає виконавський склад. Так обробка «Ой, темна нічка, Купайлочка» належить до жанру купальської пісні, обробки «Через наше сільце» та «Ой, вийду я» належать до жанру соціально-побутових пісень, а це суто жіноча традиція виконавства, що спричинило використання жіночого хору. Обробки «Вітер віє долинами», «Ой, дубе, дубе кучерявий» за жанром відносяться до

соціально-побутових пісень, але оскільки у поетичному тексті мова йде від чоловіка до жінки, твір призначений для мішаного складу виконавців.

Усі хорові композиції фольклорного напрямку об'єднані такими рисами, як пісенність, яка охоплює не лише мелодію, а проникає у фактуру, гармонію, рух голосів. Звучання хору створює неповторні акустичні ефекти, надзвичайно органічним є відчуття народнопісенної інтонації і слова. Г. Гаврилець майстерно поєднує особливості художнього мислення, властиві українському фольклору, з сучасним композиторським поглядом, академічну і народну манеру вокального виконання, долучає майже всі вокальні жанри українського фольклору. Найпоширенішою у фольклорному напрямі хорової творчості Г. Гаврилець є різдвяна тема, де кульмінаційним втіленням є ораторія «Барбівська коляда». У цьому творі в ролі трійстих музик виступають народні та ударні інструменти, а використання мішаного складу та дитячого складу хору засвідчує загальноукраїнську традицію виконання колядок як дорослими, так і дітьми.

Хорова творчість Г. Гаврилець охоплює майже всі жанри хорової музики. Художній світ авторки, втілений у хоровій творчості фольклорного напрямку, є надзвичайно різноманітним, всебічним та яскравим. Цей найчисельніший за кількістю творів напрямок у композиторському доробку Г. Гаврилець пов'язаний з традиціями народнопісенної культури України та її відродженням на сучасному етапі розвитку національного музичного мистецтва.

**Висновки.** Провідне місце у хоровій творчості Ганни Гаврилець займають фольклорні образи, де композиторка не лише оригінально перевтілює інтонаційну основу обрядового фольклору, а й часто до такого глибинно закоріненого в традиціях нашого народу праобразу, як ритуальне дійство, символіка поклоніння природі. Навчання у класі видатного українського композитора Мирослава Скорика, який був і є одним із найяскравіших представників «нової фольклорної хвилі» і дотепер має дуже великий вплив на свою талановиту ученицю. Відповідність саме такій традиції, такому матеріалу до характеру творчого обдарування композиторки – яскравого, відкритого, експресивного, до її національно сформованому світогляду, із сильним відчуттям своєї приналежності до українського духовного континууму, визначає самотність

індивідуальної творчої манери Г. Гаврилець і надзвичайну природність музичної мови хорових композицій, що ґрунтуються на фольклорному матеріалі.

**Перспективи дослідження** окресленої теми полягають у комплексному аналізі хорових творів фольклорного напрямку Г. Гаврилець в аспекті перетворення джерел національного пісенного фольклору.

### **Список використаних джерел і література:**

1. Бенч О. Фольклорні архетипи у хоровій творчості Ганни Гаврилець // Композитор і сучасне соціокультурне середовище: зб. наук. ст. НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ: Родовід, 2009. Вип. 75. С. 57–70.
2. Нискогуз І. Особливості трактування українського фольклору в ораторії „Барбівська Коляда” Ганни Гаврилець // Музикознавчі студії: зб. наук. ст. ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів, 2014. Вип. 32. С. 183–191.
3. Сухомлінова Т.П. Проблеми періодизації хорової творчості Ганни Гаврилець // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків: „С. А. М.”, 2012. Вип. 36. С. 338–348.
4. Сухомлінова Т.П. Псалом у творчості Ганни Гаврилець // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка: зб. наук. пр. ЛДІКіМ. Луганськ, 2011. Вип. 22. С. 227–237.

### **References:**

1. Bench, O. (2009). Folk archetypes in choral art by Anna Gavrilletz. *Kompozy`tor i suchasne sociokul`turne seredovy`shhe*, 75, 57–70 [in Ukrainian].
2. Ny`skoguz, I. (2014). Features of the interpretation of Ukrainian folklore in the oratory "Barbie Carol" by Anna Gavrillet. *Muzy`koznavchi studiyi*, 32, 183–191 [in Ukrainian].
3. Suxomlinova, T.P. (2012). Problems of periodization of choral work by Anna Gavrilets. *Problemy` vzayemodiyi my`stecztva, pedagogiky` ta teoriyi i prakty`ky` osvity`*, 36, 338–348 [in Ukrainian].
4. Suxomlinova, T.P. (2011). Psalm in the creation of Anna Gavrilletz. *Problemy` suchasnosti: my`stecztvo, kul`tura, pedagogika*, 22, 227–237 [in Ukrainian].

УДК 780.647.2

DOI 10.15421/221818

**Башмакова Наталія Вікторівна,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
кафедра „Народні інструменти”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (095) 553 - 08 - 93  
e-mail: nbashmakova.7@gmail.com

**Пасічний Олексій Михайлович**  
*магістрант кафедри „Народні інструменти”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (097) 727 - 05 - 12  
e-mail: alexsilver@ua.fm

## **СПЕЦИФІКА МОВИ ТА ФОРМОУТВОРЕННЯ ПАРТИТИ «МАСКТОУВ» А. НИЖНИКА**

**Мета** дослідження полягає в аналізі партити «Масктоув» А. Нижника з позицій відповідності тенденціям розвитку жанру, виявлення специфіки формоутворення та стильових орієнтирів музичної мови автора та місця партитного жанру у творчості відомого українського композитора. **Методологія** дослідження формується від магістральної ролі застосування музикознавчого аналізу, який використовується для виявлення специфіки трактування жанру в партиті «Масктоув» А. Нижника. **Наукова новизна.** Загальні риси еволюції жанру партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття окреслені в наукових розвідках М. Булди, В. Єргієва, Я. Олексіва, А. Сташевського. Серед композиторів, які звертались до означеного жанру, автори згадують імена Володимира Зубицького, Анатолія Білошицького, Валерія Подвали, Юрія Шамо, Анатолія Гайденка та Артема Нижника. Його партита «Масктоув» є популярним твором концертно-конкурсного репертуару українських та зарубіжних баяністів-виконавців, але у науковому ракурсі цей твір досі не виступав у якості матеріалу дослідження. Отже, актуальність та наукова новизна статті зумовлена як творчими орієнтирами сучасної виконавської практики, так і необхідністю теоретичного

осмислення творів, що нині репрезентують концертно-конкурсний репертуар баянного мистецтва України. **Висновки.** Партита «Macktoub» А. Нижника створена у відповідності до актуальних тенденцій сучасної баянної музики, що втілюється зокрема у використанні прийомів полістилістики, яка характерна для творчості композиторів епохи постмодерну. Специфіка музичної мови першої частини вказує на барокову стилізацію (на мотивному та тонально-гармонічному рівнях), а мова інших частин перекликається із творчістю відомого французького композитора-баяніста Ф. Анжеліса (що проявляється у використанні синкопованих та пунктирних ритмів у поєднанні зі змінними розмірами та частими тональними зіставленнями тематичного матеріалу).

**Ключові слова:** А. Нижник, баянна партита, жанри баянної музики, необароко, полістилістика, стилізація.

**Башмакова Наталья Викторовна**, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра „Народные инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Пасичный Алексей Михайлович**, магистрант кафедры „Народные инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

### **Специфика языка и формообразования партиты «Macktoub» А. Нижника**

**Цель** исследования заключается в анализе партиты «Macktoub» А. Нижника с позиций соответствия тенденциям развития жанра, выявления специфики формообразования и стилевых ориентиров музыкального языка автора и места партитного жанра в творчестве украинского композитора. **Методология** исследования формируется от магистральной роли применения музыковедческого анализа, который используется для выявления специфики трактовки жанра в партите «Macktoub» А. Нижника. **Научная новизна.** Общие черты эволюции жанра партиты в украинской баянной музыке второй половины XX в. очерчены в научных исследованиях М. Булды, В. Ергиева, Я. Олексива, А. Сташевского. Среди композиторов, которые обращались к отмеченному жанру, авторы приводят имена Владимира Зубицкого, Анатолия Белошицкого, Валерия Подвалы, Юрия Шамо, Анатолия Гайденко и Артема Нижника. В частности, партита последнего «Macktoub» является популярным произведением

концертно-конкурсного репертуара украинских и зарубежных баянистов-исполнителей, но в научном ракурсе это произведение все еще не выступало в качестве материала исследования. Таким образом, актуальность и научная новизна статьи обусловлена как творческими ориентирами современной исполнительской практики, так и необходимостью теоретического осмысления сочинений, что ныне репрезентуют концертно-конкурсный репертуар баянной музыки Украины. **Выводы.** Партита «Macktoub» А. Нижника создана в соответствии с актуальными тенденциями современной баянной музыки, что воплощается, в частности, в использовании приемов полистилистики, которая характерна для творчества композиторов эпохи постмодерна. Специфика музыкального языка первой части указывает на барочную стилизацию (на мотивном и тонально-гармоническом уровнях), а язык остальных частей перекликается с творчеством известного французского композитора-баяниста Ф. Анжелиса (что проявляется в использовании синкопированных и пунктирных ритмов в сочетании с переменными размерами и частыми тональными сопоставлениями тематического материала).

**Ключевые слова:** А. Нижник, баянная партита, жанры баянной музыки, необарокко, полистилистика, стилизация.

**Bashmakova Natalya**, the candidate of Arts, docent, the „Folk instruments” chair for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

**Pasichnyj Oleksij**, the graduate student of „Folk instruments” chair for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

**The particularity of musical language and the features of compositional shape for partita «Macktoub» by A. Nyzhnyk**

**The purpose** of this article is analysis of partita «Macktoub» by A. Nyzhnyk from the position of conformity of the trends in the genre's development and detection of musical form specifics and stylistic reference points of musical language and place of partita genre in creativity of Ukrainian composer. **Methodology** of this exploration is molded from central employment of musicology analysis, which uses to reveal specificity and peculiarity concerning the interpretation of genre in partita «Macktoub» by A. Nyzhnyk. **The scientific novelty.** Common features in genre evolution of partita in Ukrainian bayan music in second



half of XX century outlined in scientific works of M. Bulda, V. Yergiyev, Y. Oleksiv, A. Stashevskij. Among composers, which applied to this genre the authors recall names of V. Zubitskij, A. Biloshytskij, V. Podvala, Y. Shamo, A. Gaydenko and A. Nyzhnyk. In particular his partita «Macktoub» is popular composition in concert and competition repertoire of Ukrainian and foreign bayanist, but it didn't act as a material of scientific research. So topicality and scientific novelty of article caused by creative landmarks of modern performance practice and necessity in theoretical comprehension of compositions, which represent concert and competition repertoire of bayan art in Ukraine. **Conclusions.** Partita «Macktoub» by A. Nyzhnyk created according to actual trends of modern bayan music, which embed in using methods of polystylistics, what is characteristic in composer creation of postmodernism epoch. Specificity of musical language in first part indicates on baroque stylization (on motif, tonal and harmonic levels), and musical language of other parts resonates with creation of famous French bayan composer F. Angelis (which is displayed in using syncopated and dotted rhythms in combination with variable time signature and frequent tonal comparison of thematic material).

*The key words:* A. Nyzhnyk, bayan partita, genre of bayan music, neo-baroque, polystylistics, stylization.

**Постановка проблеми.** Активний розвиток академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. сприяв розширенню оригінального репертуару. Як наслідок, поступово з'являється значна кількість концертних творів для баяна та акордеона, які використовують досвід провідних жанрів академічної музичної культури. Баянна партита є одним з таких жанрів, до якого звертались справжні корифеї баянного мистецтва – В. Зубицький, А. Білошицький, В. Подвала, Ю. Шамо, А. Гайденко. Останнім часом в концертно-конкурсному репертуарі українських та зарубіжних баяністів-виконавців досить часто зустрічається партита «Macktoub» Артема Нижника, але у науковому ракурсі цей твір досі не виступав у якості матеріалу дослідження.

**Актуальність дослідження** зумовлена як творчими орієнтирами сучасної виконавської практики, так і необхідністю теоретичного осмислення творів, що нині репрезентують концертно-конкурсний репертуар баянного мистецтва України.

**Огляд літератури.** Еволюція жанру партити в українській баянній музиці другої половини ХХ століття подається у працях М. Булди [1], В. Єргієва [3], Я. Олексіва [4], А. Сташевського [7]. Серед знакових творів цього жанру автори згадують дві джазові партити Володимира Зубицького, три патрити Анатолія Білошицького, партиту Валерія Подвали, «Партиту-піколо» Юрія Шамо, а також «Балканський триптих», «Палеські замальовки» та цикл з п'яти вальсів у стилі французьких мюзетів «Паризькі таємниці» Анатолія Гайденка.

Звертаючись до генези жанру партити у баянній творчості українських композиторів, Я. Олексів вказує на ряд аспектів: 1) розробка жанру партити в баянній музиці інших національних культур, зокрема шведській, російській; 2) вагомість презентації циклу партити в українському музичному мистецтві другої половини ХХ ст.; 3) зацікавленість українських композиторів жанрами барокової музики [3, 61]. Автор також наголошує, що в баянному мистецтві жанр партити фігурує менш численно, аніж жанр сюїти.

А. Сташевський подає коротку характеристику баянних опусів українських композиторів, скомпонованих в окресленому жанровому полі, визначаючи типи партитних циклів, які побутують в українській баянній музиці кінця ХХ століття. У його монографії також подається стислий аналіз «Partita concertanta № 1 in modo di jazz-improvvisazione» Володимира Зубицького і «Партити-піколо» Юрія Шамо [7].

**Мета дослідження** полягає в аналізі партити «Macktoub» А. Нижника з позицій відповідності тенденціям розвитку жанру, виявлення специфіки формоутворення і стильових орієнтирів музичної мови автора та місця партитного жанру у творчості українського композитора.

**Об'єтом дослідження** постає жанр партити в сучасному оригінальному баянному репертуарі, а **предметом** – специфіка формоутворення й стильові орієнтири музичної мови в партиті «Macktoub» А. Нижника.

**Виклад основного матеріалу.** Розробка партитного жанру вітчизняними композиторами продовжується протягом останніх п'ятдесяти років і в числі відносно нових творів цього жанру партити Артема Нижника – Перша та Друга під назвою «Macktoub», що були створені у 2011 р., за кілька років до того, як композитор залишив свою рідну Донеччину. Нині вони існують у двох авторських версіях,

які різняться між собою не тільки фактурним викладом, а й формою окремих частин циклу: перша – сольна, а друга – для баяна з оркестром народних інструментів.

В цілому композиторська творчість А. Нижника за своєю жанровою палітрою різноманітна. Окрім двох згаданих партит в його доробку є одна Соната для баяна у двох частинах, дві баянні сюїти – «Сансара» та «Серце дракона», велика кількість концертних п'єс для баяна («Мізерере», «Бандонеон», «Ламенто» та ін.), Концерт «Вірую!» для домри з оркестром, Капричіо для домри з фортепіано, а також сюїта у чотирьох частинах для скрипки, баяна та арфи під назвою «Колискові для Еліани».

Партита «Macktoub» А. Нижника являє собою чотиричастинний цикл. Сам композитор так висловився щодо історії створення цього твору: «Я написав його зі спортивного інтересу, як спробу поглянути, чи зможу я створити щось „хітове” з мелодіями та гармоніями традиційного типу, доступне для сприйняття будь-якого слухача» [5].

Три частини партити (окрім першої, яка містить риси необароко) написані у стилі французького баяніста-композитора Франка Анжеліса. А. Нижник вказує на те, що він навмисно прагнув скопіювати стиль французького митця і для цього прослуховував твори Анжеліса протягом одного тижня. Багато з характерних прийомів французького майстра Артему Нижнику вдалось відтворити у своїй партиті [5].

Взагалі полістилістика з прийомами стилізації та алюзії є характерним явищем, навіть символом музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Імпульсом розвитку теорії полістилістики у 60-х роках ХХ ст. стала творчість А. Шнітке, а також його теоретичні дослідження нової техніки композиції.

Перша частина партити «Macktoub» (*Andante non troppo*) написана у складній тричастинній формі. В крайніх частинах (по 13 тактів кожна), які мають форму періоду, що складається з трьох речень, відчувається тональне тяжіння – с-moll. Інтонаційна будова перших тактів нагадує початкові фрази токати d-moll Й.С. Баха – найвідомішого твору барочної музики. Впізнається не тільки інтонаційна будова, а й бахівська монументальність і міць органної токати, що підкреслюється триголосним регістром («фагот» + «кларнет» + «піколо») та застосуванням басу готової клавіатури. В середній частині композитор використовує просту двочастинну

форму (4 періоди по 8 тактів). Принцип її тонально-гармонічної будови (f-moll Es-dur; As-dur Es-dur) відповідає стилістиці чакони та пасакалії – характерних жанрів епохи бароко. Квадратна структура тематизму у поєднанні з остинатністю басової партії щодо звуковисотності (в ритмічному плані проходить наскрізний розвиток цього фактурного елементу) підтверджують це спостереження. Перший і третій, другий і четвертий періоди середньої частини мають однакові тематизми з невеликими варіативними відмінностями.

Отже, у першій частині партити простежується барокова стилізація, яка проявляється в інтонаційній будові крайніх розділів складної тричастинної форми та у тональній організації середньої частини. Необарокове стилістичне рішення першої частини циклу, виходячи з загальної концептуальної ідеї аналізованої партити, не є випадковим, тому, що і Ф. Анжеліс у своїх творах також неодноразово звертається до барокової музики. Як приклад згадаємо першу частину його Сюїти, яка названа автором «В.В.» (Brel – Bach) та Токату.

Таким чином, в аналізованому циклі втілюється характерна для жанру в цілому тенденція розвитку, означена А. Сташевським, який підкреслює, що у більшості баянних партит простежується необароковий напрямок у виборі жанрів частин циклу (фуга, речитатив, токато, хорал та ін.).

Друга частина (*Allegro molto e ritmato*) написана у складній тричастинній формі. У специфіці музичної мови вгадуються характерні риси авторського стилю Ф. Анжеліса, а саме – широке використання синкопованих та пунктирних ритмів у поєднанні зі змінними розмірами та частими зіставленнями тематичного матеріалу в різних тональностях.

Характер першого розділу енергійний, нервовий, стрімкий, наполегливий. Інтонаційна будова мелодичної лінії першого речення запам'ятовується завдяки змінному тактовому розміру (9/8-7/8), синкопованому ритму (четвертна-вісімка) та квінто-квартовим стрибками мелодичної лінії. Друге речення, в якому розвивається означений емоційний модус, складається з чотирьох мотивів, які будуються на рівномірному та енергійному русі восьмими тривалостями у розмірі 8/8. Другий період повторює будову першого, але має варіативний розвиток матеріалу шістнадцятими тривалостями.

Другий розділ означеної частини різко контрастує з першим, хоча в ньому залишається несиметричний розмір (11/8) та постійно повторюваний мотив восьмими тривалостями у партії лівої руки. Тема набуває протяжного меланхолійного характеру за рахунок цілих та четвертних з крапкою тривалостей. Відчуття неспокою зростає, складається передчуття вибуху. Розрядка настає у другій половині другого розділу – пасажі шістнадцятими тривалостями на фоні протяжного акомпанементу в партії лівої руки. Закінчується другий розділ низхідним хроматизмом з трьох нот під ферматами.

Третій розділ повторює характер і тематизм першого, але вже з більшою енергійністю і наполегливістю, за рахунок постійного використання гамообразних пасажів шістнадцятими тривалостями та акомпанементу з двох акордів і басу, на готовій клавіатурі в партії лівої руки. Друга половина третього розділу є кульмінацією другої частини. Тут напруга зростає через використання прийому тремоло міхом на два форте, що приводить на короткі уривисті мотиви, на яких динаміка поступово згасає. Закінчується друга частина чотиритактною кодою, в якій повертаються інтонації першого розділу.

Третя частина партитного циклу «Масктуб» (*Andante ma non troppo*) написана в простій тричастинній формі у тональності a-moll. Її відкриває чотиритактний вступ, який задає основний настрій всього розділу – особистісний філософський пошук. У кожному такті вступу формується акорд шляхом нашарування звуків. Такий прийом є характерним для баянної музики – його, наприклад, досить влучно використовує Ф. Анжеліс у концертній п'єсі «Із глибини душі». Остинатна ритмічна будова вступу відповідає означеній фактурній ідеї (восьмі тривалості складаються в акорд половинною нотою і у затакт четвертною нотою в басовій партії до половинної з крапкою на першу долю наступного такту). Основна тема частини проходить у другій октаві й ніби «повисає» над акомпанементом, який перейняв принцип нашарування звуків, заявлених у вступі. Ритмічний малюнок першого восьмитакту теми будується на половинних з крапкою і четвертних тривалостях, що надає їй відчуття погойдування, невизначеності; ритм другого – складається із цілих тривалостей. Таким чином, порівнюючи фактурну організацію будови вступу і теми першого розділу, спостерігаємо прийом віддзеркалення (відносно партій лівої і правої руки).

У середньому розділі третьої частини змінюється характер – схвильованість вносить фактура акомпанементу, в якому з'являється самостійна басова лінія та виразний підголосок з восьмих та шістнадцятих тривалостей. Така побудова нотного матеріалу подібна до принципу побудови другої варіації з концертного етюду на тему А. Пьяцолли «Chiquilin de Bachin» Ф. Анжеліса. Тема стає більш рухливою і хвилюючою за рахунок підголоску з восьмих та шістнадцятих, а також за рахунок двох затактових гамоподібних пасажів з дев'яти нот тридцять другими тривалостями (новемоль). Третій розділ повністю повторює перший, окрім останніх чотирьох тактів, які виконують функцію коди. В ній змінюється метр на тридольний, що підготовлює характер четвертої частини.

Четверта частина партити (*Allegro molto*) написана у складній тричастинній формі. Перша тема початкового розділу проходить в основній тональності (d-moll), за характером вона стрімка, зі специфічним «рваним» ритмічним малюнком; динамізму їй додає і колоритний баянний прийом звуковидобування – тремоло. Інтонаційно вона нагадує початок першої частини із Сюїти Ф. Анжеліса «Brel-Bach».

Друга тема першого розділу фіналу (a-moll) характеризується змінним тактовим розміром (7/8 – 8/8), що надає відчуття нестійкості, особливо у поєднанні із пульсуючим (восьмими тривалостями) остинатним басом. Проведенню третьої теми передую зв'язка, яка будується на початковому матеріалі та повертає до основної тональності. Третя тема, в якій тактовий розмір залишається змінним, характеризується постійним рухом вгору і доходить до кульмінаційної точки усього першого розділу.

Середній розділ фіналу будується за принципом контрасту. Тут з'являється стабільність тактового розміру (6/8). Він закінчується на домінанті, залишаючи питання що «повисає». Репризі передую зв'язка, яка будується на інтонаційному матеріалі першого розділу другої частини партити, що забезпечує цілісність циклу.

Третій розділ повністю повторює перший, за винятком того, що в ньому відсутня третя тема – друга переходить у коду, яка будується на матеріалі першого розділу другої частини; після чого звучить акорд, який за інтервальним складом є ідентичним до початкового акорду циклу. Однаковими є і останні акорди першої та фінальної

частин. Таким чином, завдяки акордовим співзвуччям, будуються своєрідні опори, які «цементують» монолітну будову циклу.

Вписуючи означений твір у загальні орієнтири музично-мовної стилістики партит для баяна українських композиторів, відзначимо його тяжіння до напрямку, який характеризується А. Сташевським як той, в основі якого лежать виключно академічні методи оперування музичним матеріалом (на відміну від напрямку джазово-академічного спрямування).

Щодо специфіки формоутворення та принципів розгортання музичного матеріалу сольний варіант партити «Масктуб» А. Нижника відповідає камерному типу партит. Логіка чотиричастинної організації циклу відображає традиції барочної сонати з характерною фантазійністю першої частини, та темповим контрастом (швидко-повільно-швидко) трьох наступних частин. У той же час авторську оркестрову версію твору, згідно із запропонованою А. Сташевським класифікацією баянних партит українських композиторів, слід відносити до концертного типу, не стільки за симфонічними принципами розгортання музичного матеріалу (що присутні у першій частині), скільки за відповідністю до принципів концертності, як змагання між солістом та оркестром.

**Висновки.** Партита «Масктуб» А. Нижника створена у відповідності до актуальних тенденцій сучасної баянної музики, що втілюється зокрема у використанні прийомів полістилістики, яка характерна для творчості композиторів епохи постмодерну. Специфіка музичної мови першої частини вказує на барокову стилізацію (на мотивному та тонально-гармонічному рівнях), а мова інших частин перегукується із творчістю відомого французького композитора-баяніста Ф. Анжеліса (що проявляється у використанні синкопованих та пунктирних ритмів у поєднанні зі змінними розмірами й частими тональними зіставленнями тематичного матеріалу).

У принципах формоутворення означеного циклу виявляються риси барочної чотиричастинної сонати, де перша частина виконує функцію розгорнутого вступу в характері фантазії, а три останні частини організовані за принципом темпового контрасту (швидко – повільно – швидко). В логіці організацій кожної з частин циклу використовується принцип репризної тричастинності.

**Перспективи дослідження** означеної тематики полягають у подальшому осмисленні композиторського доробку Артема Нижника з позиції еволюції провідних жанрів баянної музики.

### Список використаних джерел і література:

1. Єргієв І.Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса: ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2006. 19 с.
2. Кужелев Д.О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 «Теорія і історія культури». Київ, 2002. 20 с.
3. Олексів Я.В. Баянна сюїта і партита: розмаїття авторських інтерпретацій // Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка: зб. наук. ст. Дрогобич, 2011. Вип. 2. С. 57–62.
4. Олексів Я.В. Відображення необарокової стильової тенденції в баянних партитах українських композиторів // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка: зб. наук. ст. Тернопіль, 2012. № 2. С. 65–70.
5. Почерніна Є. Інтерв'ю з А. Нижником. <http://belgf.ru/?p=26948> (дата звернення 15.05.18).
6. Семешко А.А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ – ХХІ століть: довідник. Тернопіль: Богдан, 2009. 244 с.
7. Сташевський А.Я. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ ст. та на початку ХХІ ст.): монограф. Луганськ, 2007. 160 с.
8. Холопова Н.В. Форми музикальних призведень: монограф. Санкт-Петербург, 2001. 439 с.

### References:

1. Yergiyev, I.D. (2006). Ukrainian «modern-bayan» as a phenomenon of worldwide art. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: OdesSMA [in Ukrainian].
2. Kuzhelev, D.O. (2002). Artistic tendencies in development of academic bayan performance in second half of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NatMAU [in Ukrainian].
3. Oleksiv, Y.V. (2011). Diversity of composer interpretation in bayan suite and partita. Zbirny`k naukovy`x pracz` molody`x vcheny`x Drogoby`cz`kogo derzhavnogo pedagogichnogo universy`tetu im. I. Franka, 1, 57–62 [in Ukrainian].



4. Oleksiv, Y.V. (2012). Display of tendencies in neo-baroque style in bayan partitas of Ukrainian composers. *Naukovi zapy`sky` Ternopil`s`kogo nacional`nogo pedagogichnogo universy`tetu im. V. Gnatyuka*, 2, 65–70 [in Ukrainian].
5. Pochernina, Y. (2015). Interview with A. Nyzhnyk. [Electronic resource]. Retrieved from <http://belgf.ru/?p=26948> [in Russian].
6. Semeshko, A.A. (2009). Bayan and accordion art of Ukraine in the end of the XX – beginnind of the XXI century. *Ternopil`: Bogdan* [in Ukrainian].
7. Stashevskyj, A.Y. (2007). Big genres in Ukrainian music for bayan and accordion (tendencies on development in the last quarter of the XX century and at the beginning the XXI century). *Lugansk: Poligrafresurs* [in Ukrainian].
8. Holopova, N.V. (2001). *Forms of musical compositions*. Sankt-Peterburg: Lun` [in Russian].

*УДК 78.03:784(477)*  
*DOI 10.15421/221819*

**Tereshchenko Alla,**  
*Doctor of Arts, Professor,*  
*leading researcher for*  
*Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology*  
*named after M. Rilsky NAS of Ukraine (Kyiv)*

тел. (067) 232 - 25 - 71  
 e-mail: [alla\\_t@i.ua](mailto:alla_t@i.ua)

## **THE BEGINNINGS OF ESTABLISHMENT AND DEVELOPMENT FOR UKRAINIAN ACADEMIC VOCAL PERFORMING**

**The purpose of this article** is disclosing genic underground for germination and evolution of Ukrainian academic vocal performing. The target of this investigation is also revealing the most characteristic features of domestic vocal tradition into the stage concerning to formation of Ukrainian professional vocal art. **The methodology** of this exploration is formed by researcher on the basis employment of historical method, which connects with studying definite biographical information of Ukrainian academic singers. The systematic manner has the specific significance for special formation the investigative sequence of Ukrainian performers' the most characteristic vocal criterions. The structurally analytical method

allows to hold out the logic of scientific disquisition, its structure and to texture the general conclusions. **The scientific newness** of the presented article is determined by appeal to phenomenon of Ukrainian vocal academic art into its stage beginning and further evolutionary development. The discovering of not renowned facts from creative life of celebrated Ukrainian singers namely Mykola Ivanov, Semen Hulak-Artemovsky, Alexander Mishug, Kamil Everardy, Alexander Korobeychenko, Anatoly Solovyanenko and Lyudmila Yurchenko is novelty into the scientific work. **Conclusions.** The world famous creation of Ukrainian opera singers specifically Mykola Ivanov and Semen Hulak-Artemovsky is genic foundation of Ukrainian academic vocal performing. Namely these artists, from the middle of the 19<sup>th</sup> century, began its approving and passing to descendants on the highest professional level. The permanent connect with Italian vocal tradition as well as Ukrainian-Italian concert-creative relationships are the most peculiar traits, the characterological features of domestic vocal performing, into the stage organization of Ukrainian vocal art's phenomenon. The successors of such a type art events in the 20<sup>th</sup> century were celebrated performers, exactly the singers and teachers Alexander Mishug, Kamil Everard, Alexander Korobeychenko, Anatoly Solovyanenko, Lyudmila Yurchenko and others.

**The key words:** Ukrainian vocal art, Ukrainian opera performing, singer, teacher, artist, vocal, tradition.

**Терещенко Алла Костянтинівна**, доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України (м. Київ)

**Витоки становлення та розвитку українського академічного вокального виконавства**

**Ціллю статті** є розкриття генного підґрунтя у зародженні та еволюції українського академічного вокального виконавства. Метою публікації також постає виявлення найбільш характерних особливостей вітчизняної вокальної традиції у стадії формування українського вокального мистецтва. **Методологія** дослідження формується на тлі використання історичного методу, пов'язаного з вивченням певних біографічних даних українських академічних співаків. Особливого значення набуває системний підхід у формуванні послідовності дослідження найбільш характерних

вокальних критеріїв вітчизняних виконавців. Застосування структурно-аналітичного методу дозволяє витримати логіку наукового дослідження, його структуру та сформулювати загальні висновки. **Наукова новизна** роботи визначається зверненням до феномену українського вокального академічного мистецтва у його стадії зародження та подальшого еволюційного розвитку. Новим у статті постає і розкриття раніше невідомих фактів з творчого життя відомих українських співаків, а саме Миколи Іванова, Семена Гулака-Артемівського, Олександра Мишуги, Каміля Еверарді, Олександра Коробейченка, Анатолія Солов'яненка, Людмили Юрченко. **Висновки.** Генною основою українського академічного вокального виконавства постає всесвітньо відома творчість українських оперних співаків Миколи Іванова та Семена Гулака-Артемівського, які ще від середини ХІХ століття почали його ствердження та передачу нащадкам на найвищому професійному рівні. Найбільш своєрідними рисами, характерологічними особливостями вітчизняного вокального виконавства, у стадії формування феномену українського вокального мистецтва, постає його безперервний зв'язок з італійською вокальною традицією, а також українсько-італійські концертно-творчі відносини. Продовжувачами такого роду мистецьких звершень у ХХ столітті постали ушлявлені виконавці, а саме співаки і педагоги Олександр Мишуга, Каміль Еверарді, Олександр Коробейченко, Анатолій Солов'яненко, Людмила Юрченко та ін.

**Ключові слова:** українське вокальне мистецтво, українське оперне виконавство, співак, педагог, артист, вокал, традиції.

**Терещенко Алла Константиновна**, доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М.Т. Рильского НАН Украины (г. Киев)

**Истоки становления и развития украинского академического вокального исполнительства**

**Целью статьи** является раскрытие генной основы в зарождении и эволюции украинского академического вокального исполнительства. Публикация также призвана к выявлению наиболее характерных особенностей отечественной вокальной традиции в стадии формирования украинского вокального искусства. **Методология** исследования формируется на основе использования

исторического метода, обусловленного изучением определённых биографических данных украинских академических певцов. Особое значение приобретает системный подход в формировании последовательности изучения наиболее характерных вокальных критериев отечественных вокалистов. Применение структурно-аналитического метода позволяет выдержать логику научного исследования, его структуру и создать общие выводы. **Научная новизна** статьи определяется обращением к феномену украинского вокального академического искусства в стадии его зарождения и дальнейшего эволюционного развития. Новым в публикации является и раскрытие ранее неизвестных фактов творческой жизни прославленных украинских певцов, а именно Николая Иванова, Семёна Гулака-Артемовского, Александра Мишуги, Камиля Эверарди, Александра Коробейченко, Анатолия Соловьяненко, Людмилы Юрченко. **Выводы.** Генной основой украинского академического вокального исполнительства является всемирно известное творчество украинских оперных певцов Николая Иванова и Семёна Гулака-Артемовского, которые ещё от середины XIX столетия начали его утверждение и передачу потомкам на наивысшем профессиональном уровне. Наиболее своеобразными чертами, характерологическими особенностями отечественного вокального исполнительства, в стадии формирования феномена украинского вокального искусства, является его непрерывная связь с итальянской вокальной традицией, а также украинско-итальянские концертно-творческие отношения. Продолжателями такого рода творческих свершений в XX столетии явились известные исполнители, а именно певцы и педагоги Александр Мишуга, Камиль Эверарди, Александр Коробейченко, Анатолий Соловьяненко, Людмила Юрченко и др.

**Ключевые слова:** украинское вокальное искусство, украинское оперное исполнительство, певец, педагог, артист, вокал, традиции.

**Statement of the problem.** The singers from Ukraine had highest professional level in Europe's castles and churches from ancient times. The choir chapel in Petersburg, from its establishment and centuries in future, formed by musicians from Ukraine. Always, vocalists from our country decorated the academic opera and concert stages of all continents. Singers, certainly, conquered the prize-winning places to many international competitions. We are proud of accomplishments from our

performers in divers' creative rivalries. But we don't guess about lot of singers in Ukraine, which are laureates of prestigious contests in the world.

Every year, the musical academies, namely high musical institutions in various cities of Ukraine, continue to graduate singers with highest sample. Their successes is confirmed by performances on lot of opera stages of the world. Many of them came back to motherland. Nevertheless, even those, who are staying to work abroad, videlicet A. Kocherga, V. Lukianets, A. Shkurgan, A. Mikitenko, V. Pivovarov and many others, proceed to glorify of Ukrainian vocal culture.

The amazingly high, common level for the world acknowledgment of Ukrainian vocalists is acutely standing the question about studying of the beginnings for organization, evolutional sources and development of the Ukrainian vocal academic professional art.

**The topicality of the delineated theme.** The significance of academic art receives the important meaning on the constantly increasing wave of the national consciousness. The process of identification exactly the Ukrainian criterions on the artistic field, their source basis approves the phenomenon of succession, which defines the fact of tradition concerning definite the type of art, in particular vocal academic musical performing.

The activity of renowned singers at the musically-theater art is the weighty argument for successful development of the national culture, the acknowledgment its authority not only in homeland, but also in the world cultural scope. Consequently, there are necessity concerning supplement of the list with celebrated Ukrainian vocalists and need respecting keeping of memory about them, which names described into that list. The quintessential position is also continuing of investigative work about the professional approaches into individual creative attributes from outstanding representatives of opera art and evolutional formation of pedagogically theoretic foundations for Ukrainian vocal academic performing.

**The analysis of the literatures.** There are lot of specialized books, articles, notes devoted to Ukrainian singers. Their creation have become the essential scientific as well as artistic material for many candidate and doctor dissertations. There are also reference editions for example „Dictionary Ukrainian's singers” by I. Lysenko [6]. The volumes of „Ukrainian musical encyclopedia” [10] contains a lot of interesting information too. However, emphasize, that above indicated publications and many others possess only factual material and they, as a rule, have not

logical conclusions concerning determined historical, pedagogical or performing problems.

**The purpose of this article** is detecting of genic underground for beginnings and evolution of Ukrainian academic vocal performing. The target of this publication is also revealing the most characteristic features for domestic vocal tradition into the stage respecting to organization of Ukrainian vocal art.

**The object of this investigation** is Ukrainian academic vocal art, but **subject of represented exploration** is peculiar traits of establishment and development for domestic vocal performing into their characteristic signs of culturally art appearance.

**The basic material.** Traditionally, Ukrainian voices have become the decoration for opera stage of many countries from ancient time. Talent children from Glukhiv musical school were constantly brought to the Russian country for replenishing theaters. The way to creative immortality of young musicians, videlicet-future genial composers Maxim Berezovsky and Dmitry Bortniansky, was beginning exactly from Glukhiv in the middle of 18<sup>th</sup> century. Musically gifted children were taken to the capital and castles of Imperium not only from Glukhiv, but also from Kiev, Kharkov and Poltava as well as from others cities of Ukraine, where talented musicians were becoming choristers, orchestral performers, composers, artists, opera singers. Some of them, after receiving the definite upbringing, were going to other European countries, in which they were surprising and conquering of listeners by professional capabilities, mastery.

The activity of celebrated musicians-artists (composers, singers, librettists) becomes the most expressive in the 19<sup>th</sup> century, at the epoch of national renaissance for European countries. In this context, the name Ukrainian artist Nikolai Ivanov (1810 – 1880) is claimed into that cultural sphere. The vocalist was former courtier singer of the 14 class in Petersburg courtier cappella, which was elaborated by Dmitry Bortniansky and later by Theodore Lvov. These directors noted the great cleverness of Ukrainian singer, which, from the observation of T. Lvov, „into the particularity voice, knowledge, abilities concerning singing did not give way Italian vocalists” [1].

The friendship of young courtier singer with composer M.Glinka contributed to the assignment of N. Ivanov for scientifically educational process in Italy. At first, the both musicians came in Milan and took

lessons into the class by Professor Heliodor Bianchi, subsequently N. Ivanov moved in Naples into the group of disciples by Andrea Nodzari [3].

„The outstanding opera tenor, which was born under Cossack sky” – wrote about N. Ivanov Italian artists [2]. Composers J. Rossini, J. Verdi, G. Donizetti and others appended in their own operas, performances a new aria as well as original opera fragments specially for Ukrainian tenor Nikolai Ivanov. For example, J. Verdi quintessentially rewrote the Final to second action of opera *Hernani* and strengthened the significance of tenor part. Many music lovers from Milan, Rome, Bologna, Paris, London, Vienna and others opera cities of Europe applauded to Ukrainian singer. The outstanding creative personalities as M. Glinka, G. Berlioz, V. Hugo, M. Gogol, O. Balzac admired his academic voice.

N. Ivanov did not come back in Russia. He neglected of categorical commandment and will of Emperor. The vocalist constantly reaffirmed specifically the Ukrainian parentage into the public performances. As a result, the name of singer was excluding from Russian cultural area. In 1834, the article by historian and literary critic S. Shevirov was published into the Moscow journal „Telescope”. The writer, for example the opera creation of N. Ivanov, defended the possibility of academic artists to perform on different stages in the world, „...to receive a worldwide population, European glory” [12].

Shortly, the „Telescope” was closed and, emphasize, the name of opera singer N. Ivanov wasn't remembered by art critics into Russian cultural publications. This name is absent even in last edition of „Big soviet encyclopedia”. There is amazingly small article in the „Musical encyclopedia”, without picture of singer and necessary scientific base, which published at Moscow in 1960-70, edited by authoritative Russian art critic Y. Keldysh [4].

Scientist M. Varvartsev disclosed the curtain of ignorance about Ukrainian vocalist. The researcher published the literary sketch „Absolut first tenor of epoch bel canto” [2] in newspaper „Culture and life” in 1988 and after twenty years the investigator gave to the world the monograph „The life and stage N. Ivanov: history Ukrainian singer in Italian Risorgimento” [1].

We will call one more representative of Ukrainian academic vocal, videlicet Semen Hulak-Artemovsky (1813 – 1873). It is known, that Russian composer M. Glinka, which directed by Courtier Chapel a certain time, came to Ukraine in 1838 for regular selection of talented children for

his chorus. The master was admire the glorious voice of gifted, beautiful young man, graduated of Kyiv theological seminary, chorister of Sophia Cathedral and St. Michael's Monastery, future genial composer, author by „Zaporozhets behind the Danube” and lot of vocal compositions, renowned soloist of opera houses in Russian and Europe.

M. Glinka invited Ukrainian singer to Petersburg and at the period 1838 – 1839 the composer taught him opera-vocal capability, vocational composition and devoted to young vocalist great romances on the Ukrainian texts by V. Zabyla „Wind hums into a field” and „Nightingale is not twittering”. Afterwards, M. Glinka contributed the further improvement of Ukrainian singer's musical knowledge in Europe specifically in Paris (into the class of composer Giulio Alari and in Florence (into the classes of professors Romani and Martolini). In the period 1842 – 1865 S. Hulak-Artemovsky is soloist of opera houses in Petersburg and Moscow, he brilliantly performs the main parts of theater repertoire, subsequently into the M.Glinka's operas [5].

Ukraine reveals the strong nationally expressive opera vocal school in the first half of the 20<sup>th</sup> century. The glory about soloist of Kiev, Odessa, Kharkiv, Lviv opera houses resounds into all of the world.

The domestic vocal tradition, founded by talented teachers of Theological Academies and Seminaries, was established by Mykola Lysenko (1842 – 1912), which based in 1906 the first Ukrainian professional art institution, videlicet Musical dramatic school, from 1918 – Musically dramatic institute. Emphasize, that vocal-pedagogical foundations of Ukrainian opera performing and pedagogy were finally formed into Musical dramatic school grounded by M. Lysenko. The important factors of educational process were organized from first steps the constituting of professional institution a namely, the tradition of style unity from genetically rooted folk-spiritual national singing and attainment European, specifically Italian academic vocal tradition.

The world famous lyric-dramatic tenor Alexander Mishug (1853 – 1922) agreed to teach of academic vocal into the professional school by M. Lysenko, after his invitation. A.Mishug, as genial Solomia Krushelnytska and many others renowned singers, studied at the Lvov Polish conservatoire, in the class Valerian Vysotsky. In turn the professor V. Vysotsky cognized the science concerning academic opera vocal from the leader of old Italian school Francesco Lamperti. Further, A.Mishug improved opera vocational abilities in Milan conservatoire, at the class of



Professor M. Giovanni. Afterwards, celebrated Ukrainian singer perfected the art of academic singing in Warsaw, Vienna and Stockholm.

Respecting the specialized proposition from M. Lysenko for vocalist A. Mishug, the contract with Mariinskii Opera House was teared by Ukrainian singer. The educationally upbringing activity with apprentice-vocalists at the Ukrainian art institution was amazingly vital for professional opera singer-artist A. Mishug.

Among disciples of celebrated Ukrainian opera tenor, teacher from his musical vocation A. Mishug we will call next renowned personalities, a namely leading soloist of Kiev and Moscow opera houses Mikhail Mikish, soloist Lvov opera house at the war period Alexandra Lyubich-Parakhonyak, teacher of the Warsaw and Leningrad conservatoire Sofia Mirovich, famous singer and celebrated pedagogue at the Kiev conservatoire Mary Donets-Tessayr as well as others academic vocalists. Underscore, that worldwide vocalist Eugenia Miroshnichenko was the star of first magnitude at the class of Mary Donets-Tessayr [11].

The second line of succession concerning European musical traditions in domestic vocal education was determined by action in Ukraine the known well opera singer and pedagogue Camillo Everardy (1825 – 1899). Genial performer baritone was born in Belgium. But master, throughout creative professional life, was adherent of Italian traditions respecting academic singing. C. Everardy taught of opera capability at the many conservatoires of Europe as well as in Moscow, Petersburg and Kiev from 1888. Among pupils of celebrated European singer and teacher C. Everardy at the period pedagogic practice in Ukraine importantly to note the next individualities specifically Elena Ozerskaya (soloist of Moscow and Kiev opera houses), Vasily Tsvetkov (professor Kiev, Odessa and Minsk conservatoires) and others opera artists.

The methods of training academic singing from pedagogues Camillo Everardy and Vasily Tsvetkov (1866 – 1933) were united by famous Soviet singer Alexander Korobeichenko (1900 – 1971) into the stage artistically imaginative activity and professional teaching practice. Accentuate, that renowned vocalist and vocational educator A.Korobeichenko was main tutor for celebrated Ukrainian singer, world famous opera tenor Anatoly Solovyanenko (1932 – 1999) [7].

People's artist of Ukraine, author of the known well investigation about A. Korobeichenko, Professor S. Savari emphasizes bright pedagogical trait, quintessential teaching singularity of Master A.

Korobeichenko, videlicet „...to collect and keep documental evidences, to make diary notes” [8]. Exactly this allowed „...finding out about vocal laboratory of celebrated teacher his thinking, guess-works, discoveries, many specialized spreadsheets of sound formation as well as sound carrying” [8].

Underline, that tenor Anatoly Solovyanenko improved the technology of academic opera singing at the classes of Professors Gennaro Barra and Enrico Piazza into Milan Theater La Scala.

There is note into the diary of celebrated teacher and vocalist A. Korobeichenko, which master wrote shortly before his death the next thinks: „I taught to sing many of pupils. I very hope that my recommendations will help them to our grateful process. However, I separately want to say about my one disciple – Anatoly Solovyanenko. I gave my lessons to him amazingly long and persistently. I passed to him all my knowledge. I happy that my passion, aspiration, diligence, devotion to the academic opera singing transmitted to him and staying into the great art” [9].

In the context of noted problem, we have to remember the one more name of Ukrainian singer Lyudmila Yurchenko (was born 1943), who owned colorful and bright mezzo-soprano. We must include her name into the sequence, the celebrated constellation of outstanding Ukrainian opera vocalists.

The career of L. Yurchenko began on the native Poltava land. Beautiful and shapely girl, was working at the factory, had enrolled to the evening musical school. The teacher of future opera star was amazingly modest and humble man, celebrated pedagogue and musician, which loved opera art, academic vocational singing and all disciples – Vasily Openko (1924 – 1991).

Further, L. Yurchenko studied in the Kiev conservatoire at the class of Rima Razumova. Underscore, that the teacher continued professional vocal opera pedigree from musical dramatic school by M. Lysenko.

The international competition of opera vocalists named after Mariya Canals, which collected in Spanish city of Barcelona in 1975 best opera performers from different countries of the world, had become for L. Yurchenko biggest finest hour. The head of international jury Jacques Pernot (rector of conservatoire in French city of Bordeaux) announced the name of winner – the Grand prix and gold medal are rewarded to the Lyudmila Yurchenko.

**Conclusions.** The world famous creation of Ukrainian opera singers Mikola Ivanov and Semen Gulak-Artemovsky is quintessential genic foundation for Ukrainian academic vocal performing. Exactly they, from the middle of the 19<sup>th</sup> century, began the establishing and passing of opera vocational singing to the many successors into highest professional, artistically practice level.

The permanent connection with Italian vocal tradition as well as Ukrainian-Italian concert creative relationships are the most important particularity, attributes, the characterological features of domestic vocal tradition into stage the formation of the Ukrainian singing art. The successors of such kind the artistic events in 20<sup>th</sup> century were celebrated performers, videlicet singers and pedagogues Alexander Mishuga, Kamil Everardi, Alexander Korobeichenko, Anatoly Solovyanenko, Lyudmila Yurchenko and others professional academic opera singers.

**The prospects of this investigation**, delineated theme are viewed by scientific think into the appeal to a creation of worldwide Ukrainian academic singers of the 21<sup>st</sup> century, which are bright successors of Ukrainian singing vocational performing.

#### **Список використаних джерел і література:**

1. Варварцев М. Життя і сцена Миколи Іванова: історія українця в італійському Рісорджименто: монографія. Київ: Ін-т історії НАН України, 2011. 188 с.
2. Варварцев М. „Абсолютний перший тенор” доби бельканто // Культура і життя. Київ: Музика, 1988.
3. Глінка М. Записки // Литературное наследие. Москва: Музыка, 1952.
4. Иванов Н. // Музыкальная энциклопедия: гл. ред. Ю.Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, Т. 2. 1987.
5. Кауфман Л. Семен Гулак-Артемовський. Київ: Музика, 1981.
6. Лисенко І. Словник співаків України. Київ: Музика, 1997.
7. Максакова М. В добрый час // Советская музыка. Москва: Музыка, № 10. 1962.
8. Савари С. Учитель Донецкого соловья. Донецьк: ДДМА ім. С.С. Прокоф'єва, 2012. 27 с.
9. Терещенко А. Анатолій Солов'яненко. Життя і творчість. Київ: „Либідь”, 2009. 105 с.
10. Українська музична енциклопедія. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008–2016.

11. Царук С. Вокальна школа українського професора Олександра Мишуги // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр. Рівне: Рівненський державний гуманітарний університет, 2013. В. 2. С. 153–156.
12. Шевирьов С. Відгук про творчість // Телескоп. Москва, 1834. №1. С. 31.

### References:

1. Varvarcev, M. (2011). Life and scene of Nicholas Ivanov: The history of Ukrainians in the Italian Risorgimento. Ky`yiv: Muzy`chna Ukrayina [in Ukrainian].
2. Varvarcev, M. (1988). „Absolute first tenor” of the age of Belcanto. Kul`tura i zhy`ttya [in Ukrainian].
3. Glinka, M. (1952). Memoirs. Literaturnoe nasledie [in Russian].
4. Ivanov, N. (1987). Music Encyclopedia, 2 [in Russian].
5. Kaufman, L. (1981). Semen Hulak-Artemovsky. Ky`yiv: Muzy`ka [in Ukrainian].
6. Ly`senko, I. (1997). Dictionary of singers of Ukraine. Ky`yiv: Muzy`ka [in Ukrainian].
7. Maksakova, M. (1962). In good time. Sovetskaja muzyka, 10 [in Russian].
8. Savari, S. (2012). Teacher of Donetsk nightingale. Donec'k: DDMA im. S. Prokof`eva [in Russian].
9. Tereshhenko, A. (2009). Anatoly Solovyanenko. Life and creativity. Ky`yiv: Ly`bid [in Ukrainian].
10. Ukrainian Music Encyclopedia, (2008–2016). Ky`yiv: IMFE im. M.T. Ry`l`s`kogo NAN Ukrayiny [in Ukrainian].
11. Czaruk, S. (2013). Vocal School of Ukrainian Professor Alexander Mishugi. Ukrayins`ka kul`tura: my`nule, suchasne, shlyaxy` rozvy`tku, 2, 153 – 156 [in Ukrainian].
12. Shevy`r`ov, S. (1934). Feedback about creativity. Teleskop, 1, 31 [in Ukrainian].

УДК 780.614.1  
DOI 10.15421/221820

**Башмакова Наталія Вікторівна,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
кафедра „Народні інструменти”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (095) 553 - 08 - 93  
e-mail: nbashmakova.7@gmail.com

**Євстратенко Богдана Валентинівна,**  
*магістрант кафедри „Народні інструменти”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (096) 380 - 55 - 63  
e-mail: danayevstratenko@gmail.com

## **ЕЛЕГІЯ С.В. РАХМАНІНОВА В УКРАЇНСЬКОМУ ДОМРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ: СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

**Мета статті** – визначити специфіку виконавської традиції шляхом аналізу Елегії С.В. Рахманінова в перекладах та інтерпретаціях провідних домристів української школи. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні компаративного методу, який дозволяє розглянути вітчизняну виконавську практику інтерпретації творів С. Рахманінова на домрі. Вагоме значення в аналітичному опрацюванні теми має використання аксіологічного підходу, на основі якого формуються ціннісні критерії відбору інтерпретаційних версій Елегії – першого твору з композиторської спадщини С. Рахманінова, який було перекладено для чотириструнної домри з фортепіано. Використовуються методи емпіричної природи, зокрема інтерв'ю та узагальнення, які дозволяють на практичному рівні здійснювати вивчення запропонованої теми, а також структурно-аналітичний метод, на основі якого формується логіка викладення матеріалу і висновки дослідження. **Наукова новизна.** У статті описується та аргументується практика перекладу й виконання творів С. Рахманінова українськими домристами. Вперше, з позиції переконливості використання домрового ресурсу виразності,

аналізуються поширені у вітчизняному виконавстві версії Елегії (ор. 3 № 1) – переклад для домри і фортепіано М.Т. Лисенка, аранжування для домри з оркестром народних інструментів Б. Міхеєва. Окреслюються динамічні, агогічні, темброві аспекти виконавських інтерпретацій рахманіновського шедевр Б. Міхеєвим, Н. Костенко.

**Висновки.** У сучасному домровому репертуарі Елегія С. Рахманінова є єдиним опублікованим опусом творчої спадщини композитора, перекладення якого зроблено М.Т. Лисенком, враховуючи домрову специфіку, яка розкривається завдяки: 1) транспонуванню в тональність соль-мінор, яка сприяє тембровій насиченості звуку, є виграшною з позиції розкриття специфіки акустичних закономірностей конструкції інструмента; 2) раціональному вибору аплікатури та прийомів звуковидобування, які ґрунтуються на принципі художньо-естетичної цілеспрямованості.

**Ключові слова:** Елегія С. Рахманінова, домровий репертуар, перекладення для домри, домрова школа, прийоми гри на домрі.

**Башмакова Наталья Викторовна**, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра „Народные инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Евстратенко Богдана Валентиновна**, магистрант кафедры „Народные инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Елегия С.В. Рахманинова в украинском домровом исполнительстве: специфика переложения и интерпретации**

**Цель работы** – определить специфику исполнительской традиции путем анализа Елегии С.В. Рахманинова в переложениях и интерпретациях ведущих домристов украинской школы.

**Методология** исследования заключается в применении сравнительного метода, который позволяет рассмотреть отечественную исполнительскую практику интерпретации произведений С. Рахманинова на домре. Большое значение в аналитической разработке темы имеет использование аксиологического подхода, на основе которого формируются ценностные критерии отбора интерпретационных версий Елегии – первого произведения из композиторского наследия С. Рахманинова, которое было переложено для четырехструнной домры с фортепиано. Используются методы эмпирической природы, в частности интервью

и обобщение, позволяющие на практическом уровне осуществлять изучение предложенной темы, а также структурно-аналитический метод, на основе которого формируется логика изложения материала и выводы исследования. **Научная новизна.** В статье описывается и аргументируется практика переложения и интерпретации произведений С. Рахманинова украинскими домристами. Впервые с позиции убедительности использования домрового ресурса выразительности анализируются распространенные в отечественном исполнительстве версии Элегии (ор. 3 № 1) – переложение для домры и фортепиано М.Т. Лисенко, аранжировка для домры с оркестром народных инструментов Б. Михеева. Указаны динамические, агогические, тембровые аспекты исполнительских интерпретаций рахманиновского шедевра Б. Михеевым, Н. Костенко. **Выводы.** В современном домровом репертуаре Элегия Рахманинова является единственным опубликованным опусом творческого наследия композитора, переложение которого сделано М.Т. Лысенко с учетом домровой специфики, которая раскрывается благодаря: 1) транспонированию в тональность соль-минор, которая способствует тембровой насыщенности звука и является выигрышной с позиции раскрытия специфики акустических закономерностей конструкции инструмента; 2) рациональному выбору аппликатуры и приемов звукоизвлечения, основанных на принципе художественно-эстетической целесообразности.

**Ключевые слова:** Элегия С. Рахманинова, домровый репертуар, переложения для домры, домровая школа, приемы игры на домре, интерпретационная версия.

**Bashmakova Natalya**, the candidate of Arts, docent, the „Folk instruments” chair for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

**Yevstratenko Bohdana**, the graduate student of „Folk instruments” chair for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

**The purpose** of this article is to determine the specifics of the performance tradition through the analysis of the Elegy by S. Rakhmaninoff in the translations and interpretations of the leading domra-players of the Ukrainian school. **The methodology** of the study is to apply a comparative method that allows us to consider the domestic practice of interpreting the works of S. Rachmaninoff on the domra. Of

great importance in the analytical work on the topic is the use of the axiological approach, on the basis of which are based on the value criteria for the selection of interpretive versions of Elegy – the first work on the composer's legacy S. Rachmaninoff, which was translated into four-strike domra with piano. Methods of empirical nature are used, in particular, interviews and generalizations, which allow at the practical level to carry out the study of the proposed topic, and the structural-analytical method on the basis of which the logic of the presentation of the material and the conclusions of the research are formed. **Scientific newness.** The article describes and argued the practice of translating and performing the works of S. Rachmaninoff by Ukrainian domrists. For the first time, from the standpoint of the persuasiveness of the use of the worldly resource of expressiveness, the versions of Elegy (op. 3 No. 1) commonly distributed in the domestic arts are analyzed: translation for the domra and piano M.T. Lysenko, arranging for the domra with the orchestra of folk instruments B. Mikheyev. The dynamic,agogical, timbral aspects of the performance interpretation of the Rachmaninoff masterpiece B. Mikheev, N. Kostenko are outlined. **Conclusions.** In today's house repertoire, Elegy by S. Rakhmaninoff is the only published opus of the composer's creative heritage, translated by M.T. Lysenko, taking into account the specificity of domra, which is revealed due to: 1) transpose into the tonality of the salt-minor, which contributes to the timbre of sound saturation, is a winner from the position of disclosing the specificity of the acoustic patterns of the instrument's design; 2) rational choice of the application and techniques of sound production, which is based on the principle of artistic and aesthetic purpose.

*The key words:* Elegy by S. Rakhmaninoff, repertoire for domra, transcription for domra, school of domra player, methods of play domra, interpretation version.

**Постановка проблеми.** Багатогранна творчість Сергія Васильовича Рахманінова затребувана сьогодні у всьому світі. Його твори виділяються поетикою, кантиленністю музичної думки, ладовою змінністю, яскравими барвами гармоній. Кожен з них є шедевром музичної культури, тому виконувати музику означеного композитора є великою честю та відповідальністю для музикантів усіх спеціалізацій, при чому більшість з них представляють твори С. Рахманінова у перекладі, тому що в інструментальному жанрі



автор віддавав перевагу фортепіанній музиці. В той же час композитор наголошував на тому, що творчість більшості авторів настільки проникнута народним мелосом своєї країни, що це не може не відобразитись в їх творах [5].

Отже, повага С. Рахманінова до народних джерел світової музичної культури може бути вагомим аргументом для інтеграції його творів у репертуар академічних народних інструментів.

**Актуальність** означеної проблеми зумовлюється насамперед її практичним значенням. Аналіз концертної практики та навчально-методичних програм вітчизняних музичних вузів свідчить про те, що українські домристи (в більшості випадків) при роботі використовують видані твори С. Рахманінова в обробці для скрипки та фортепіано – «Італійська полька», «Прелюд», «Романс ре-мінор», «Романс „Квітень”», «Серенада», «Пляска циганок», «Маргаритки», «Прелюдія № 4 мі-мінор», «Етюд-картина № 2» (опубліковані у збірці «Твори для скрипки» – «Музыка», 1988 р.). Сьогодні вони поширені й у навчальному процесі – їх перелік знаходимо у програмах з класу домри в НМАУ ім. П.І. Чайковського (автор М.Т. Білоконєв, 2005 р.), у ХНУМ ім. І.П. Котляревського (автор Н.Є. Костенко, 2012 р.). Таким чином, у сучасній практиці домрова специфіка виконання творів С. Рахманінова передається у вигляді рукописної редакції скрипкових перекладень. Але це правило має виключення. Елегія (ор. 3 № 1) є першим, і на теперішній час єдиним твором, перекладення якого для чотириструнної домри з фортепіано було опубліковано (у збірці «Твори для домри», том VIII, Київ, 1950 р.). Можливо саме завдяки означеній публікації цей твір є найбільш популярним опусом серед домристів, з якого розпочався процес впровадження у домровий репертуар творчої спадщини С. Рахманінова.

**Огляд літератури.** Не зважаючи на те, що в останні часи науковий інтерес до домрового мистецтва значно активізувався – протягом останніх десяти років з'явилися дисертації В.В. Петрик, Н.Є. Костенко, О.Л. Олійника, – все ж репертуарний напрямок досліджень і досі залишається серед пріоритетних завдань сучасного музикознавства. В жодному зі згаданих досліджень домрові версії творів С. Рахманінова, на жаль, не аналізувались.

**Мета статті** – визначити специфіку виконавської традиції шляхом аналізу Елегії С.В. Рахманінова в перекладах та інтерпретаціях провідних домристів української школи.

**Об'єктом дослідження** постає вітчизняне виконавське домрове мистецтво, а **предметом** – Елегія С. Рахманінова та специфіка її виконання на домрі.

**Виклад основного матеріалу.** Елегія С. Рахманінова була написана у ранній період творчості композитора (в 1892 р.). Вона відкриває Фантастичну сюїту для фортепіано, до якої також входять: «Мелодія», «Серенада», «Прелюд», «Полішинель» (не дивлячись на те, що всі твори є частинами сюїти, вони часто виконуються окремо). Елегія має присвяту – А.П. Аренському – викладачу Рахманінова з класу композиції.

Автором першого домрового перекладення Елегії є відомий музичний педагог, методист домрового мистецтва, домрист, диригент Микола Тимофійович Лисенко (1918 - 2007) – фундатор харківської домрової школи, яка є однією з провідних у сучасному мистецькому просторі. Його тривалий педагогічний шлях охоплює періоди викладання у Харківській (1947 - 1951; 1955 - 1963); та Київській (1969 - 2000) консерваторіях; серед його найвідоміших вихованців: Є.О. Бортник – заслужений працівник культури, професор; Ф.Г. Коровай – лауреат I премії Міжнародного конкурсу (Москва, 1957), заслужений діяч мистецтв України, професор; Б.О. Міхеєв – заслужений діяч мистецтв України, професор; В.М. Овод – заслужений працівник культури України, професор та ін.

Очевидно, що, звертаючись до творчості С. Рахманінова, М.Т. Лисенко прагнув збагатити академічні традиції домрового мистецтва. Його зусиллями формувались високохудожні орієнтири концертної практики домристів та навчального процесу, в якому репертуар виступає основою та матеріалом творчого спілкування.

У редакції М.Т. Лисенка твір представлено в тональності соль-мінор (в оригіналі використовується тональність мі-бемоль мінор). У скрипковій версії твору, авторство якої належить Михайлу Фіхтенгольцу, використана тональність фа-дієз мінор (в цій же тональності Елегію демонструють домристи-трьохструнники). Транспонування в соль-мінор, запропоноване М.Т. Лисенком, вказує на бажання вигідно представити чотирьохструнну домру, її виразні

можливості, тому що завдяки резонуванню басової струни (g) збагачується темброва окраса звучання.

Як відомо, Елегія є суто ліричним жанром, відтворюючим емоційний результат філософського мислення над складними проблемами буття, вона поєднує в собі кілька жанрових основ: ноктюрн, романс, пісня. Слід відзначити, що Елегія С. Рахманінова подається І.В. Маричевою як приклад, що ілюструє притаманні цьому жанру музичні засоби втілення стану скорботи, зневіри та смутку (низхідна будова мелодійного малюнку, присутність мотивів зітхання) [4].

Вказана специфіка жанру, за задумом М.Т. Лисенка, відображається у домровому перекладі зокрема тим, що домінуючим прийомом звуковидобування є тремоло. Навіть зі зміною прийому гри, елегійність залишається – виконання подвійних нот у середній частині перемінними ударами та ударами вниз традиційно здійснюється з використанням «пальцевого легато» або «легато лівої руки».

Протягом усього твору партія акомпанементу представляє собою гармонічні функції у вигляді розкладеного арпеджіо (при цьому басовий голос звучить весь такт, але не виділяється у ритмічному малюнку). Таким чином, фактурним рішенням підкреслюється виразність саме мелодичного матеріалу. В партії фортепіано, в кульмінаційних зонах, у версії М.Т. Лисенка дублюється мелодія октавами, створюючи ефект оркестрового тутті (26-32 тт). Але на початку середнього розділу твору проводиться тематична лінія фортепіано в басовій партії (41 т.), а в партії соліста на *pp* ударом вниз виконуються подвійні ноти. Після цього зароджується діалог у вигляді коротких реплік (50-55 тт.). Пізніше акомпанемент у тріольному вигляді допомагає показати інтонації настороженості та схвильованості, підкреслює зростання та збудження, підводячи соліста до більш стриманого темпу. Наближаючись до каденції, роль супроводу стає більш значущою. Невелика за масштабом каденція соліста повертає початковий настрій жалібності та вносить елементи печалі. Її структура – два короткі висхідні мотиви у терцію, розмежовані паузами, які відображають пустоту і тишу, та більш розгорнутий третій, які виконуються на тремоло.

На початку репризи мелодична лінія проводиться у партії соло на *pp* секстами. Звертає на себе увагу фактурне рішення останніх 8 тактів. В акомпанементі лунає мотив-питання, який одразу ж повторює соліст, як ехо. Фінальна фраза, як крик у небуття, сповнений сподівання та надії (остання нота – V ступінь тональності, звучить не завершено та виконується на *fff*) прорізує музичний простір. Вона представляє собою пронизливий унісон, який синхронно виконують октавами акомпаніатор і соліст, у партії якого присутній специфічний прийом звуковидобування – акцентоване тремоло. Таке фактурне рішення підкреслює величність твору.

Отже, аналіз перекладу М.Т. Лисенка дозволяє виділити декілька, на наш погляд, позитивних аспектів домрової версії. У запропонованому викладенні матеріал набуває фактурну об'ємність та рельєфність. Використанням різновидів тремоло (акцентоване, легке, насичене, тремоло подвійних нот) досягається пластичність інтонування та звуковедення – завдяки тремолованню ритмічних тривалостей домристи мають можливість більш філігранно показати той чи інший відтінок фразування (на фортепіано великі тривалості затухають скоріше). Можливість тембрової колористики, яка у нотному тексті зафіксована лише аплікатурою, в той час як вибір (знаходження) того чи іншого тембру виходить у сферу суто виконавських засобів інтерпретації. Це дає можливість урізноманітнити мелодійний малюнок твору (так, наприклад, у репризному розділі Б. Міхеєв проводить мелодію *sul ponticello*, надаючи їй відтінок «світлої скорботи»).

Плеяду учнів-послідовників М.Т. Лисенка у харківській домровій школі нині представляють: Борис Олександрович Міхеєв – видатний домрист, композитор, професор Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського, сучасний лідер цієї виконавської школи та Наталія Євгеніївна Костенко – кандидат мистецтвознавства, доцент ХНУМ ім. І.П. Котляревського, лауреат міжнародних конкурсів, яка навчалась мистецтву гри на домрі як у М.Т. Лисенка (у 1995 - 1999 рр.) та у Б.О. Міхеєва (1999 - 2004 рр.).

Б.О. Міхеєв у концертній та педагогічній діяльності завжди відводить одне з головних місць творам російських композиторів (О. Бородін, М. Римський-Корсаков) і, зокрема, опусам С. Рахманінова. Найбільш затребувані в репертуарі відомого

домриста (на ряду з Елегією) були: Серенада, Романс, Прелюд. Наталія Костенко, вказує у монографії, присвяченій його творчій діяльності, що Борис Олександрович зробив ряд транскрипцій творів С. Рахманінова для оркестру народних інструментів – Інтродукція та Каватина з опери «Алеко», Три російські пісні для хору та оркестру народних інструментів, Елегія для домри з оркестром [2, 36].

Таким чином, Б.О. Міхеєв першим інструментував Елегію С.В. Рахманінова для чотириструнної домри з оркестром народних інструментів але, на жаль, і досі партитура існує лише у рукописному вигляді. Спроба збагачення створеної М.Т. Лисенком фактури акомпанементу оркестровими барвами стала вдалою. Шедевр музичної культури засяяв у новому тембровому рішенні, де виражальними ресурсами оркестру народних інструментів ніби було підкреслено його народність.

Серед найвиразніших рішень, представлених в оркестровій версії: інструментування кульмінації першого розділу, де супровід, що виконується балалайками, створює прозорий фон для мелодії, яка ніби «окриляється» (з 26 т.); схвильованість та надія, що чується у фразах середнього розділу у виконанні низьких інструментів домрової групи (41-46, 50-51, 54-55 тт.); виразні удари литавр, що підкреслюють драматизм змісту. Могутність та наснага оркестрового звучання відтіняє сольні каденційні репліки (що передують репризі) створюючи особливу задушевність та щирість.

Аналіз інтерпретацій твору Б. Міхеєвим (аудіозапис 1981 р. з «Державним оркестром руських народних інструментів “Росія”») та Н. Костенко (відеозапис 2014 р. у супроводі Т. Міленіної) дозволяє виділити єдиний спільний параметр – відповідність вказаним у перекладі прийомам гри. В той же час є ряд специфічних рис, які реалізуються в рамках виконавської традиції харківської домрової школи.

Виконавці уважно ставляться до темпових вказівок автора (основний темп – *Moderato*; середня частина – *piu vivo*) та не хнуть агогічними відхиленнями. Експозиційне проведення теми Б. Міхеєв виконує в єдиному темпі, що створює цілісність, широту, протяжність образу; у версії Н. Костенко в означеній частині містяться невеликі темпові відхилення. На початку середньої частини Б. Міхеєв здійснює темповий здвиг – показує авторські темпові зміни, завдяки цьому відбувається співставлення художніх елементів

окремих частин, підкреслюється їх образна контрастність; матеріал середньої частини проводиться ним без відхилень, легко, навіть мрійливо. Н. Костенко поступово вводить слухача в образну сферу середньої частини, яку в тембровому відношенні виконує більш дзвінко, яскраво та насичено.

Різняться динамічні, артикуляційні та темброві нюанси інтерпретацій. Відзначимо, що у трактуванні російської музики Б. Міхеєву вдається передача національного колориту, тонкого задушевного ліризму, характерності музичної експресії. Його виконання Елегії С.В. Рахманінова відрізняє широта й багатство палітри колористично-тембрового звучання домри.

**Висновки.** У сучасному домровому репертуарі Елегія С. Рахманінова – єдиний опублікований опус творчої спадщини композитора, перекладення якого зроблено М.Т. Лисенком, враховуючи домрову специфіку, яка розкривається завдяки: 1) транспонуванню в тональність соль-мінор, яка сприяє тембровій насиченості звуку, є виграшною з позиції розкриття специфіки акустичних закономірностей конструкції інструмента; 2) раціональному вибору аплікатури та прийомів звуковидобування, які ґрунтуються на принципі художньо-естетичної цілеспрямованості. Продовжуючи традиції вчителя, щодо урізноманітнення домрової музики, Б. Міхеєвим було створено оркестрову версію партії акомпанементу аналізованого твору, і таким чином, виражальними ресурсами оркестру народних інструментів він підкреслив народність п'єси.

Цей опус представляє собою твір репертуарної традиції харківської домрової школи, специфіка якої розривається при аналізі записів Елегії С. Рахманінова у виконанні Б. Міхеєва та Н. Костенко. Єдиний спільний параметр – відповідність вказаним у перекладі прийомам гри; серед специфічних рис – динамічні, артикуляційні та темброві нюанси.

**Перспективи дослідження** означеної тематики позначаються процесами виявлення загальних принципів перекладення, виконавської редакції та, безумовно, інтерпретації творів С. Рахманінова на домрі шляхом подальшого аналізу домрового мистецтва України.

### Список використаних джерел і література:

1. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. 595 с.
2. Костенко Н.Е. Борис Александрович Михеев: монографія. Харків: «С.А.М.», 2012. 180 с.
3. Пересада А. Справочник домриста. Краснодар: Краснодарское изд.-полиграф. производ. предприятие, 1993. 400 с.
4. Маричева И.В. Элегичность как сущностное качество стиля П.И. Чайковского. <https://cyberleninka.ru/article/n/elegichnost> (дата звернення 12.02.2018).
5. Рахманинов Сергей. Литературное наследие. <https://www.twirpx.com/file> (дата звернення 12.02.2018).

### References:

1. Davydov, N.V. (2005). History of performance on folk instruments. Ky`yiv: NMAU im. P.I. Chajkovs`kogo [in Ukrainian].
2. Kostenko, N.E. (2012). Borys Alexandrovych Mykheev. Har'kov: «S.A.M.» [in Russian].
3. Peresada, A. (1993). Reference book for domrist. Krasnodar: Krasnodarskoe izd.-poligraf. proizvod. predprijatie [in Russian].
4. Marycheva, I.V. (2009). Elegychnost as the essential quality of style by Chaikovskiyi [Electronic resource]. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article> [in Russian].
5. Rakhmaninoff, S. (2018). Literary heritage [Electronic resource]. Retrieved from <https://www.twirpx.com/file> [in Russian].

## *Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва*

УДК 780.616.432

DOI 10.15421/221821

**Щітова Світлана Анатоліївна,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри „Історія та теорія музики”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (093) 151 - 99 - 81  
e-mail: shchitova@i.ua

**Охота Ганна Олександрівна,**  
*магістрант кафедри „Фортепіано”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (066) 155 - 79 - 14  
e-mail: ohanya22@gmail.com

### **ПРИРОДНІ ТА АВТОРСЬКІ МІФОЛОГЕМИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТРАНСКРИПЦІЇ ОПЕРНОГО ФРАГМЕНТА «СМЕРТЬ ІЗОЛЬДИ» (Р. ВАГНЕР - Ф. ЛІСТ)**

*Міфологія є необхідною умовою  
та найпершим матеріалом  
для будь-якого мистецтва.  
Ф. Шеллінг*

**Мета статті** – простежити найбільш суттєві символічні першоджерела легенди про «Тристана та Ізольду» у міфології та музиці й знайти шляхи втілення їх у виконавській практиці. **Методологія.** Для детального вивчення обраної теми використовується інтегративна методологія, яка поєднує історичні, теоретичні, виконавсько-інтерпретаторські методи наукового пізнання (методи історизму, комплексного та інтерпретологічного аналізу). **Наукова новизна** статті полягає у вирішенні проблеми виявлення образності та сюжетності у виконавсько-інтерпретаторській сфері. Фортепіанні транскрипції Ф. Ліста є



вагомою частиною репертуару піаніста. Однак звернення виконавців саме до транскрипцій оперних фрагментів Р. Вагнера не є традиційним явищем. Слід відзначити універсальність таких транскрипцій на творчому шляху піаніста. В учнівському репертуарі вони необхідні для вивчення особливостей втілення театральної музики у межах фортепіанної фактури. У репертуарі ж концертуючого піаніста транскрипції Ф. Ліста за Р. Вагнером приваблюють визначною ефектністю, віртуозністю та цікавою програмністю. Матеріалом пропонованого наукового дослідження постає транскрипція Ф. Ліста «Смерть Ізольди» за Р. Вагнером.

**Висновки.** Твір Вагнера-Ліста є унікальним синтезом природних (фольклорних) першоджерел та композиторських пошуків двох видатних представників епохи романтизму. Синтез оркестрового та фортепіанного мислення зумовлює й особливу форму твору, ми визначимо її як «складна неконтрастна». Для цієї транскрипції характерне використання арпеджійних пасажів, що охоплюють широкий регістровий діапазон. Саме цей прийом заглиблює слухача до міфологічної сфери та створює особливе відчуття реальності. Фортепіанна транскрипція «Смерть Ізольди» відкрита назустріч майбутньому, закладені тут ідеї знайдуть відгук у будь-яку епоху, а втілення їх кожен раз буде неповторним.

**Ключові слова:** транскрипція, міфологема, архетип, міф, інтерпретація, символ, репертуар.

**Щитова Светлана Анатольевна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Охота Анна Александровна**, магистрант кафедры „Фортепиано” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Естественные и авторские мифологеми в фортепианной транскрипции оперного фрагмента «Смерть Изольды» (Р. Вагнер - Ф. Лист)**

**Цель статьи** – проследить наиболее существенные символические первоисточники легенды о «Тристане и Изольде» в мифологии и музыке, а также найти пути воплощения их в исполнительской практике. **Методология.** Для детального изучения темы используется интегративная методология, объединяющая исторические, теоретические, исполнительско-интерпретаторский

методы научного познания (методы историзма, комплексного и интерпретологического анализа). **Научная новизна** статьи заключается в решении проблемы выявления образности и сюжетности в исполнительско-интерпретаторской сфере. Фортепианные транскрипции Ф. Листа являются весомой частью репертуара пианиста. Однако обращение исполнителей именно к транскрипциям оперных фрагментов Р. Вагнера не является традиционным явлением. Следует отметить универсальность таких транскрипций на творческом пути пианиста. В ученическом репертуаре они необходимы для изучения особенностей воплощения театральной музыки в рамках фортепианной фактуры. В репертуаре же концертирующего пианиста транскрипции Ф. Листа по Р. Вагнеру привлекают эффектностью, виртуозностью и интересной программностью. Материалом представленного научного исследования является транскрипция Ф. Листа «Смерть Изольды» по Р. Вагнеру. **Выводы.** Произведение Вагнера-Листа является уникальным синтезом фольклорных первоисточников и композиторских поисков двух выдающихся представителей эпохи романтизма. Синтез оркестрового и фортепианного мышления обуславливает и особую форму произведения, мы определяем её как «сложная неконтрастная». Для этой транскрипции характерным является использование арпеджированных пассажей, которые охватывают широкий регистровый диапазон. Именно этот приём погружает слушателя в мифологические сферы и создаёт особенное ощущение реальности. Фортепианная транскрипция «Смерть Изольды» открыта навстречу будущему, заложенные здесь идеи найдут отклик в любую эпоху, а воплощение их каждый раз будет неповторимым.

**Ключевые слова:** транскрипция, мифологема, архетип, миф, интерпретация, символ, репертуар.

**Shchitova Svitlana**, PhD in Arts, associated professor, Head of the „History and Theory of Music” chair of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

**Okhota Hanna**, graduate student of the chair „Piano” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

**Natural and copyright mythology in the piano transcription of the opera fragment «The death of Isold» (R. Wagner - F. List)**

**The purpose** of the article is to trace the most significant symbolic origins of the legend about Tristan and Isolde in mythology and music and find ways to translate them into performing practice. **Methodology.** For an in-depth study of the topic, integrative methodology is used, which combines historical, theoretical, performer-interpreter methods of scientific cognition (methods of historicism, complex and interpretive analysis). **The scientific novelty** of this research consists in solving the problem of identifying imagery and plot in the performing and interpreting sphere. Piano transcriptions by F. Liszt is a significant part of the pianist's repertoire. However, the appeal of performers to the transcriptions of operatic fragments of R. Wagner is not a traditional phenomenon. It should be noted the universality of such transcriptions on the creative path of the pianist. In the student's repertoire they are necessary for studying the peculiarities of the embodiment of theatrical music within the framework of piano texture. In the repertoire of the concert pianist F. Liszt's transcription by R. Wagner is attracted by spectacularity, virtuosity and interesting programming. The material of the study is the transcription of Liszt's «The Death of Isolde» by R. Wagner. **Conclusions.** The work of Wagner-Liszt is a unique synthesis of folklore sources and composer searches of two outstanding representatives of the Romantic era. The synthesis of orchestral and pianoforte thinking is also conditioned of specific shape concerning this composition, which we have defined as the «sophisticated not contrast». The employment of arpeggio passages, which capture wide register diapason, is characteristic for this transcription. Precisely this manner dives listener into mythological sphere and make peculiar sensation of reality. The piano transcription «Death of Isolde» is open to the future, the ideas laid down here will find response in any epoch, and their embodiment will be unique each time.

**The key words:** transcription, mythology, archetype, myth, interpretation, symbol, repertoire.

**Постановка проблеми.** Відштовхуючись від відомого вислову Ф. Шеллінга, необхідно зазначити неабияку роль міфології у музичному мистецтві. Але, перш ніж конкретизувати трактування міфа в музиці, вдамося до вивчення природи прообразів та архетипів, які, на жаль, не завжди мають доволі конкретизовану професійну музично-теоретичну означеність.

Сам термін «архетип» уведений К. Юнгом. За його визначенням архетипи – це «структури, що складаються в колективному-несвідомому та відтворюють психічні енергії людини, що концентрують його життєвий досвід» [2, 11].

Далі можна побачити проникнення таких структур у міфологію, а з міфології до мистецтва, де вони вже стають «художніми архетипами» [2, 15]. Л.П. Казанцева пропонує виділити серед них «музичні архетипи», що мають свої особливості. За її думкою, вони відтворюють певний стан чи ситуацію, наприклад: «споглядання», «рух», «боротьбу», «монолог», «бесіду» та ін. [3, 231].

**Актуальність дослідження** походить з позиції розгляду таких архетипів з дещо ширшого поля зору, а саме у контексті міфологем як «первинної ідеї-форми міфологічного образу, своєрідного змістовного провідника в містерію міфу». Можливо відстежити шлях архетипу від «знеособлено-колективного музикування» до «індивідуально-особистісної творчості композитора». Треба зазначити, що саме звернення до міфологічних мотивів створює змістові схеми, які асоціативно відтворюються в образності.

**Огляд літератури** за окресленою проблематикою можна зосередити у чотирьох напрямках, а саме – міфологічна сфера та її зв'язок з літературною та музичною символікою у працях О.М. Фрейденберга [8], К.Г. Юнга [10], Л. Казанцевої [2]; особливості творчого та життєвого шляху Р. Вагнера (Б. Котюк [3]); виявлення авторських міфологем (І. Барсова [1], О. Рощенко [7]); аналіз особливостей транскрипцій Ф. Ліста та їх новацій (Я. Мільштейн [6]).

**Мета статті** – простежити найбільш суттєві символічні першоджерела легенди про «Тристана та Ізольду» у міфології та музиці й знайти шляхи втілення їх у виконавській практиці.

**Об'єктом дослідження** постають природні міфологеми, архетипи та символи, пов'язані з тристанівською тематикою, а **предметом** – авторські міфологеми Р. Вагнера та Ф. Ліста.

**Виклад основного матеріалу.** Найбільш яскравим втіленням міфологічного мислення у музиці є творчість Р. Вагнера. Однак втілення тут традицій міфа мають свої особливості. З одного боку – це безсумнівний приклад впливу ідей романтизму. У сюжети опер потрапляє найбільш типовий для епохи тематизм: героїзм, пошук ідеалів та досконалостей, страждання, особливе відчуття оточуючого

світу та простору. З іншого боку, ще одним ідейним джерелом опер композитора є німецька філософія, а саме доробок Ф. Ніцше та А. Шопенгауера. Таким чином, оперне мистецтво композитора отримує свою характерну рису – синтез мистецтв, що походить від поліхудожнього мислення автора та його всеосяжних інтересів. Однак, повертаючись до ідейних захоплень Р. Вагнера, слід відзначити тематику середньовічних легенд.

Працюючи над грандіозним задумом «Нібелунгів», композитор звертається зовсім до іншого сюжету – легенди про Тристана та Ізольду. Це прийнято пов'язувати з деякими біографічними подіями життя митця. На вибір цього сюжету вплинуло знайомство з Матильдою Везендонк, музикантом та поетесою. Спочатку їх об'єднували дружні стосунки, Матильда брала уроки у Вагнера, однак згодом ці відносини переростають у почуття захоплюючого кохання. Кожен з них пов'язаний подружніми стосунками і розуміє, що існування цього почуття можливе лише у мистецтві. Так композитор створює цикл «П'ять пісень для жіночого голосу» на слова М. Везендонк, який прийнято вважати передвісником «Тристана». Загалом же, ці події призводять до виникнення теми «неможливості кохання» та пошуку втілення трагічного сюжету в музиці [4, 23–26].

Ще одним впливовим моментом цього періоду творчості композитора є знайомство Вагнера з буддійським вченням. Тоді складається особливе уявлення Вагнера про «нірвану». Як вказує А. Лосєв, для композитора «нірвана» – це нерозривне поєднання кохання та смерті, тому цей ідеал неможливий у реальному житті.

Поєднання таких складних ідейних пошуків відображається у втіленні сюжету середньовічної легенди та обумовлює складну композицію опери. Композитор загострює усі засоби музичної виразності та вдало втілює на практиці принципи свого трактату «Опера і драма». Матеріал опери різноплановий та насичений символікою, що спричинило створення гнучкої системи лейтмотивів. Треба відзначити, що герої не мають індивідуальних рис, вони лише знаходяться у двох найсуттєвіших тематичних сферах опери – у сфері Кохання та сфері Смерті [5, 45].

Прем'єра опери в Мюнхені у 1865 р. викликала неабиякий резонанс серед сучасників композитора. Р. Вагнера звинувачували у

недостатній індивідуалізації героїв легенди. Однак з часом опера отримує все більше схвальних та навіть захоплених відгуків.

Опера за середньовічною легендою зацікавила й одного з відомих сучасників Р. Вагнера, а саме видатного угорського композитора, піаніста та диригента Ференца Ліста. Його завжди приваблювала міфологічна тематика. Про це свідчать звернення у його творах до постатей Орфея чи Прометея. Ф. Ліста завжди захоплювали театральні жанри, тому його фортепіанна та симфонічна музика часто тяжіє до програмності. З великою впевненістю Ф. Ліста можна назвати популяризатором чи навіть фанатом опери, не зважаючи на той факт, що його композиторські звернення до цього жанру нечисленні. Але завдяки зусиллям Ліста-диригента нове життя отримують «Дон Жуан» і «Чарівна флейта» В. А. Моцарта; «Норма», «Пуритани», «Капулетті і Монтеккі» В. Белліні, «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті, «Роберт-Диявол» Дж. Мейєрбера.

Особливу увагу також слід приділити публіцистичній діяльності композитора. У своїх працях він вдало виявляє стильові особливості оперного письма як сучасників, так і попередників, та найкращим чином демонструє їх значимість.

Але особливим та найбільш яскравим зверненням композитора до оперного мистецтва є втілення традицій театральних жанрів у фортепіанному мистецтві. Численні транскрипції, парафрази, ремінісценції, фантазії, ілюстрації являють собою особливу сторінку фортепіанного виконавства. Треба зазначити, що для своїх творів композитор ретельно обирає найбільш суттєві фрагменти опер, з найбільш показовим та яскравим музичним матеріалом. Часто такі твори можна назвати «стислим змістом» усієї опери.

Опери Р. Вагнера є одним з пріоритетних напрямів транскрипційної діяльності Ф. Ліста. Яскравим прикладом цього є «Смерть Ізольди» (транскрипція фрагменту опери «Тристан і Ізольда»).

Починаючи пошук природних первинних ідей-форм, потрібно звернутись до самої легенди про Тристана та Ізольду. Досить цікавим є погляд О.М. Фрейденберг, яка розглядає семантику міфа через призму давньогрецької міфології. Таке порівняння стає можливим завдяки символічним характеристикам героїв. Наприклад, образ Ізольди пов'язаний із символом «золотого волосся», що надає їй неземні якості та пов'язує з вогняно-світовою стихією. Певно,

невипадково Р. Вагнер обирає тональність As-dur для характеристики героїні, що семантично пов'язана зі світлом чи зірками («місячна» тональність за Р. Шуманом). Образ Тристана уподібнений «птаху», коли він «по-пташиному співає на побаченнях з Ізольдою». Слід зазначити, що одним з трактувань символу «птаха» у кельтській міфології є передбачення кровопролиття, що й віщує долю героїв.

Ще одним мотивом міфа є «чудодійний напій». Такий символ має сакральний зміст у багатьох міфах, але у період романтизму отримує особливо чуттєві риси та еволюціонує від буденного «сонного зілля» до «любовного напою».

Неможливо не помітити у цій легенді й вічний сюжет, яким пронизана міфологія будь-якого народу, а саме – боротьба добра та зла. Звісно, вона не є основним мотивом міфа, але має тут свої особливості. Закладений цей мотив у образному підґрунті сюжету. О.М. Фрейденберг відстежує такий розвиток: «викрадення і відвоювання жіночого божества, глибше – золота, ще глибше – сонячного світла», тому доцільною є думка про те, що присутність такого «сонячного світла» у легенді і є мотивом перемоги добра.

Також важливим моментом праці О.М. Фрейденберг є порівняння «Тристана та Ізольди» з міфом про Тезея. Багато збігів можна виявити у самих образах Тезея і Тристана та їх постатях. Обидва вони виступають у ролях «борців» чи «шукачів», здійснюють подвиги та проходять через випробування. Однак, слід зазначити, що образ Тристана більш наближений до романтичних героїв.

Одним же з ключових символічних моментів обох міфів є «подвійність» героїнь, а саме наявність двох Аріадн чи двох Ізольд. Взагалі наявність «двійників» знайшла своє продовження і у романтичній міфології та підкреслює відношення ніби «однакових» героїв до різних сфер. Наприклад, в означеному випадку одна з Ізольд символізує чистоту та щирість почуття, образ же іншої пов'язаний з інтригами. Таким чином, можна помітити деяку числову міфологему, пов'язану з цифрою «2». Очевидно, що трактована вона тут як полярність чи протилежність образів. Продовження символічності чисел ми відшукаємо і в авторських міфологемах [6].

Іншим джерелом символічності «Тристана» можна вважати лицарські легенди чи кельтський фольклор. Проте, не дивлячись на гіпотези про створення міфа, практично всі дослідники роблять висновок про існування загального джерела натхнення, однієї

початкової давньої легенди. Саме вона стала основою для всіх її численних подальших варіантів і лицарських романів про Тристана.

Дивним фактом є відсутність у міфі релігійних міфологем, що зовсім нетипово для Середньовіччя (єдине, що пов'язує сюжет із релігією - це ідеї зречення та жертвовності). Але, можливо, саме цей факт відіграв свою роль у виборі сюжету Р. Вагнером. Багато дослідників пов'язують твори композитора з релігійним вченням, але ми погодимось із А. Лосєвим у тому, що «справжня релігія самого Вагнера має мало спільного з якою б то не було історично відомою релігією. У нього була власна релігія, незрозуміла буржуазному світу, та й цю релігію при відомій точці зору можна навіть і не називати релігією» [5, 20].

Релігійний погляд Ф. Ліста дещо інший. Для пізнього періоду життя композитора характерне заглиблення у духовно-філософську сферу. Тому наявність релігійної символіки у його транскрипціях слід вважати не випадковими та трактувати з позицій віровченського світогляду.

Наше дослідження продовжиться у сфері авторських міфологем. У вивченні твору «Смерть Ізольди» їх існування неможливе без природних міфологем, тому що ми маємо справу з фольклорними першоджерелами. За визначенням Л. Казанцевої, «змісти-архетипи, що народжуються в одиничних музичних висловах, адаптуються у наступних фазах історії музичної культури, коригуючи образно-художній світ окремо взятого музичного твору, тобто впливаючи на музичний зміст» [3, 232]. Звісно, у даному випадку ми не можемо вести мову про цитування, чи наслідування саме музичного матеріалу, але сміливо можемо простежити образне та ідейне взаємодоповнення.

На основі таких образно-ідейних установ можливе створення авторських архетипів. У композиторській творчості це проявляється в особливій «музичній мові». Так формуються лейтмотиви чи риторичні фігури, що потім асоціативно стають загальноприйнятими символами. За визначенням Л.Н. Шаймухаметової, «тип інтонацій зі стійким закріпленим значенням, що забезпечує конкретні асоціації на рівні образів-уявлень, організовує стабільно діючу тенденцію до кристалізації елементів мови в змістові структури» [9].

Одним з дуже впливових чинників у сфері авторських (композиторських) міфологем є епоха та її традиції. Говорячи ж про



Р. Вагнера та Ф. Ліста, ми маємо справу з епохою романтизму, що повсякчас шукає засоби вираження почуттів у мистецтві.

Продовжуючи таку думку, необхідно звернутись до одного з найбільш яскравих засобів виразності у музиці, а саме до гармонії. У ХІХ столітті вона суттєво еволюціонує під ідейно-художнім впливом. Відступаючи від традицій класицизму, гармонічна мова може набувати індивідуальних рис у творчості окремо взятого композитора та ставати його «візитною карткою», своєрідною авторською міфологемою. Крім того, саме гармонія стає носієм національної самобутності та, зберігаючи окремі традиції певного народу, демонструє їх на інтернаціональному рівні.

Тематизм, зміст та особливості форми музичних творів зумовлюють розширення класичної тональності та пошук «засобів напруження». Вивчаючи специфіку романтичної тональності, деякі дослідники навіть називають «Тристана» своєрідним «джерелом атональності», а Е. Курт досліджує кризу романтичної гармонії саме на прикладі цієї опери [8, 32]. Але, одночасно, у Тристанівській гармонії вбачають і зародження рис імпресіонізму та експресіонізму. Ми ж зупинимось на своєрідному архетипі авторських міфологем Р. Вагнера, а саме «Тристан-акорді», що знайшов своє втілення й у транскрипції Ф. Ліста.

Відштовхуючись від заданої Вагнером ідеї та її музичного рішення, Ф. Ліст ще більше загострює драму у своїй транскрипції. Ми вважаємо доцільним розглянути й інші засоби, за допомогою яких Ф. Ліст створює власне бачення «Смерті Ізольди».

Слідом за Я. Мільштейном зазначимо, що Ф. Ліст надає зображувальні функції одному інструменту: «в об'ємі семи октав, – каже він, – фортепіано заключає у собі об'єм усього оркестру, та десяти людських пальців достатньо для відтворення гармоній, що в оркестрі можуть бути передані лише поєднанням багатьох музикантів» [6, 48].

Зберігаючи традиції першоджерела, композитор сміливо насичує гармонію ще більшою кількістю неакордових звуків, тим самим посилюючи тяжіння між акордовими поєднаннями (яскравим прикладом цього є чотиритактовий вступ). Посилує колористичний ефект такої тенденції ще й подвоєння таких моментів у різних пластах фортепіанної фактури.

Крім фрагментів, пов'язаних з гармонією, Ф. Ліст використовує й інші принципи транскрипційної техніки. Одним з таких є розширення діапазону звучання – композитор сміливо використовує усі регістри, наповнює фактуру широкими пасажами. Для цієї транскрипції характерне використання арпеджійних пасажів, що охоплюють широкий регістровий діапазон. Саме цей прийом заглиблює слухача до міфологічної сфери та створює особливе відчуття реальності. Дещо іншим засобом виразності тут виступають акордові комплекси. Їм відведено фундаментальну роль у кульмінації твору – вони підкреслюють незворотність подій, створюючи ефект звучання оркестру на tutti.

Синтез оркестрового та фортепіанного мислення зумовлює й особливу форму твору, яку ми визначимо як «складну неконтрастну».

Повертаючись до числових міфологем, потрібно звернути увагу, що, як у Р. Вагнера, так і у Ф. Ліста, секвенційний розвиток тут часто замикається на цифрі «4». «Четвірка» розглядалася піфагорійцями як початкове, всьому попереднє число, корінь всіх речей, джерело, а у подальших трактуваннях символізує силу та гармонію. Таким чином, можна припустити, що, звертаючись до символічності цифри, композитори ідеалізують образ героїні.

**Висновки.** Звертаючись до фортепіанної транскрипції «Смерть Ізольди» з позиції виконавця, слухача чи дослідника, неможливо обмежуватись лише однією точкою зору. Наприклад, обмежений піаністичний аналіз погрожує загостренням уваги на технічних прийомах гри та залишить поза увагою як сюжетні першоджерела, так і авторські міфологеми Р. Вагнера. Недостатня обізнаність слухача теж погрожує неточним сприйняттям змісту твору – незнання особливостей легенди про Тристана може спричинити появу хибних асоціацій та несприйняття символіки твору. Дослідницький погляд повинен включати багато методів та створювати детальний аналіз першоджерел.

Проблема аналізу змісту твору особливо загострена у сучасному виконавстві. В епоху захоплення технічними можливостями часто потрібно шукати основу саме у семантичних структурах. Інакше ж – виконання буде позбавлене різнобарв'я, емоційності та ідейності.

**Перспективи дослідження.** Транскрипція Ф. Ліста «Смерть Ізольди» за Р. Вагнером – цінний здобуток у репертуарі піаніста. Але

найбільш тонке, поглиблене та цікаве його виконання потребує вивчення природних та авторських міфологем.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Вагнер Рихард. Избранные работы. Сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова. Москва: Искусство, 1978. 695 с.
2. Казанцева Л.П. Музыкальное содержание в контексте культуры. Астрахань: Волга, 2009. 360 с.
3. Котюк Б. Ріхард Вагнер. Геній людства. Львів: «Афіша», 2013. 96 с.
4. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. Москва: Музыка, 1975. 529 с.
5. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. Москва: Музыка, 1972. 611 с.
6. Мильштейн Я.И. Ф. Лист. Москва: Музыка, 1956. 880 с.
7. Рощенко Е.Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблема энциклопедического анализа музыки). Харьков: ХНУРЕ, 2004. 288 с.
8. Фрейденберг О.Н. Сюжет Тристана и Изольды в мифологемах эгейского отрезка Средиземноморья. Ленинград: АН СССР, 1932. 114 с.
9. Шаймухаметова Л.Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики. [http://lab-ms.narod.ru/statyi\\_lms/shajmukhametova](http://lab-ms.narod.ru/statyi_lms/shajmukhametova) (дата звернення 12.02.2018).
10. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Киев, 1996. 384 с.

### References:

1. Vagner Rihard, (1978). Selected Works. Moskva: Iskusstvo [in Russian].
2. Kazanceva, L.P. (2009). Musical content in the context of culture. Astrahan': Volga [in Russian].
3. Kotyuk, B. (2013). Richard Wagner. The genius of humanity. L`viv: «Afisha» [in Ukrainian].
4. Kurt, Je. (1975). Romantic harmony and its crisis in «Tristan» Wagner. Moskva: Muzyka [in Russian].
5. Mazel', L. (1972). Problems of classical harmony. Moskva: Muzyka [in Russian].
6. Mil'shtejn, Ja.I. (1956). List. Moskva: Muzyka [in Russian].
7. Roshhenko, E.G. (2004). New mythology of romanticism and music (the problem of encyclopedic analysis of music). Har'kov: HNURE [in Russian].
8. Frejdenberg, O.N. (1932). The plot of Tristan and Isolde in the myths of the Aegean segment of the Mediterranean. Leningrad: AN SSSR [in Russian].

9. Shajmuhametova, L.N. Semantical structures of musical text as a problem of practical semantics [Electronic resource]. Retrieved from [http://lab-ms.narod.ru/statyi\\_lms/shajmukhametova](http://lab-ms.narod.ru/statyi_lms/shajmukhametova) [in Russian].
10. Jung, K.G. (1996). *Soul and Myth: Six Archetypes*. Kiev [in Russian].

УДК 780.614.11

DOI 10.15421/221822

**Bashmakova Natalia,**  
*Ph.D., Associate Professor,*  
*Head of „Folk Instruments” chair of*  
*M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of music*  
 тел. (095) 553 - 08 - 93  
 e-mail: nbashmakova.7@gmail.com

**Kravchenko Kateryna,**  
*Master of „Folk Instruments” chair of*  
*M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music*  
 тел. (097) 207 - 28 - 34  
 e-mail: kravchenko.katrusya@gmail.com

**CAPRICCIO’S GENRE IN MANDOLIN MUSIC  
 AT THE END OF THE 19<sup>th</sup> –  
 THE EARLY OF THE 20<sup>th</sup> CENTURIES  
 (for example of the concert pieces by C. Munier)**

**The purpose** of this article is process of analyzing in reference to concert capriccio by C. Munier for mandolin with piano («Bizzarria», op. 201, Spanish capriccio, op. 276) from the point of view of their genre specificity. **Methodology.** The research is based on the historical approach, which determines the specifics of the genre of Capriccio in the music of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries and in the work of C. Munier; the computational and analytical methods used to identify the peculiarities of the formulation and the performing interpretation of the original concert pianos for mandolins with piano that, according to the genre orientation (according to the composer’s remarks), are defined as capriccio. **Scientific novelty.** The creation of Florentine composer,

mandolinist-vertuoso and pedagog C. Munier, which made about 300 compositions, is exponential for represented scientific vector. Concert works by C. Munier for mandolin and piano, created in the capriccio genre, were not yet considered in the art of the outdoors, as the creativity and composer's style of the famous mandolinist. **Conclusions.** Thus, appealing to capriccio by C. Munier, which created only two works, embodied in them virtually all the evolutionary stages of the development of genre. In his opus of this genre there are a vocal, inherent in capriccio of the 17<sup>th</sup> century solo presentation, virtuosity, originality, which were embodied in the works of 17<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> centuries and the national color of the 19<sup>th</sup> century is clearly expressed. Thus, the Spanish capriccio is a kind of «musical encyclopedia» of national dance, which features are characteristic features of bolero, tarantella, habanera, and so forth. The originality of opus number 201 – «Bizzarria», is embodied in the parameters of shaping (expanded cadence of the soloist in the beginning) and emphasized virtuosity, which is realized in a wide register range, a variety of technical elements.

*The key words:* capriccio, C. Munier, mandolin, the concert mandolin repertoire.

**Башмакова Наталія Вікторівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра «Народні інструменти» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

**Кравченко Катерина Віталіївна**, магістрант кафедри «Народні інструменти» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

**Жанр капричіо в мандолінній музиці кінця ХІХ – початку ХХ століть (на прикладі концертних п'єс К. Мюньєра)**

**Мета дослідження** – проаналізувати концертні капричіо К. Мюньєра для мандоліни з фортепіано («Bizzarria», op. 201; Іспанське капричіо, op. 276) з позиції виявлення їх жанрової специфіки. **Методологія.** Пропонована наукова розвідка ґрунтується на історичному підході, за допомогою якого визначається специфіка розвитку жанру капричіо в музиці кінця ХІХ – початку ХХ століть, зокрема у творчості К. Мюньєра; компаративному та аналітичному методах, що використовуються для виявлення особливостей формоутворення та виконавської інтерпретації оригінальних концертних п'єс для мандоліни з фортепіано, які за жанровими орієнтирами (згідно з ремарками композитора) визначаються як

капричію. **Наукова новизна.** В означеному науково-тематичному напрямі показовою є творчість флорентійського композитора, мандолініста-віртуоза та педагога К. Мюньєра, який залишив близько 300 композицій. Концертні твори К. Мюньєра для мандоліни з фортепіано створені у жанрі капричію й досі не розглядались у вітчизняному мистецтвознавстві, як і сама творчість та композиторський стиль видатного італійського мандолініста. **Висновки.** Звернувшись до жанру капричію, К. Мюньєр створив лише два твори, в яких втілює майже всі еволюційні ступені розвитку цього жанру. В його опусах присутня вокальність, притаманна капричію XVI ст., сольне викладення, віртуозність, оригінальність, які втілювались у творах XVII – XVIII ст. та яскраво виражений національний колорит XIX століття. Так, Іспанське капричію є своєрідною «музичною енциклопедією» національних танців, де зібрані характерні риси болеро, тарантели, хабанери, хоти. Оригінальність опусу № 201 – «Bizzarria», втілюється у параметрах формоутворення (розгорнута каденція соліста на початку) та підкресленої віртуозності, яка реалізується в широкому реєстровому діапазоні, різноманітті технічних елементів.

**Ключові слова:** капричію, К. Мюньєр, мандоліна, концертний мандолінний репертуар.

**Башмакова Наталья Викторовна**, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра „Народные инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Кравченко Екатерина Витальевна**, магистрант кафедры „Народные инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Жанр каприччио в мандолинной музыке конца XIX – начала XX веков (на примере концертных пьес К. Мюньєра)**

**Цель исследования** – проанализировать концертные каприччио К. Мюньєра для мандолины и фортепиано («Bizzarria», op. 201; Испанское каприччио, op. 276) с позиции выявления их жанровой специфики. **Методология.** Исследование основывается на историческом подходе, с помощью которого определяется специфика развития жанра каприччио в музыке конца XIX – начала XX веков в творчестве К. Мюньєра; компаративном и аналитическом методах, используемых для выявления особенностей формообразования и

исполнительской интерпретации оригинальных концертных пьес для мандолины и фортепиано, которые по жанровым ориентирам (согласно ремаркам композитора) определяются как каприччио. **Научная новизна.** В отмеченом научном направлении показательным является творчество флорентийского композитора, мандолиниста-виртуоза и педагога К. Мюньера, который создал около 300 композиций. Концертные произведения К. Мюньера для мандолины и фортепиано, написанные в жанре каприччио до сих пор не рассматривались в отечественном искусствоведении, как и само творчество и композиторский стиль выдающегося итальянского мандолиниста. **Выводы работы.** Обратившись к жанру каприччио, К. Мюньер создал только два произведения, в которых воплотил почти все эволюционные степени развития жанра. В его опусах присутствуют вокальность, присущая каприччио XVI века, сольное изложение, виртуозность, оригинальность, которые воплощались в произведениях XVII – XVIII столетий и ярко выраженный национальный колорит XIX века. Так, Испанское каприччио является своеобразной «музыкальной энциклопедией» национальных танцев, где собраны характерные черты болеро, тарантеллы, хабанеры, хоты. Оригинальность опуса № 201 – «Bizzarria», воплощается в параметрах формообразования (развернутая каденция солиста в начале) и подчеркнутой виртуозности, которая реализуется в широком регистровом диапазоне, многообразии технических элементов.

**Ключевые слова:** каприччио, К. Мюньер, мандолина, концертный мандолинный репертуар.

**Problem statement of the research.** In the domestic art of Ukraine in recent years, the interest in Mandolin, an European analogue of a four stream domra or kobza, has become more active. In this aspect, the activities of N. Scriabin (Kyiv), N. Kostenko (Kharkiv), I. Lukianchuk (Odessa) are indicative. However, it should be noted that for the given direction of creative activity the problem remains finding the original repertoire, which in the world practice accumulates and actively enriches from the end of the nineteenth century. This process is being deployed in two directions: finding and introduction into the performing practice mandolin works of baroque and classicism and creating new compositions in various techniques and genres.

**Topicality of this exploration** is denoted by next magistral position. In the era of Romanticism, the Italian composers made a significant contribution to the development of the original Mandolin repertoire. Among them, the musical works of the Florentine composer, the virtuoso mandolinist, and the educator K. Munier are illustrative. Emphasize, there are about 300 original outstanding compositions by renowned Florentine master.

**Analysis of recent research and publications.** Mandolin art of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries and the musical works by C. Munier – the brightest representative of this period, and the questionings are remained scarcely explored, for both domestic and foreign art studies. Among the studies devoted to the mandolin of post-Soviet space, one should mention the works of T. Babich [1], N. Bashmakova [2], A. Semikozov [4]. Today, one of the information guides in the study of these problems is the work of P. Spaks, which presents a wide range of issues related to the historical and geographical features of the evolution of mandolin art in the twentieth century [6].

Another aspect of the study related to the genre component is based on theoretical generalizations concerning capriccio as a term and phenomena of musical culture [5].

**The purpose** of this scientific article is to analyze concert capriccio C. Munier for Mandolin from the piano («Bizzarria», Op. 201, Spanish Capriccio, Op. 276) from the point of view of their genre specificity.

**Object of the study** is mandolin music of the late nineteenth and early twentieth centuries. **Subject of the research** is the genre of capriccio in the musical works by C. Munier.

**Presenting main material.** Characterizing the creative way of the outstanding Italian mandolinist C. Munier (1859 – 1911), we note that he had revealed his talent in several ways: as a solo performer and ensemble, a conductor and leader of the mandolin orchestra, a teacher, a composer and a methodologist. He made a great contribution to the development of sound production, described his performing and teaching experience in the manual "The School for Mandolin: a Comprehensive Practical Method" issued in 1891, and created a wealth of instructional material (sketches and exercises for the development of fingernails, concert sketches).

Among the genres of his composer's work are dominated concert plays for mandolin solo accompanied by piano, or guitar. The most famous among them are «Bizzarria» (Op. 201), Spanish Capriccio (Op. 276), Love



song (Op. 275), Concert Mazurkas (op. 116-118). The ensemble music, Mandolin duets, trio and quartets occupy quite a significant place. In the concert genre, only one opus was created - Concert No. 1 G dur (Op. 163).

In the creative work of C. Munier there is also a capriccio genre (Capriccio, a whim of Italian *sacricio*, French *Caprice* – «caprice», «whim»), which, for Mandolin's performance, borders XIX – XX centuries was very relevant and beneficial from the point of view of the presentation of the wealth of the expressive instrument complex, which won a place in the system of academic music art.

«Bizzarria» Concert Capricorn for Mandolin with the Piano (Op. 201). Literally, the title of the work, which was the first written by C. Munier in the genre of capriccio plays, translates as «bizarre», «incomprehensible», but more acceptable and appropriate, especially from the point of view of the disclosure of the orientations of the musical aesthetics of the time, in Ukrainian language it seems advisable to use the synonymic word «originality».

The work is written in contrast-composite form; in its structure there are four sections, various and contrasting in the tonal, metro-rhythmic and figuratively artistic terms: *Andante* - *Andante cantabile* - *Lo stesso movimento* - *Allegro giusto*.

The cadenza of the soloist (1-17 t.) which is virtuoso, energetic, dramatic and elevated by character opens the work. Functionally, it serves as a detailed entry. The tempo of the author is *Andante*, but due to the rhythmic pattern (syncopated and full of small lengths), the movement of musical thought is perceived more vividly, that is, correspondingly to the remark *con energia*. The rhythmic freedom characteristic of cadences is arranged in a 3-hour meter (the size of a tact is  $\frac{3}{4}$ ), but the feeling of rhythmically free execution is achieved using various rhythm formulas (septals, septools), intonations (chromatic moves, *chamomile* and arpegged passages), mixtures strokes and dynamic nuances. *Allegro giusto*. The solemn elevation of the character of two initial phrases (1-4 t.) is achieved by loud dynamics, wide octave jumps (at the beginning and at the end of each phrase). The intonation of the appeal is concealed by the author in the quartile interval ratio of the first and second phrases (a-moll-d-moll). In the third and fourth phrases of the entry-cadence (5-8 tbs.), the affirming motifs are replaced by uncertain questions-intonations-two rhythmically identical formulas in which the second represents a repetition of the material more than the triction, (the downward direction, the sequential

movement is emphasized by the dominant character). Two following phrases (9-14 t.) of intense and volitional character (due to rapid ascending passages) pay attention to a wide range. Its limit is (f3-gis). The first is composed of layered upright arched passages and a confident intonation that serves as a response to the energetic initial nature of the solo show and preparation for the climax. The culmination of the section (11-13 t.) is emphasized by the rich texture (two-voice presentation of the musical material) and the dynamic indication (*f*). It consists of two motive: rhythmic, intonational (chromatic) and textually identical, but dynamically contrasting, the second holding has an indication (*p*) and serves as an echo. The final phrase (14-17 t.) has an elevated character, a clear touch stucco in double notes, which leads to the decomposed A-dur arpeggios, that is the dominant function (relative to the next part).

The section of Andante cantabile is the tone d-moll, the pace is moderate, melodious, the texture is saturated thanks to the introduction of the composition of the piano party. It consists of three sentences (9 + 8 + 8 vols.).

The first phrase (18-21 t.) is a lyrical, calm melody with a note dolce. The penetrating song theme, which develops dynamically with the support of arched chords (hexadecimal duration) in the composition, prepares the listener for changing the image from lyrical to virtuous, volitional (22-24 t.), which is embodied by downward passages allocated by loud dynamics (*f*). The calls between the accompanying and soluable parties in different directions add dramaticity and serve as the culmination of the section. After stormy bursts, the original soft, dynamically muffled theme (25-26 t.) Returns and stops its development on the dominant function, emphasized by the ferrimat.

The second phrase of the second section (27-34 t.) Is divided into two motive of the re-composition, separated by a rich texture – the melody is set out in two voices, and in the composition of eight lengths the triangular chords are played. There is no drama, a melody is calm, a song, expressed through a simpler rhythmic presentation of the theme, occurs only in the eighth and sixteenth durations.

The third phrase (35-40 t.) has a gradual dynamic development due to the progressive melody (in the interval of trance) in the upward direction, this motive sounded earlier, but this time it passes into the final non-large-scale virtuoso cadence, which serves preparing for the next part,

and on the other hand carries the function of the framing of the second section.

Consequently, according to the genre characteristics of Capriccio, which are mentioned in the article by Zhang Tientian [5, 197], «Bizzarria» by C. Munier is close to the violin tradition – the solo decision of the initial section, due to the presentation of the genre based on its improvisation, virtuosity and dramatic character. The initial section is aimed to showing performance skills, since the 18<sup>th</sup> century the name capriccio was a masterful instrumental play of free form with the contrast of contrasting episodes and changing nature. In the section of Andante cantabile the vocal genius of Capriccio's genre appears (as it is known, in the beginning of the 17<sup>th</sup> century Capriccio was called the small-size polyphonic vocal plays of lyrical character) – the lyrical, song melody of the rich textures meet the aesthetics of the capriccio of those times.

In the music of the 19<sup>th</sup> century capriccio, was considered to be a play (in most cases, programmatic) of free form, with a sharp change in themes and with a pronounced national coloring of musical material. Suffice it to recall the «Italian capriccio» of Tchaikovsky, the Spanish capriccio of Rimsky-Korsakov, the «Arab capriccio» of Saint-Saens. Even the given names capture the attention of the composers to the Spanish national culture, which was clearly manifested at that time, not only in the genre of capriccio. For example, «Spanish Rhapsody» by Albeniz, «Spanish Rhapsody» by Maurice Ravel. The dance prclor of Spain was so attractive and colorful that some composers produced entire collections called «Spanish Dances»: Pablo de Sarasate (for piano violin), Moritz Moshkovsky (for piano in four hands), David Popper (for cello with piano) , Enrique Granados (for piano).

In Mandolin art, a peculiar reflection of the marked orientations of composer's creativity, is the famous «Spanish capriccio» by C. Munier. It is obvious that the first publication of this most famous work appeared in 1905 [6, 79]. It is significant that the work was published by the Florentine publishing house in two tone versions - for solo mandolin accompanied by a guitar or a piano (Editor R. Mauri). The following thematic analysis is done according to this version, but it is not the only one – this work included in its school a game on the mandolin, a well-known Moscow singer V. Kruglov [3, 136]. Capriccio has a dedication - the young Mandolinist Francesco Tallarico.

The work is written in free form with the elements of twofoldness. At the heart of his theme are copyright themes, four of which – the first, third, fourth, fifth, have brightly expressed features of Spanish dances, and the second – lyrical. The two-part composition is determined by reciprocity, abbreviated (not repeating the third theme) and mirror (in the reprise section the second theme is preceded by the first one).

The first theme (Moderato) is a period consists of two sentences. We find the characteristic features of dance bolero in it which is known existed in several varieties (depending on the region of Spain), and traditionally performed for the accompaniment of guitar and percussion, colored by the castanetto timbre. The rhythm-intonation structure of the original theme reflects this tool composition. The accompanying batch (guitar or piano) simulates the rhythm of the section, has a repeat rhythm, and is based on a characteristic consecutive harmony (chords of tonic and subdominant functions). There is an imitation of the sound of the guitar and in the solo part – the colors of the melody give a double overhang (decomposed chords that emphasize the syncopated rhythm).

The virtuoso character of the first sentence is given to passages, consisting of a descending movement of the trios of the sixteenth (singing each eighth with the upper auxiliary sound). The described rhythmic structure is repeated (the author's reprise is indicated). The composition of the solo party in the second sentence is characterized by a rich chord texture (three-voice chords for the second and third fortunes with sixteenth durations). Its cadence revolutions are preceded by a metric squeeze changing the size of the tact from  $3/4$  to  $2/4$ . The initial theme is expanded with extended cadence, which contains a small cadence, built on a rising chamotte passage (A-dur) in the range of three octaves, which serves as a preparation for the next topic, and the tone transition to parallel mass. The reprise of the topic of bolero differs only in the absence of a reprise of the first sentence, that is, its scale changes.

The second theme (Meno Mosso), contrasting in tempo, tone Relations – set out in the same name majeure (D-dur), the nature is lyric, song, calm. Noteworthy its textural presentation – melody notes written in double spacing Sexton, Accompanying party filled arpedzhovanymy chords sixteen duration that imparts mobility and emotional growth. In the second sentence of the topic, there are new colors of the image - the theme is passionate virtuosity with the elements (with chromatic passages and new rhythmic patterns and dotted with small durations). A small bunch,

against sustained in Piano dominant seventh chords D-dur, to find hidden melodic lines dvoholossya, lower voice goes on, and the top moves to d2, which highlighted fermata, where there is a change of trohdolnoho films on dicotyledons.

From this topic, which is only doesn't have dance in its basis, the reciprocal section of capriccio begins. Her second (repryz) holding, is the culmination of work that emphasizes the intense dynamics (*f*), dense texture. In the solo parts varies case presentation (the second to the third octave) in accompaniment based on chords ascending tryzvuchnyh eighth duration.

The basis of the third theme (Allegretto), contrasted in tone relation (g-moll) is the garbage canal, as evidenced by such characteristic features as: bicurpent meter (2/4), moderate pace, specific rhythmformula (dashed rhythm in the first fate of the tact), and lyrical, gentle and at the same time an elegant melodic line. In the process of deploying the theme of the eighth duration, which persisted in the melody and in the accompaniment, are replaced by virtuous chamomilla passages. The next sentence, which contains the rhythmic formula for the characteristic dance of the hamburgers, and intonatively develops along chromaticity in the ascending direction, serves as a transition to the theme in the key G-dur. Major layout is accompanied by the author's remark *con grazia*. The final sentence of the third theme is based on two tricks of the re-structure with a downward displacement at the interval of the quintum, also contains a rhythmic pattern (with eight triols) on the one hand similar to the dance bolero (the first theme), from another motive from the following topic, which is executed in a triolum rhythm.

The fourth theme (Vivace), which is based on the taranetha, as evidenced by the rapid pace, the repeating trio's rhythm in the melody, a dedicated character. The first sentence has a unambiguous presentation of a melody that consists of four chemo-shaped trios in an upward direction and a clear ripple of chords with eight lengths in the composition. In the second sentence, there is a dynamic and textured development of the material - the triols are described by the octaves in the ascending direction (by chromatism), and the descending (arpeggio in G-dur). The final is the virtuoso bundle, which contains two ascending arched passages, which cover almost the whole range of mandolins (from a to a3 octaves).

The fifth theme (Mosso) has its features in its foundation (clock size 3/8, fast pace). This dance literally translates as «jump» and is

accompanied by a game on mandolin or guitar and castanets. The melodies emphasize the weak chords of the fate, such syncope resembles jumps that are inherent in this dance.

In the reprise section, which opens the second theme (Sostenuto and Piu lento), the sequence of thematic base of the work is changing, it acquires a mirroring feature. Tonal reprise does not coincide with thematic – it begins with the appearance of the original theme (Primo tempo). The theme of the hamburger is not used, and virtuosity of the fourth (Vivace) and the fifth theme (Allegro mosso) gives concert and swiftness to the final structure.

**Conclusions.** Thus, appealing to capriccio C. Munier, creating only two works, embodied in them virtually all the evolutionary stages of the genre. In his opus of this genre there is a vocal, inherent in capriccio of the XVII century solo presentation, virtuosity, originality, which were embodied in the works of XVII-XVIII centuries and the national color of the XIXth century is clearly expressed. Thus, the Spanish Capriccio (Op. 276) is a kind of «musical encyclopaedia» of national dance, which features the characteristic features of bolero, tartar, habanera, and so forth. The originality of opus number 201 – «Bizzarria», is embodied in the parameters of shaping (expanded cadence of the soloist in the beginning) and emphasized virtuosity, which is realized in a wide register range, a variety of technical elements.

**The prospects** of represented scientific investigation is postulated by possibilities from comparison of different editorial versions for mandolin original outstanding masterpieces by celebrated Florentine composer, mandolinist-vertuoso and pedagog C. Munier.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Бабич Т.Н. Эволюция мандолинного искусства – опыт теоретической реконструкции: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.09. Минск: БГУКИ, 2006. 20 с.
2. Башмакова Н.В. Мандоліна в історико-художньому процесі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2010. 16 с.
3. Круглов В.П. Школа игры на мандолине. Москва: Пробел-2000, 2008. 184 с.
4. Семікозов А.А. Мандоліна у західноєвропейській музичній культурі XVIII століття в аспекті взаємодії оперної та інструментальної музики (на прикладі концертів А. Вівальді та Дж. Паїзієлло): автореф. дис. ... канд.

мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. 19 с.

5. Чжан Тяньтянь Капричіо як поняття та явище // Вісник НАКККиМ: зб. наук. ст. Київ: Міленіум, 2017. № 2. С. 194–199.

6. Sparks P. The Classical Mandolin. New York: Oxford university press, 1995. 225 p.

### References:

1. Babich, T.N. (2006). Evolution of mandolin art experience of theoretical reconstruction. Extended abstract of candidate's thesis. Minsk: BSUCA [in Belorussian].

2. Bashmakova, N.V. (2010). Mandolina in the historical and artistic processes. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: HSUA [in Ukrainian].

3. Kruglov, V.P. (2008). The school of playing the mandolin. Moskva: Probel-2000 [in Russian].

4. Semikozov, A.A. (2013). Mandolin in Western European musical culture of the XVIII century in the aspect of interaction between opera and instrumental music (on the example of concerts by A. Vivaldi and J. Paizielo). Extended abstract of candidate's thesis. Ky`yiv: NMAU [in Ukrainian].

5. Chen Tientian, (2017). Capriccio as a concept and a phenomenon. Visny`k НАКККиМ, 2, 194–199 [in Ukrainian].

6. Sparks, P. (1995) The Classical Mandolin. New York: Oxford university press [in English].

УДК 780.646.2

DOI 10.15421/221823

**Potapov Yaroslav,**  
*Teacher of „Orchestral instruments” chair for  
M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of music*

тел. (093) 529 - 56 - 67

e-mail: kam-@ukr.net

## **THE INSTRUMENTAL PHENOMENON OF TROMBONE IN EUROPEAN MUSICAL PERFORMING ART**

**The purpose** of this exploration is revealing of some characteristic, maximally peculiar features for artistically expressive, constructional nature of trombone, as the more unique, universally perfective instrumental phenomenon in the sphere of European musically performing art. The target of this denoted disquisition is also popularization of professional orchestra, ensemble and solo playing trombone in synthetic nature of modern postmodern culture. **Methodology** represented the scientifically investigative work is formed by author into applying of historical, comparative, axiological and structurally analytical research's methods. The empirical methods such as association and generalization acquire the important significance. The appeal to structurally functional method in the process for studying of denoted theme has particular importance, because the role of instrument, its functional meaning in definite culturally historical period is lighting the instrument's artistically singular traits. **The scientific novelty** of this investigation is conditioned by the view to biggest historically retrospective observation of the trombone's evolution with the simultaneous detection its uniquely natural, perfectly universal constructional and artistically expressive qualities, possibilities for reflection of ideally imaginative content in reference to professional musical compositions. **Conclusions.** The naturally formed into constructional perfective specificity the technique of playing trombone established fundamental bases concerning universality of the instrument in duration all the period of its existence. The unrestricted, maximally closing to vocal performing the artistically expressive means of trombone in the all culturally historical periods for widest development of



musical art is generated by natural capability for chromatization of sound scale on the all trombone's diapason, in result applying the specific connecting line mechanism.

*The key words:* trombone, epoch, universality, art, composer, performer, instrument.

**Потапов Ярослав Олександрович**, викладач кафедри „Оркестрові інструменти” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

### **Тромбон як інструментальний феномен європейського музично-виконавського мистецтва**

**Мета статті** – виявити деякі характерні, максимально своєрідні риси художньо-виразової, конструкційної природи тромбона як найбільш унікального, універсально-довершеного інструментального явища сфери європейського музично-виконавського мистецтва. Ціллю пропонованої публікації також постає популяризація професійного оркестрового, ансамблевого та сольного виконавства на тромбоні у синтетичній царині сучасної постмодерної культури. **Методологія** окресленої науково-дослідницької розвідки ґрунтується на застосуванні історичного, порівняльного, аксіологічного та структурно-аналітичного методів дослідження. Магістрально важливого значення отримують у роботі й такі емпіричні методи як асоціювання та узагальнення. Особливої ваги набуває звернення до структурно-функціонального методу у процесі вивчення пропонованої теми, адже роль інструмента, його функціональне значення у певний культурно-історичний період висвітлюють його найбільш художньо-самобутні риси. **Наукова новизна** пропонованої праці зумовлюється зверненням до щонайбільшого історично-ретроспективного огляду еволюціонування тромбона з одночасним виявленням його унікально природніх, довершено-універсальних конструкційних та художньо-виразових якостей, можливостей відтворення ідейно-образного змісту професійних музичних композицій. **Висновки.** Природно сформована у конструкційно-досконалій характерності техніка гри на тромбоні заклала фундаментальні основи стосовно універсальності інструмента протягом усього періоду його існування. Природна можливість хроматизації звукоряду на усьому звуковисотному діапазоні тромбона, внаслідок застосування спеціального кулісного механізму,

створює необмежені, максимально наближені до вокального виконавства художньо-виразові можливості інструмента в усі культурно-історичні періоди розвитку музичного мистецтва.

**Ключові слова:** тромбон, епоха, універсальність, мистецтво, композитор, виконавець, інструмент.

**Потапов Ярослав Александрович**, преподаватель кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

### **Тромбон как инструментальный феномен европейского музыкально-исполнительского искусства**

**Цель статьи** – выявить некоторые характерные, максимально своеобразные черты художественно-выразительной, конструкционной природы тромбона как наиболее уникального, универсально-совершенного инструментального явления сферы европейского музыкально-исполнительского искусства. Целью представленной публикации также является популяризация профессионального оркестрового, ансамблевого и сольного исполнительства на тромбоне в синтетической природе современной постмодернистской культуры. **Методология** данной научно-исследовательской работы формируется на применении исторического, сравнительного, аксиологического и структурно-аналитического методов исследования. Магистрально важное значение приобретают в работе и такие эмпирические методы как ассоциирование и обобщение. Особую важность имеет обращение к структурно-функциональному методу в процессе изучения представляемой темы, так как роль инструмента, его функциональное значение в определённый культурно-исторический период освещают его наиболее художественно-своеобразные черты. **Научная новизна** работы обуславливается обращением к наибольшему исторически-ретроспективному обзору эволюции тромбона с одновременным выявлением его уникально природных, совершенно-универсальных конструкционных и художественно-выразительных качеств, возможностей отображения идейно-образного содержания профессиональных музыкальных композиций. **Выводы.** Природно-сформирована в конструкционно-совершенной характерности техника игры на тромбоне заложила фундаментальные основы относительно универсальности инструмента на протяжении всего

периода его существования. Природная возможность хроматизации звукоряда на всём звуковысотном диапазоне тромбона, в результате применения специального кулисного механизма, создаёт неограниченные, максимально приближённые к вокальному исполнению художественно-выразительные возможности инструмента во все культурно-исторические периоды развития музыкального искусства.

**Ключевые слова:** тромбон, эпоха, универсальность, искусство, композитор, исполнитель, инструмент.

**Statement of the problem.** The most particular traits, fundamentally-characterological attributes of modern wind instruments, including trombone, are leveled to a largely extent by maximally synthetic principle concerning development the musical culture of postmodernism epoch. Herewith, unfortunately, contemporary culturally aesthetic avalanche deletes the awareness, understanding of primary foundations respecting artistically expressive, technologically constructive features one or another instrument, what is utterly undesirable in the light professional pedagogical and culturally enlightening scopes.

**Topicality of the research.** The constantly growing artistically aesthetic requirements to the modern professional-performing level of contemporary wind musicians generate necessary the understanding of a primary principles regarding germination and development of artistically expressive and constructively technologic potential of trombone. The necessity of this realization must emanate from maximal coverage of all culturally historical periods, artistic epochs, in which playing trombone took place.

**Analysis of the literatures.** The artistic practice one of the most popular brass wind instruments – trombone was researched by a lot of scholars quite well. The lighting of trombone performing in historical (V..Apatsky [1; 2], G. Martsinyuk [6]), technological (S. Gorovoy [3]), repertoire (F..Krizhanovsky [4], Y. Sadovskaya [7]), artistically expressive (A..Fedorkov [8], R..Laptev [5]) aspects originates as to scientific articles and dissertations. Nevertheless, emphasize, there is not separate disquisition, directional to revealing the essence of trombone's instrumental phenomenon in light maximal culturally historical progression.

**The purpose of article** is disclosing several characteristic, maximally peculiar traits of a trombone's artistically expressive, constructional nature as the most unique, universally perfective instrumental phenomenon in scope of European musically performing art. The target of represented publication is also popularization of professional orchestra, ensemble and solo trombone performing into synthetic sphere of modern postmodernism culture.

**The object** of this investigation is European musically performing art; **the subject** of the presented exploration is trombone, in its most characteristic, particular technologically constructional and artistically expressive features.

**Basic materials.** The most wide-scale stages of a trombone's evolution, first of all in ensemble and orchestral music, were indicated in scientifically-investigative work by R.G.Laptev precisely „Art orchestral-ensemble trombone playing” [5]. Scholar subordinates this periods into the next strict sequence:

- the germination idea relatively applying timbre of trombone and first tries its implementation;
- the period experimenting and seldom using instrument exactly private occasions of trombone's employing;
- multitudinous and, following it, functional stability in reference to practicing of instrument;
- the selection of the better form in relation to applying trombone and gradual vanishing of old configurations;
- overall using trombone as result stable repeatability.

We will discover the process of trombone's evolution as the instrumental phenomenon of wind professional musically performing art based on the above mentioned the stages of instrument's historical development.

The beginning of trombone's history expels us to the middle of the 15<sup>th</sup> century. The trumpet with connecting link is straight predecessor of modern trombone. Precisely this ancient instrument, which subsequently turned into the sacbut, is the first formed type of trombone. Sacbut is the most close-up instrument to a trombone, however sacbut is the maximum miniature and it also possesses less quiet sounding than contemporary trombone. Exactly this artistic trait of trombone's predecessor is most attractive for performing chamber and chamber-vocal music.

The word „Sacbut” originated from the French combination of words „trompette saicqueboute”, that signifies the „trumpet pull and push”. The instrument was important instrumental representative, together with organs and zincs. Sacbut’s sound beginning is same as others brass wind instruments. Mouthpiece is little less than contemporary trombone’s mouthpiece, because a hole for insufflating air into sacbut is narrow. There is connecting link handle on a bass sacbut by which a musician can move a sacbut’s connecting link to the low positions. Some sacbuts were already called by word the trombone in the middle of the 17<sup>th</sup> century.

The trombone’s artistic possibilities were increasing as a trombone was developed by musicians of those days. Trombone accepted to itself a various roles for six centuries, which instrument passed from the first sacbuts’ models before a modern trombone. These are specialized functions of orchestral accompaniment and solo performing.

The epoch of Baroque is primarily associated with „hard” organ church music and it is substantiated. There was a little worldly music in that epoch; many compositions are formed by creators on the church texts and ideas. Exactly this period the habitual for us the trombone is appeared. Firstly, its role was into a function of instrument for playing support and ensemble part. More often a trombone was applied by musicians to church worship.

Especially emphasize, that among all wind instruments concerning the period of their germination a namely the trombone possesses the natural possibility in reference to performing of chromatic scale. The playing different chromatic sounds into all diapason of a trombone are provided by the mobility of the specialized connection link. This noted, that the trombone had owned the unique opportunity for performing various vocal parts, divers’ melodies, herewith having the characteristic timbre color.

The necessity relatively increasing of orchestral musicians appeared as result the development of Italy opera. It was not sake the strengthening of collective sounding or quantity orchestral artists, but sake the decision of designated semantic tasks. Precisely it had contributed for understanding and development of the trombone as an orchestral instrument.

The music culture with appearance the trombone in opera must thank to composers of „Florentine Camerata”, which brought the instrument into orchestra for performing their „Interludes”. However, for the process of

absolute becoming of the trombone's role in opera the new instrument was obliged by Claudio Monteverdi, which inscribed the trombone in score of his opera „Orpheus”. If to speak about semantic filling of the trombone's timbre that it had played with organ and low string instruments into solemn as well as tragic fragments of musically stage compositions. Nevertheless, original timbre differently interpreted depending on the situation. It was soft and noble in ensemble but sinister, baleful and lamentable in opera house.

The baroque period of trombone's evolution was focused, basically, on searching the optimal construction of instrument and progress of its possibilities. The opera and musicians-performers had enormous role in that timbre expression of trombone had owned important significance in all music, where this instrument was applied by composers of these days. This period was characteristic, primarily, the active place of trombone in ensembles and opera orchestras, that in future had given ability to get there also in symphonic orchestra.

The second epoch, which we must touch on, it is classicism. The music for organ and string instruments got wide elaboration in that time. But, period of late classicism, approximately from the middle of the 18<sup>th</sup> century, had given the opportunity to develop the wind academic instruments. At first, Beethoven's orchestra, which created into their scores, has not included the trombones. However, in the second half of the 18<sup>th</sup> century the cymbals, triangle, big drum, flute piccolo, low bassoon and trombones were getting there to symphonic orchestra. Trombones were used by V.A. Mozart („Don Juan”, „Requiem” and others), K. Gluck („Alceste”, „Orpheus” and others) as well as less renowned composers of those days.

The trombone's line into masterpieces by V.A. Mozart is low diapason, there its growling timbre has applied as denotation something dark, vital. V.A. Mozart was using three types of trombones precisely alto, tenor and bass. Composer has often employed the trombone in opera music. Emphasize, that into the Requiem, where master had put the trombone solo in part „Tuba mirum”, practicing amazingly steady the middle register of instrument. This gives as confidence for instrumental voice in ensemble and strengthens overall atmosphere of solid as well as tranquility (this part was written in B-dur and narrating about the threshold of the „Time of Trial” over the dead).

The trombone's line into masterpieces by L. Beethoven is other. Composer employs the bright and sparkling high diapason of the instrument. In first time, the master practices a trombone in the Oratorios „Christ on the Mount of Olives”. The example of trombones' employment we can analyze in the Symphony № 5. L. Beethoven expands of his orchestra in the four part of the outstanding symphonic masterpiece not only trombones, but flute piccolo, low bassoon, what makes the sounding of the L. Beethoven's orchestra the most powerful and grandiose.

Thereby, note the apex of evolution for ensemble practices of trombone's employment in the period of classicism. The instrument actively applies in a symphonic orchestra, expanding its genre palette. In contrast from music the Baroque, where trombone more often used as „echoing” voice, in the classicism an instrument purchases individuality and gets the allotted for its the place and also with them the trombone acquires the new roles precisely as the orchestra and solo academic instrument.

The singing genres had received enormous elaboration in the period of Romanticism. It was conditioned by several specialized factors, such as necessity in the most readable and comprehensible expression of human sensations, sunrise of opera art, ubiquitous distribution of artistic literatures.

Romance and others genres of singing character got broad distribution. The word „romance”, as the term, appeared in the beginning of the Renaissance, approximately in the 15<sup>th</sup> century. This word has denoted a little poem on not Latin dialect of epic and lyrically dramatic character. Nevertheless, from the beginning of the 18<sup>th</sup> century this term acquires other significance exactly a small poetical and musical composition of lyrical (pastoral, comic, sentimental) character.

This also touched a repertoire of musicians-instrumentalists. Composers began to make the romances for trombone and fortepiano. One of those romances is „Romance” for trombone or cello or bassoon with fortepiano by K. Weber.

Important emphasize, if earlier a trombone applied as an instrument of accompaniment or as an orchestra instrument as well as it could satisfy only short orchestra solo that in Romanticism a trombone had acquired the role of full value solo instrument.

The abovementioned romance was written by composer in tonality c-moll, which had transferred in eponymous major, then again came back in

native tonality. The trombone don't „locked” in this composition, as often it was, in one register, but instrument employs almost all diapason, that helps to it to „disclose” and to manifest all its possibilities. Composer has used enormous touching and dynamic diversity, which also contributes „opening” of trombone.

Emphasize, that Romanticism in the trombone's history marked not only the new genres and roles of instrument, but as well as the mechanical improvement. The full finishing of all trombone's models occurs exactly in this epoch – the making of quarter valve. This mechanism was generated by Christian Zatlher in 1839, what allowed to produce the sounds from the „dead range”. There were the tries to create the system of trombone's valves, nevertheless it was not crowning by success, because the trombone has lost the timbre coloring and, in total, the beauty of its sounding. The generating of universal the trombone's types had made the activity to producing and evolution of specific manufactories for its fabricating. Several strong firms is organized by professional musicians for making of trombones such as „Holton”, „Bach”, „Zimmerman” and others.

20<sup>th</sup> century is the epoch with the most difference into all kinds of academic art. Enormous quantities of the new artistic vectors is emerged in the noted period a namely modernism, impressionism, surrealism, naturalism and many others. Each of them was carrying the modern ideas, the novel expressive means and own exceptional qualities. Music of 20<sup>th</sup> century also had become the more various. The huge artistically imaginative, informative gap occurs in musical art. This rupture led to appearing the modern new kind of music – jazz.

Nevertheless, the academic music art also takes place in the culturally aesthetical contemporary field and finds the sparkling expression in the creation of modernists, impressionists, neoclassicists. Music of 20<sup>th</sup> century was abounding of the innovative ideas, which had inaugurated by itself the root fracture into the all aspects of musical language.

The academic music art of the 20<sup>th</sup> century, for the most part, became the source for reflection of historical events. Their witnesses were many great composers of this epoch, which had grew, subsequently, the reformers of their musical art. Composers like Arnold Schoenberg, Olivier Messiaen, Paul Hindemith, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Anton Webern and others became „father-establishers” of novel innovative vectors in a music. One of the features for musical language of the 20<sup>th</sup>



century was returning to principles of thinking and genres, which were characteristic for epoch baroque, classicism and late Renaissance.

However, not all music of 20<sup>th</sup> century was reflection of horrors from that epoch. Impressionists' music conversely was filled by light, pastoral tunes and melodies. Composers-impressionists tried to pass an each blink of emotions and the possibilities of trombone's instrumental voice. Nevertheless, the preference of authors for that time was given to pianoforte music. The wood wind instruments were also more employed from the family of wind academic instruments.

But still, there was the place for a trombone in 20<sup>th</sup> century. This instrument became the important part of jazz music, which had geminated in slums of Afro-American districts. Precisely in the epoch of jazz art a trombone had purchased the new modification of performing's style. Close to the 40<sup>th</sup> years of the 20<sup>th</sup> century the celebrated jazz musician D. Johnson became the author of novel performing trombone manner. The more open and bright sounding brought enormous palette of colors into music, which has been performed by artist-trombonist. But even this career as the jazz music wasn't single and final place for applying of a trombone. The instrument has been also employed by musicians in others vectors of that music and, underline, trombone hadn't lost their popularity.

The contemporary musical art is peak of genre and imaginatively-ideal diversity. The music, which is performing in our time, has amazingly huge latitude of the views and ideas. The musical art can be as subordinated to hard rules similarly classical as well as romantic traditions and to be absolutely awkward from point of view academic musical norms. There is place for each academic instrument into this professional diversification and not obligatorily, what it will be only one „recess”.

**Conclusions.** The trombone passed a long way for its more than five centuries of history. It executed different artistically functional roles and, subsequently, occupied it's the place among the instruments of divers musical groups – baroque chamber ensembles, jazz orchestras of the 20<sup>th</sup> century, the instruments of symphonic orchestra as well as, undoubtedly, it approved as the concert solo instrument. What music would not come to the change to previous, what ideas would not rankle minds of people, the instrument creatively applied by musicians and, emphasize, a trombone always had found its artistic place. This is genuine immortality, perpetuation of the instrument and the witness its maximal constructional technological as well as artistically creative universality.

**The prospects** of this investigation are stipulated by next inferences. The studying of a trombone as the instrumental phenomenon of wind musical performing art can be continuing in light detail the exploration of musical culture from the postmodernism's epoch of the first decades of 21<sup>st</sup> century.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В.Н. Апатский. – К. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В.Н. Апатский. – К. : ТОВ „Задруга”, 2010. – 320 с.
3. Горовой С.Г. Технология и искусство игры на тромбоне (комплексный анализ исполнительского процесса) / С.Г. Горовой. – Донецк : Донецкая гос. консерватория им. С.С. Прокофьева, 1998. – 220 с.
4. Крижанівський Ф. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 „Музичне мистецтво” / Ф.П. Крижанівський. – Одеса : 2006. – 19 с.
5. Лаптев Р.Г. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне : Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 „Музыкальное искусство” / Р.Г. Лаптев. – Санкт-Петербург : 2005. – 28 с.
6. Марценюк Г.П. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва : монографія / Г.П. Марценюк. – К. : „Інформ.-аналіт. агентство”, 2013. – 402 с.
7. Садівський Я.П. Сольні та камерні твори у контексті становлення українського тромбонного репертуару : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 „Музичне мистецтво” / Я.П. Садівський. – Київ : 2014. – 16 с.
8. Федорков О.В. Український ансамбль тромбонів у контексті світового музичного мистецтва : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 „Музичне мистецтво” / О.В. Федорков. – Харків : 2008. – 20 с.

### References:

1. Apatskij, V.N. (2006). Basic theory and techniques of brass musical performing arts. Kiev: NMAU im. P.I. Chajkovskogo [in Russian].
2. Apatskij, V.N. (2010). History brass and woodwind musical performing arts. Kiev: Zadruga [in Russian].

3. Gorovoj, S.G. (1998). The technology and the art of playing trombone (complex analysis of the performing process). Doneck: Doneckaja gos. konservatorija im. S.S. Prokof'eva [in Russian].
4. Kry`zhanivs`ky`j, F. (2006). Ukrainian concert for trombone in aspect of formation and development of the genre. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: OdesMA [in Ukrainian].
5. Laptev, R.G. (2005). The art of the orchestral and ensemble playing the trombone. Extended abstract of candidate's thesis. Sankt-Peterburg: RusSPU [in Russian].
6. Marcenjuk, G.P. (2013). Ukrainian trombone performance in the context of European wind musical art. Ky`yiv: „Inform.-analit. agentstvo” [in Ukrainian].
7. Sadivs`ky`j, Ya.P. (2014). Solo and chamber works in the context of the formation of the Ukrainian trombone repertoire. Extended abstract of candidate's thesis. Ky`yiv: Ky`yivMA [in Ukrainian].
8. Fedorkov, O.V. (2008). Ukrainian ensemble of trombones in the context of world musical art. Xarkiv: KhNUA [in Ukrainian].

УДК 785:780.614  
DOI 10.15421/221824

**Гумен Олександра Ігорівна,**  
*кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри „Оркестрові інструменти”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (067) 590 - 59 - 43  
e-mail: humenv@bigmir.net

**Візун Тетяна Олександрівна,**  
*магістрант кафедри „Оркестрові інструменти”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (050) 684 - 99 - 77  
e-mail: vizun24@ukr.net

**«НОВА КАМЕРНІСТЬ»  
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ  
ТА ЇЇ ВПРОВАДЖЕННЯ  
У СОНАТІ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО  
Ф. ПУЛЕНКА**

**Мета статті** – виявити особливості камерно-інструментальної музики Ф. Пуленка в аспекті «нової камерності» ХХ сторіччя. Відповідно до поставленої мети визначено наступні завдання наукового дослідження, а саме – висвітлити особливі риси французької камерної музики ХХ століття, продемонструвати недостатність вивчення камерно-інструментальної музики французького майстра у вітчизняному музикознавстві, виявити обумовленість стильових особливостей камерно-інструментальної музики Ф. Пуленка з музикою «Шістки», описати особливості трактування жанру сонати у творчості композитора, а також висвітлити історію створення сонати для скрипки і фортепіано Ф. Пуленка та її приховану програмність. Ціллю пропонованої наукової розвідки є також і аналіз окресленої сонати з точки зору множинності тематизму та домінування художньо-музичної процесуальності. **Методологія** означеного дослідження ґрунтується як на загально-наукових, так і спеціальних методах, а саме – на історичному, компаративному, жанрово-стильовому та структурно-

функціональному. **Наукова новизна** статті полягає у наступному. Скрипкову сонату Ф. Пуленка розглянуто з позицій явища «нової камерності», що надає змогу виявити стильові версії французької камерної музики ХХ століття. **Висновки.** На прикладі сонати для скрипки та фортепіано Ф. Пуленка виявлено риси «нової камерності» у французькій музиці ХХ століття, а саме – ігрова та театральна природа жанрів, відносна вільність форми, узагальнена портретність. Множинний та різноманітний тематизм сонати можливо трактувати як віддзеркалення вражень від складного, експресивного та трагічного образу Лорки. Домінування процесуальності над кристалічною формою надає сонаті динамічності та мобільності, притаманній музиці ХХ століття. Все це дозволяє бачити у феномені «нової камерності» передусім дух експерименту та невпинного пошуку нових шляхів розвитку інструментального ансамблю.

**Ключові слова:** «нова камерність», Ф. Пуленк, «Шістка», камерно-інструментальна музика, соната, процесуальність.

**Гумен Александра Игоревна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Оркестровые инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Визун Татьяна Александровна**, магистрант кафедры «Оркестровые инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**«Новая камерность» инструментальной музыки ХХ столетия и её реализация в сонате для скрипки и фортепиано Ф. Пуленка**

**Цель статьи** – выявить особенности камерно-инструментальной музыки Ф. Пуленка в аспекте «новой камерности» ХХ столетия. Согласно поставленной цели определены следующие задачи научного исследования, а именно – осветить особые черты французской камерной музыки в ХХ веке, продемонстрировать недостаточность изучения камерно-инструментальной музыки Ф. Пуленка в отечественном музыковедении, раскрыть обусловленность стилевых особенностей камерно-инструментальной музыки Ф. Пуленка с музыкой «Шестерки», описать специфику трактовки жанра сонаты в творчестве французского композитора, осветить историю создания сонаты для скрипки и фортепиано Ф. Пуленка, а также выявить её скрытую программность. Целью

представленного научного исследования является также и анализ сонаты для скрипки и фортепиано Ф. Пуленка с точки зрения множественности тематизма и доминирования процессуальности. **Методология** данного исследования основывается как на общенаучных, так и на специальных методах, а именно – на историческом, компаративном, жанрово-стилевом и структурно-функциональном. **Научная новизна** статьи состоит в следующем. Скрипичная соната Ф. Пуленка рассмотрена с позиций «новой камерности», что даёт возможность выявить стилевые версии французской камерной музыки XX столетия. **Выводы.** На примере сонаты для скрипки и фортепиано Ф. Пуленка обнаружено черты «новой камерности» в музыке XX века, среди которых – игровая и театральная природа жанров, относительная вольность формы, обобщенная портретность художественно-музыкального материала. Множественный и разнообразный тематизм сонаты можно трактовать как отображение впечатлений от сложного, экспрессивного и трагического образа Лорки. Доминирование процессуальности над кристаллической формой придаёт сонате динамичности и мобильности, присущей музыке XX столетия. Всё это позволяет видеть в феномене «новой камерности», прежде всего, дух эксперимента и непрестанного поиска новых путей развития инструментального ансамбля.

**Ключевые слова:** «новая камерность», Ф. Пуленк, «Шестерка», камерно-инструментальная музыка, соната, процессуальность.

**Humen Oleksandra**, the candidate of Arts, docent, the «Orchestral instruments» chair for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

**Vizun Tetiana**, the graduate student of «Orchestral instruments» chair for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

**«New chamber nature» of instrumental music of the 20<sup>th</sup> century and its implementation in sonata for violin and piano by F. Poulenc**

**The purpose** of the article is to reveal peculiarities chamber-instrumental music of F. Poulenc in the aspect of the new chamber of the 20th century. According to the purpose, the following tasks are defined: to highlight the special features of French chamber music of the 20th century, to demonstrate the inadequacy of the study of chamber-instrumental music of Poulenc in domestic musicology, to reveal the conditionality of the

stylistic features of the chamber-instrumental music by F. Poulenc with the music of the «Les Six», to describe the interpretation of the genre of the sonata in the creation of Poulenc, to describe the history of the creation of the sonata for violin and piano by F. Poulenc and its hidden program; to analyze the sonata for violin and piano by F. Poulenc from the point of view of the plurality of thematic and the dominance of processuality. **Methodology** of this research is based on both general scientific and special methods, namely: historical, comparative, genre-style and structural-functional. **Scientific novelty** of the article lies in the fact that the violin sonata by F. Poulenc was examined from the standpoint of a new chamber, which makes it possible to identify stylistic versions of 20th century chamber music. **Conclusions.** Using the example of a sonata for violin and piano by F. Poulenc, the features of a new chamber in the music of 20th century are found such as playful and theatrical nature of the genres, the relative freedom of form, generalized portraiture. Multiple and divers themes of the sonata can interpret as the reflection of expressions from sophisticated, expressive and tragic the image of Lorca. Dominance of procedurality over the crystalline form gives to sonata the dynamism and the mobility, inherent to music of the 20<sup>th</sup> century. All this permits to observe in the phenomenon of the «new chamber nature», primarily, the spirit of experiment and the constant searching of the new ways for development of an instrumental ensemble.

*The key words:* «new chamber nature», F. Poulenc, «Les Six», chamber and instrumental music, sonata, procedurality.

**Постановка проблеми.** Камерна інструментальна музики ХХ століття пригортає увагу композиторів завдяки її комбінаторним можливостям інструментального складу, оновленню традиційних жанрових моделей, індивідуальних виконавських рішень. Вітчизняні дослідники вказують на різні тенденції розвитку камерно-інструментальної музики, а саме на експериментальні та традиційні лінії (І. Польська) [5], наявність камерного та концертного стилів (Н. Біджакова) [2] та ін. Актуальним є і національно-стильовий підхід до камерної музики, тому що кожна композиторська та виконавська школи нерідко спираються на яскраві національні традиції. Кожна національна школа в ХХ ст. виробляла власну естетику камерного ансамблю. Не стала виключенням і французька музика, яка надає яскраві приклади камерних творів. Але стильова різноманітність,

індивідуальні творчі рішення значно ускладнюють дослідницькі уявлення про цю школу та нерідко лишають можливості побудувати панораму пошуків композиторів Франції, зокрема представників «Шістки».

**Актуальність** пропонованого дослідження обумовлена значною стильовою диференціацією французької камерно-інструментальної музики, а також недостатньою вивченістю камерно-інструментальної музики відомого композитора Ф. Пуленка.

**Огляд літератури.** У вітчизняному музикознавстві існує невелика кількість досліджень, присвячених камерно-інструментальній музиці Ф. Пуленка. Здебільшого це окремі статті або глави із праць з історії зарубіжної музики ХХ сторіччя. Безпосередньо присвяченою камерній музиці Ф. Пуленка постає дисертація Д. Менделенко [4], в якій інструментальна музика майстра розглядається з позицій художнього часу. Велике значення для розгляду стильових варіантів французької камерної музики, зокрема Ф. Пуленка, має дослідження Л. Раабена [6] та наукова стаття Б. Асаф'єва [1] зі збірника «Зарубіжна музика ХХ сторіччя».

**Мета статті** – виявити особливості камерно-інструментальної музики Ф. Пуленка в аспекті «нової камерності» на основі аналізу його сонати для скрипки та фортепіано.

**Об'єктом дослідження** постає камерно-інструментальна музика ХХ століття, а **предметом** – соната для скрипки і фортепіано Ф. Пуленка у контексті «нової камерності» ХХ сторіччя.

**Виклад основного матеріалу.** Проблема дослідження камерної інструментальної музики ХХ століття є досить актуальною і багаторівневою. Композитори різних стилів та шкіл намагались знайти новий підхід до камерних жанрів і таким чином реалізувати власні нові ідеї. До цього спонукали й революційні зміни музики першої половини ХХ сторіччя, ініційовані авангардом.

Так у ХХ ст. виникла певна естетика камерного ансамблю, забарвлена національними джерелами. Не стала винятком і французька музика. Як стверджував Б. Асаф'єв, французький композитор – «спостерігач з боку», прихильник «ліній та фарб», тяжіє до малих форм (п'єса, частіше за все характеристична) із пластикою танцю та моторикою рухів, переданих у музичній фактурі [1, 113].

Як зазначає Д. Рубцова, у французькій музиці Нового часу, починаючи з К. Дебюссі, формується філософсько-світоглядна



система інтеграційного типу, характерна в цілому для мистецтва модернізму, під знаком якого (з різними «відхиленнями») проходить усе ХХ ст., не кажучи вже про перші його десятиліття. Вигляд та історичне значення музики, створеної у 1920-і роки групою «Шістки», визначають «критицизм» та «актуалізм», нове ставлення до камерності, яка стала їх візитною картою [7, 39–40].

Оскільки кожен член групи мав як би свій стильовий діалект, то виникає проблема диференційованого дослідницького підходу до камерної музики «Шістки». Місце камерно-інструментальних жанрів у творчості композиторів «Шістки» визначалось, насамперед, їх головною декларацією: зробити музику доступною і повсякденною, що підіймало статус камерної музики в їхній творчості. Так, особливу увагу привертає камерна інструментальна творчість Франсіса Пуленка, яка недостатньо досліджена у вітчизняному музикознавстві.

Художні принципи камерно-інструментальної музики Ф. Пуленка здебільшого пов'язані із принципами «Шістки». Для розуміння особливої естетики «Шістки» в галузі камерної музики доречно навести ідею О. Жаркова про три складові інтегративного процесу розвитку камерної музики ХХ сторіччя: 1) постмодернізм, 2) інтертекстуальність, до якої примикає поняття гіпертексту, 3) неонапрямки.

Д. Рубцова також звертає увагу на своєрідність прояву цих трьох тенденцій у французькій інструментальній музиці. Тенденція «post» у цьому випадку має на увазі «постромантизм», далі – «постімпресіонізм»; «inter» – оперування міжстильовими та полістильовими знаками, висхідними до традиції (перш за все національній); «neo» – переосмислення, «мутаційне» перетворення цих традицій.

У творчості композиторів «Шістки», виявляється спочатку диференційоване втілення згаданих тенденцій («розподілених» між членами кожної групи), а потім – нова інтеграція на рівні єдиної авторської стильової системи [7, 41].

Одним із результатів актуалізму та антисуб'єктивізму в музиці групи «Шести», в яку входили Ж. Орік, Л. Дюрей, А. Онеггер, Д. Мійо, Ф. Пуленк та Ж. Тайфер, стала «нова інструментальна камерність». Камерна сфера більш за все відповідала тенденціям та настановам, які склались не тільки у французькій, але і у світовій музиці після Першої світової війни, що було обумовлено і

економічними, і художніми, і естетико-світоглядними причинами. Тяжіння до доступності музики, у її простоті та ясності, перш за все, повинно було втілитись у камерних творах.

Композитори «Шістки» формувались у відомому протиставленні імпресіонізму, висунувши на перший план простоту обробки музичного матеріалу, його доступність і ясний виклад. Можливо зіставити ці принципи з «ною камерністю» в музиці кумира «Шістки» І. Стравінського, про яку пише Б. Асаф'єв: «...відмова від тривалих розробок, ясність ритмо-візерунку та чіткість мотивних угруповань за допомогою рухомої акцентуації» [1, 124].

Не перераховуючи величезний перелік камерних творів французької «Шістки», вкажімо передусім на твори Ф. Пуленка, яких достатньо багато. Його камерно-інструментальна творчість представлена наступними шедеврами: тріо для фортепіано, гобоя та фагота (1926); струнний квартет (1946); секстет для фортепіано, флейти, гобоя, кларнета, фагота і валторни (1940), французька сюїта для дев'яти духових інструментів, барабана, клавесина та арфи (або фортепіано) на теми К. Жервеза (1935); сонати для двох кларнетів (1918), кларнета та фагота (1922), валторни, труби та тромбона (1923), скрипки та фортепіано (1943), флейти та фортепіано (1957), віолончелі та фортепіано (1958), гобоя та фортепіано (1962), кларнета і фортепіано (1962), п'єси для різних інструментів з фортепіано.

Сонати раннього періоду Ф. Пуленка створені переважно для ансамблів духових інструментів. Вони характеризуються лаконізмом, спрощеністю структури. У цих сонатах відчутний вплив стилістики І. Стравінського та Е. Саті. Поряд із цим у вказаних творах можна спостерігати й індивідуальні стилістичні прийоми, а саме: політональні поєднання, дисонантність гармонічної вертикалі, полімелодизм.

Сонати зрілого періоду Ф. Пуленк присвятив струнним інструментам із фортепіано, серед яких і соната для скрипки (1943). Вказані сонати тяжіють до романтичних сонат за своїм інструментальним складом та музичною мовою, досить масштабні за обсягом та тематичним розвитком.

Як вказує Д. Менделенко, у сонатах пізнього періоду композитор знов звертається до дерев'яних духових інструментів, але вже у поєднанні з розлогою партією фортепіано. Для означеного періоду притаманне синтетичне поєднання рис сонат попередніх

періодів. На цьому етапі можна казати про якісно нове оригінальне трактування сонатного жанру французьким композитором.

Д. Менделенко підкреслює, що при побудові перших частин сонат композитор звертається лише до окремих принципів сонатної форми, які поєднуються з ознаками рондо та 3-х частинної форми. «У сонатній формі переважає експозиційність, мотивна розробка замінюється появою нового тематичного матеріалу, що призводить до політематизму музичної тканини. Значення розробки досить обмежене, реприза є лише тематичною аркою, що структурно не врівноважує всю частину» [4].

Таке трактування жанру, яке виникає у творчості Ф. Пуленка, зумовлене особливостями французької музичної культури, де традиційні сонатні принципи замінюються ігровими і театральними положеннями у побудові цілого. Як зазначає Б. Асаф'єв, найважливішими рисами організації матеріалу у французькій музиці є «можливість ясного охоплення усіх деталей, видимість, пластична округлість і стрункість, об'єктивність, тобто – менше переживань, менше аналізу і більше зосередження на самому матеріалі у сенсі подання його у вигляді струнких чергувань, не роздроблених складною тематичною розробкою» [1, 122].

Другі частини сонат Ф. Пуленка відповідають ліричній природі його таланту, вільні за формою, нерідко спираються на вокальні жанрові основи.

Найбільш складними за своєю будовою є фінали сонат. Притаманна композитору раптовість та непередбачуваність появи яскравого тематичного матеріалу примушує його використовувати форму рондо. Стиснення матеріалу при його повторенні та активне тематичне комбінування є проявами театральності у сонаті.

Соната для скрипки і фортепіано Пуленка – один з кращих камерних творів майстра (1943), присвячений пам'яті поета Федеріко Гарсія Лорки, який загинув під час іспанської громадянської війни. Ф. Пуленк взагалі нерідко прагнув до своєрідної портретності, що надавало його музиці яскравої характерності та неповторної ліричності. Як пише В. Вежневєць про портретний дар Пуленка, – особливе місце у творчості композитора відведено жанру музичних портретів, які набувають психологічних рис. Сам композитор підкреслював тісний зв'язок своїх робіт із живописом: «Моя музика – мій портрет», а також «Я хотів би малювати через музику». Крім

того, вплив творчості художників, стрімкий розвиток-дія напрямків образотворчого мистецтва на музичне життя не можливо переоцінити. Вони завжди були джерелом натхнення у створенні нової палітри образотворчих засобів у музиці Ф. Пуленка [3, 15].

Образ автора, який надає слухачу свій погляд, своє відношення до особистості Лорки, як символу страждань багатьох людей, набуває рис значущості та щирості.

Як зазначає Ендрю Стюарт у передмові до компакт-диску із записом сонати для скрипки та фортепіано Ф. Пуленка у виконанні Джованні Гуццо, «на відміну від Форе, який створив красномовну та ідіоматичну музику для скрипки, Франсіс Пуленк щосили намагався писати для сольного інструмента. Він створив та знищив дві скрипкові сонати, одну з яких він виконав зі скрипалем Елен Журден-Моранж протягом сезону 1917-1918 років. «Чесно кажучи, – згадував він, – мені не подобається скрипка в однині. У множині це зовсім інше» [8].

Ф. Пуленк, нарешті, подолав свій опір інструменту влітку 1942 року під час своєї поїздки на батьківщину: він повернувся на свою віллу в Нуазе в долині Луари. Там він створив сонату для скрипки і фортепіано після вивчення скрипкових сонат Брамса. Також значний вплив на цю сонату мала скрипкова соната К. Дебюссі, афористична за стилем, в якій Ф. Пуленк знайшов близьке для себе поєднання скрипки і фортепіано.

«Тепер монстр готовий, – писав він антропологу і етномузикологу Андре Шеффнеру. «Соната для скрипки не так вже й страшна, я вважаю, і в будь-якому випадку дуже відрізняється від нескінченних скрипково-мелодійних звукових сонат, написаних у Франції в дев'ятнадцяте сторіччя. Які красиві сонати Брамса! Я їх не знав. Не можна досягти належного балансу між двома такими інструментами як фортепіано і скрипка, якщо тільки композитори не ставляться до них абсолютно однаково. Примадонна скрипка у супроводі фортепіанних арпеджіо викликає в мене огиду. Клоду Дебюссі в своїй скрипковій сонаті, вдалось перетворити це в шедевр за допомогою ритму» [9].

Робота Пуленка була завершена в Нуазе в пасхальну неділю 1943 року. Прем'єра сонати відбулась в червні 1943 року в Парижі у виконанні скрипальки Джинетт Неве та самого Франсіса Пуленка.

Соната являє собою цикл, що складається з трьох частин, де крайні частини – швидкі, напористі й драматичні, в центрі циклу – натхненне інтермецо.

В основі першої частини лежить моторна, напориста тема, насичена безперервним рухом та розвитком (так, основна інтонація проходить кілька разів, транспонується, змінюється її завершення). Вона відрізняється великим діапазоном, стрімкістю і насиченістю подій. Величезну роль в яскравому звучанні теми грає гармонія і трактування ладотональності композитором: елементи розширеної тональності швидко трансформуються в хроматичну тональність і модальну техніку, яка відповідає зламаності мелодійного малюнку. Ф. Пуленк не тільки наслідує К. Дебюссі у ролі ритму, але й використовує свій багатий мелодійний дар, тобто надає значення саме мелодійній графіці.

Функцію побічної партії виконує кантиленна співуча і проста тема. У ц. 5 виникає тональний фрагмент, зникає зламаність і гармонійна непередбачуваність теми. Однак, фактурна багатоплановість, велика роль фундаментальних тонів у становленні процесуальності залишаються, що продовжує нарощування процесуальності. Від ц. 17 повертається тематизм головної партії, однак у більш динамічному фактурному та тональному рішенні.

Друга частина – пісенна за своїм характером. Повторювані акорди у фортепіано відкривають цю частину – «Intermezzo tres lent et calme». Скрипка спочатку вступає з піцикато як акомпанемент, що нагадує гітару, потім грає коротку, ліричну фразу. Незабаром ці елементи складаються в захоплюючу мелодійну інтерлюдію. Після того, як ліричне захоплення сягає своєї кульмінації та спадає, фортепіано вступає з нестійкими акордами, які входять в натягнуту гармонізовану скрипкову мелодію. Частина завершується неочікуваним глісандо.

У фіналі сонати «Presto tragico» виникає своєрідна арка з тематизмом та логікою розвитку першої частини. Токатно-скерцозна, наскрізна та багатоскладова перша тема змінюється новою, більш співочою, на іншому тонально-ладовому рівні, з характерним для неї перемінним розміром та вільною імпровізаційністю. Скрипка та фортепіано доповнюють одне одного, ніби змагаються у постійному нарощуванні нових мотивів та тематичних імпульсів. Тонке переплетіння танцювальності, «брутальних» ритмів та мелодійності

призводить до різко контрастної коди, в якій виникають, за ремарками Ф. Пуленка, шалене та бурхливе звучання, дисонантність тканини та імпровізаційні пасажі скрипки. Неоднозначне закінчення сонати дозволяє зробити припущення про те, що композитор знайшов для себе саме таку складно-необхідну жанрову модель інструментального театру.

**Висновки.** Реалізація «нової камерності», яка ґрунтується на французьких традиціях, у сонаті Ф. Пуленка втілюється у принципах гри та театральності, віддзеркалення вражень від складного, експресивного та трагічного образу Лорки, багаторівневого розвитку тематизму та процесуальності. Все це дозволяє бачити у «новій камерності» передусім дух експерименту та невпинного пошуку нових шляхів розвитку інструментального ансамблю.

**Перспективи дослідження.** Насиченість художньої практики сучасності камерною інструментальною музикою потребує нових підходів та ракурсів, які дозволять виявити глибинні процеси цього важливого пласта музичної культури сучасності, а також дослідити у цьому контексті роль камерних ансамблів Ф. Пуленка.

#### Список використаних джерел і літератури:

1. Асафьев Б. Французская музыка и ее современные представители // Зарубежная музыка XX века. М.: Музыка, 1975. С. 112–126.
2. Биджакова Н.Л. Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века: автореф. дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.03 «Музыкальное искусство». Ростов-на-Дону, 2010. 26 с.
3. Вежневцев І. Еволюція жанру музичного портрету в творчості Франсіса Пуленка: наратив та візуалізації // Актуальні проблеми історії мистецтва. Київ: Наук. електр. журн., 2017. № 1. С. 14–19.
4. Менделенко Д.В. Камерно-інструментальна музика Франсіса Пуленка: особливості часової організації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2017. 19 с.
5. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: монография. Харьков: ХГАК, 2001. 395 с.
6. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. Л.: Сов. композитор, 1986. 198 с.
7. Рубцова Д. Французская камерно-инструментальная музыка постдебюссистского периода: национальные традиции и новая языковая стилистика // Проблемы музыкальной науки. К., 2009. С. 38–41.

8. Schmidt B. *The Music of Francis Poulenc (1899–1963): A Catalogue* (in English and French). Oxford: Clarendon Press. 1995.
9. Stewart A. Preface to the CD with a recording of sonatas for the violin and piano by F. Poulenc. <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/HR081.pdf> (дата звернення 15.05.2018).

### References:

1. Asaf'ev, B. (1975). French music and its modern representatives. *Zarubezhnaja muzyka XX veka*, 112–126 [in Russian].
2. Bidzhakova, N.L. (2010). Chamber and instrumental genres in music for cello and piano of the first half of the 20<sup>th</sup> century: Extended abstract of candidate's thesis. Rostov-na-Donu: RSMA [in Russian].
3. Vezhnevecz` I. (2017). Evolution of the genre of musical portraiture in the work of Francis Poulenc: narrative and visualization. *Aktual`ni problemy` istoriyi my`steczstva*, 1, 14–19 [in Ukrainian].
4. Mendelenko, D.V. (2017). Chamber-instrumental music of Francis Poulenc: features of the time organization. Extended abstract of candidate's thesis. Ky`yiv: NatMAU [in Ukrainian].
5. Pol'skaja, I. (2001). *Chamber ensemble: history, theory, aesthetics*. Har'kov: HGAK [in Russian].
6. Raaben, L. (1986). *Chamber instrumental music of the first half of the 20th century. European and American countries*. Leningrad: Sov. kompozitor [in Russian].
7. Rubcova, D. (2009). French chamber-instrumental music of the post-debussy period: national traditions and new language stylistics. *Problemy muzykal'noj nauki*, 38–41 [in Russian].
8. Schmidt, B. (1995). *The Music of Francis Poulenc (1899–1963). A Catalogue* (in English and French). Oxford [in English].
9. Stewart, A. (2018). Preface to the CD with a recording of sonatas for the violin and piano by F. Poulenc. [Electronic resource]. Retrieved from <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/HR081.pdf> [in English].

## *Музичне виконавство та педагогіка*

УДК 781.68:780.646  
DOI 10.15421/221825

**Громченко Валерій Васильович,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
проректор з наукової роботи  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (097) 470 - 23 - 10  
e-mail: [gromchenko.valeriy@gmail.com](mailto:gromchenko.valeriy@gmail.com)

### **СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ У ТВОРАХ ДУХОВОГО СОЛО (на прикладі циклу „З подорожніх вражень” для валторни соло В. Буяновського)**

**Метою статті** є розкриття найбільш специфічних особливостей, своєрідних ознак використання засобів художньої виразності в академічних творах духового соло. Матеріалом дослідження постає цикл п'єс „З подорожніх вражень” („Скандинавія”, „Італія”, „Іспанія”, „Японія”) для валторни соло В. Буяновського, аналіз яких дозволяє виявити характерні риси виразової палітри сценічно-одноосібних духових композицій. **Методологія** пропонованої наукової розвідки формується використанням, насамперед, методів аналізу і синтезу, які дозволяють виокремити конкретно-часткові показники з арсеналу виразності представлених валторнових п'єс та здійснити їх відповідне узагальнення. Структурно-функціональний метод утворює можливість усвідомлення складових форми п'єс соло із цілісним осягненням їх циклічної ролі. Використання аксіологічного методу обумовлюється, передусім, виявленням найбільш ціннісних показників художньо-виразової палітри валторнового циклу. **Наукова новизна** окресленого дослідження визначається зверненням до композицій академічного духового соло другої половини ХХ століття, як найменш вивченого культурно-історичного періоду у сфері сценічно-одноосібного академічного духового виконавства.



**Висновки.** До найбільш специфічних, своєрідних ознак використання засобів художньої виразності у сучасних академічних творах духового соло належать максимальність тембрових градацій у звучанні інструмента (закриті та відкриті звуки), різноманіття штрихової та динамічної (гучність звука) палітри, артикуляційне та регістрове різнобарв'я, впровадження пауз із відповідним художньо-змістовним насиченням (тиша, яка звучить), звернення митців до узагальненого типу програмності, використання професійними музикантами широкої низки сучасних художньо-виразових технік (темброво-кластерна, репетитивна, сонористична тощо).

**Ключові слова:** духове соло, твір, засоби виразності, композитор, виконавець, художній образ, специфіка.

**Громченко Валерий Васильевич**, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Специфика использования средств выразительности в произведениях духового соло (на примере цикла „Из дорожных впечатлений” для валторны соло В. Буяновского)**

**Целью статьи** является раскрытие наиболее специфических особенностей, своеобразных характеристик использования средств художественной выразительности в академических произведениях духового соло. Материал исследования – цикл пьес „Из дорожных впечатлений” (Скандинавия, Италия, Испания, Япония) для валторны соло В. Буяновского, анализ которых позволяет выявить характерные черты выразительной палитры сценически-сольных духовых композиций. **Методология** представленной научной разработки формируется на основе использования, прежде всего, методов анализа и синтеза, которые позволяют выделить конкретно-частичные показатели в арсенале выразительных средств представленных валторновых пьес и создать их определённое обобщение. Структурно-функциональный метод создаёт возможность осознания составляющих формы пьес соло с целостным постижением их цикличной роли. Использование аксиологического метода обуславливается, в первую очередь, выявлением наиболее ценностных показателей художественно-выразительной палитры валторнового цикла. **Научная новизна** исследования определяется обращением к произведениям академического духового соло второй

половины XX столетия, как наименее изученного культурно-исторического периода в сфере сценическо-сольного академического духового исполнительства. **Выводы.** К наиболее специфическим, своеобразным чертам использования средств художественной выразительности в современных академических произведениях духового соло относятся максимальность тембровых градаций в звучании инструмента (закрытые и открытые звуки), разнообразие штриховой и динамической (громкость звука) палитры, артикуляционное и регистровое многообразие, внедрение пауз с соответствующим художественно-содержательным наполнением (тишина, которая звучит), обращение композиторов к обобщающему типу программности, использование профессиональными музыкантами ряда современных художественно-выразительных техник (темброво-кластерная, репетитивная, сонористическая и др.).

**Ключевые слова:** духовое соло, произведение, средства выразительности, композитор, исполнитель, художественный образ, специфика.

**Hromchenko Valerii**, candidate of Arts, docent, vice rector of research for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

**The particularity of employment for expressive means in compositions of wind solo (for example cycle „From roads impressions” for horn solo by V. Buyanovsky**

**The purpose** of this exploration is discovering the most particular features, peculiar characteristic concerning employment of artistic expressive means in academic compositions of wind solo. The material of this investigation is cycle „From roads impressions” (Scandinavia, Italy, Spain, Japan) for horn solo by V. Buyanovsky. The analysis of above mentioned pieces permits to detect the characteristic lines of expressive pallet for stage-singular solo wind compositions. **The methodology** of denoted the scientific elaboration is textured, primarily, by methods of analysis and synthesis, which allow to underline concretely partial indicators into arsenal of expressive means regarding to represented horn pieces and to make the certain generalization of these artistic manners. Structurally functional method produces the opportunity for realization of form’s components from pieces solo with holistic understanding their circulative role. Applying axiological way is stipulated, firstly, by revealing the most valuable marks of bright, artistically expressive pallet

of horn cycle. **The novelty** of this scientific article is postulated by the appeal to academic compositions of wind solo from the second half of the 20<sup>th</sup> century as the less studied culturally historical period into sphere of stage-singular solo academic wind performing. **Conclusions.** The maximal timbre gradations into sounding of instrument (close and open sounds), diversity of trait and dynamic pallet (loudness of sounding), articulation and register versatility, introduction pauses with accordant artistically content filling (a silence, which is sounding), appeal of composers to generalizing type of program, using by professional musicians a range of modern artistically expressive techniques (timbre-clustered, tutorial, sonoristic and others) refer to the most specific, particular strokes for employment of artistically expressive means into the contemporary academic compositions of wind solo.

*The key words:* wind solo, composition, expressive means, composer, performer, artistic imagination, particularity.

**Постановка проблеми.** Все частіше духове академічне музично-виконавське мистецтво позначається фактами сценічно-одноосібного виконавства як на дерев'яних, так і на мідних інструментах. Виконавська практика на одноголосному інструменті, підкреслимо, без будь-якого супроводу (фортепіано, ансамбль, оркестр) яскраво представлена у концертній, конкурсно-фестивальній, педагогічній, мистецько-просвітницькій діяльності культурно-мистецьких реалій сьогодення.

Безумовно, у когорті митців, як композиторів, виконавців, так і викладачів у повний зріст постають питання щодо найбільш характерологічних, специфічних рис духового соло. Адже стан усвідомлення самотності одноосібних художньо-довершених композицій магістрально обумовлює професійно-мистецький, викладацько-творчий процес функціонування духових академічних творів соло.

**Актуальність дослідження** зумовлюється результатами репертуарного та педагогічного запровадження творів духового соло, які суттєво активізують творчі здібності музикантів виконавців, композиторів і, безумовно, викладачів музично-спеціалізованих дисциплін. Відсутність піаніста-концертмейстера, колег-ансамблістів, диригента під час репетиційних занять та безпосередньої концертно-виконавської діяльності сприяє вивільненню творчих можливостей

художнього потенціалу митця. Враховуючи включення духових творів соло в освітньо-навчальні програми, передусім, у вищих навчальних закладах, актуальність пропонованої теми суттєво збільшується.

**Огляд літератури.** Абсолютні шедеври у низці сценічно-одноосібних духових композицій, а саме Партита a-moll для флейти соло Й.С. Баха, 12 Фантазій для флейти соло Г.Ф. Телемана, Три п'єси для кларнета соло І. Стравінського, „Сірінкс” для флейти соло К. Дебюсі, сюїта „Шість метаморфоз за Овідієм” для гобоя соло Б. Бриттена знаходять широку науково-дослідницьку увагу з боку таких вчених як В. Апатський [1; 2], В. Качмарчик [5], А. Карпак [4], Ч. Найдік [6] та ін. Але ж твори соло написані у другій половині ХХ – початку ХХІ століть у переважній більшості, на жаль, залишаються осторонь наукових потенцій провідних вчених сфери духового академічного музично-виконавського мистецтва. Безумовно, відстороненим залишається й висвітлення своєрідності сучасного арсеналу засобів художньої виразності у творах індивідуально-художньої духової виконавської практики.

**Метою статті** є виявлення найбільш характерних особливостей, специфічних ознак використання засобів художньої виразності в академічних творах духового соло. Матеріал дослідження – цикл „З подорожніх вражень” для валторни соло В. Буяновського, аналіз якого дозволяє виявити своєрідні риси виразової палітри сценічно-одноосібних духових композицій.

**Об'єктом дослідження** постає духове академічне музично-виконавське мистецтво, а **предметом** – специфіка використання засобів художньої виразності у духових академічних композиціях соло.

**Виклад основного матеріалу.** Традиційно, академічні твори духового соло другої половини ХХ – початку ХХІ століття з'являються, у більшості, з під пера музикантів-виконавців. Такого роду явище є надзвичайно природним, адже саме артистам-практикам концертно-виконавської сцени у найбільшій мірі відомий арсенал виразності відповідного інструмента.

Так, яскравий художній доробок для духових інструментів, зокрема для валторни соло, представлено у творчості відомого радянського валторніста, викладача, композитора, науковця В.М. Буяновського (1928 – 1993). З числа його відомих композицій

відзначимо п'єсу для туби соло, дві сонати для валторни соло, популярні п'єси циклу „З подорожніх вражень” також написаних для валторни соло.

Створені у найбільш активну фазу виконавської та педагогічної діяльності В.М. Буяновського як валторніста-концертанта й професора Ленінградської консерваторії ім. М.А. Римського-Корсакова (1970-ті роки) композиції циклу „З подорожніх вражень” („Скандинавія”, „Італія”, „Іспанія”, „Японія”) максимально концентрують виразові можливості сучасної валторни. Композитор характеризує чотири п'єси як художньо-досконалі, ідейно-самодостатні чотири імпровізації соло. При цьому, кожна з них не виключає можливості стосовно їх окремого виконання, не поєданого із цілісною, загальною картинно-образною концепцією усього циклу.

Вже у першій п'єсі „Скандинавія” В.М. Буяновський виразно розкриває тембральну своєрідність валторни. У максимально звучному регістрі, позначеному діапазоном переважно першої октави, композитор викладає фанфарну, активно-окличну тему. Відтворення глибинного естетично-символічного значення, походження якого бере початок від часів використання старовинного лісного рогу, виразно позначається впровадженням штрихів маркато і деташе, витриманим типом динаміки в нюансі форте та перемінністю тріольного і квартового метро-ритмічного групування.

З неперевершеним відчуттям естетичної, художньо-виразової природи інструмента В.М. Буяновський тембрально розсвічує подальшу кантиленну, натхненно-емоційну тему, використовуючи техніку закритих „*coperto*” (+) та відкритих „*aperto*” (–) звуків. Збільшення тембрового значення у використанні цього виконавського прийому та водночас підкреслення унікальності тембрових градацій валторни суттєво примножується, концентрується інтонаційною незмінністю викладення мелодії.

Наголосимо, що у впровадженні вищезначеного засобу виразності вирішальне значення належить саме полярно-тембровій перемінності. У композиції „Скандинавія” прийом закритих і відкритих звуків, зауважимо, формується у малозмінній динамічній палітрі. Гучність повторюваної фрази вирізняється незначним співвідношенням *tr* – *pp*. Безумовно, такого роду інтонаційна, динамічна подібність у найбільшій мірі виявляє художню контрастність багатого тембрового потенціалу сучасної валторни.

Процесу усвідомлення винятково різноманітної палітри валторнового тембру, саме в академічних композиціях соло, значно сприяє уточнення конструкції цього інструмента. „За своїми конструкційними особливостями валторна значно відрізняється від інших мідних амбушурних інструментів, що й пояснює своєрідність її тембру, багаті динамічні можливості та великий загальний діапазон. Основна трубка валторни, яка має значну довжину (3 м 74 см), двічі укладена у форму кола та закінчується широко розгорнутим розтрубом. У порівнянні з іншими мідними інструментами мензура трубки валторни є найвужчою.

На тембр валторни істотний вплив здійснює форма її мундштука, чашечка якого виглядає як подовжена воронка з вузьким краєм; останній дає можливість виконавцю гнучкіше керувати губним апаратом при видобуванні як низьких, так і високих звуків” [3, 63].

Друга частина першої п'єси циклу відтворює скандинавський народний танець „Халлінг” (один з найбільш давніх танців Норвегії). Мужній та активний за характером танок має чоловічу природу зображення й розкриває вправність, силову міць і спритність танцівника. У старовинних норвезьких художньо-танцювальних традиціях халлінг виконувався, підкреслимо, лише одним танцюристом – соло. З часом танцювальне дійство поширилось на декількох виконавців-танцівників. Вітчизняним прототипом скандинавського халлінгу постає український гопак.

Відтворюючи енергійний характер картинно-образного танцювального дійства, В.М. Буяновський чітко витримує метро-ритмічний розмір танцю, який за традицією переважно позначається 2/4. Ритмічна основа у групуванні вісімки і двох шістнадцятих (та навпаки); штрихи стаккато, стаккатисимо, мартеле; переважання сталого типу динаміки у нюансі форте утверджують вольовий імпульс старовинного скандинавського танцю, означеного виразною, особистісно-індивідуальною своєрідністю його сольного художньо-образного представлення.

Завершується перша п'єса циклу повторенням кантиленної теми, яка виконується лише в позиції закритих звуків „*coperto*” (+). При цьому динамічні градації у послідовності *p – pp – ppp* утверджують якісно нові градації академічного звучання валторни у техніці закритого видобування звуків соло.

Композиція „Італія”, як і належить художній природі побудови будь-якого циклу, позначається масштабним контрастом до попередньої частини „Подорожніх вражень”. Повнокровне звучання ноти *фа* у великій октаві, яке позначається трьома великими ферматами з максимально потужним сфорцандо, художньо відтворює звук великого дзвону однієї з численних дзвіниць старовинного італійського міста. Безумовно, таким містом може бути Рим або ж невелике містечко Палестрина, поблизу Риму. Адже після гучних, тембрально насичених звуків великої октави композитор переорієнтовує звучання валторни в нюанс *p*, а також у першу та частково другу октави з використанням штрихів *деташе* та *легато*. Саме така палітра виразових засобів дозволяє В.М. Буяновському відтворити фрагмент хоралу знаного італійського композитора, одного з найбільш відомих поліфоністів епохи Ренесансу Джованні П'єрлуїджі де Палестрини (1525 – 1594) (*Chorale di Palestrina*).

Цитуючи генія церковної вокальної багатоголосної музики валторніст-композитор уникає у першому проведенні фрагменту хоралу визначення розміру та тактових рисочок, позначаючи лише характер звучання – *religioso*. Молитовність інтонування позначається динамічністю розгортання мелодії, яка, починаючись у першій октаві, сягає вершини вже у звуках діапазону другої октави. Споглядальність таємничих куточків душі й відверта розмова із Всевишнім утворюються плавністю вокальної природи інтонування, що не виходить за межі інтервалу терції у процесі звуковедення.

Вирішальне значення у молитовному характері фрагментів хоралу Дж. Палестрини має якісно високий рівень інструментальної артикуляції. Звукове промовляння (артикулювання) сакрального змісту, позначене рельєфністю відтворення молитовно-вербального складу, виразно закарбовується повторами однієї й тієї ж ноти у різних ритмічних варіантах. Безсумнівно, глибока індивідуальність художньої образності, рельєфна та надзвичайно тонка своєрідність артикуляційної природи виконавства на сучасній валторні зумовили звернення В.М. Буяновського саме до академічного духового соло, в якому, наголосимо, розкриття глибинно-особистісного стану індивідуума сягає найбільшого емоційно-художнього відтворення.

Відзначимо, що кожна частина хоралу Дж. Палестрини художньо обрамляється винятково потужним ударом дзвону, який щоразу зазнає видових змін, представлених, насамперед, темброво-

динамічними змінами. Зокрема, валторніст-композитор вдається до поєднання техніки закритих звуків із виконавським прийомом портаменто. В динаміці двох форте, не зупиняючи звучання інструмента В.М. Буяновський утверджує перехід закритого звуку „*coperto*” у відкритий – „*aperto*”, поєднуючи їх прийомом невеликого інтонаційного ковзання, тобто плавного інтонаційно-висотного переносу (*portamento*) одного звуку в інший.

Завершуючи вступний розділ композиції „Італія” відомий радянський валторніст натхненно вдається до художнього зображення передзвонів декількох старовинних італійських дзвіниць. У діапазоні майже трьох октав, а саме від фа великої – до ноти до другої октави, лунають витримані дзвонові звуки. Акустичні можливості певної концертної зали під час публічного виконання означеного фрагменту п’єси дозволяють пересвідчитись у темброво-кластерному ефекті висхідної дзвонової фрази. Виконання звуків у довжині половинних нот з використанням штриху портато (*portato*), який характеризується максимальним витримуванням нот та м’якою атакою кожного наступного звуку, утворює відчуття органного звучання у його щонайбільшому тембровому розмаїтті.

Отже, вкотре відзначимо стали зумовленість звернення В.М. Буяновського до одноосібного концертного виконання його власних подорожніх вражень, зокрема містами Італії, при якому високий рівень деталізації арсеналу виразових засобів сучасної валторни, сягає виняткової ваги у філігранному розкритті тонких граней художньої образності твору.

Наступний розділ композиції „Італія” являє інструментальну стилізацію вокальної канцонети, яка виразно відтворюється композитором у лірико-танцювальному характері. Сформувавшись на початку XVII століття в музичній культурі Італії як багатоголосний твір, канцонета вже у XVIII сторіччі являла собою численні вокальні сольні твори у супроводі генерал-басу, а згодом і фортепіано. Відтак, яскраво виражена кантиленна природа мелодії визначає універсальність техніки звукового ведення на валторні.

Не залишається позатворчої уваги В.М. Буяновського й особливо популярний старовинний італійський танець „тарантела”. Після урочисто-фанфарного, маршового заклику у вісім тактів композитор викладає активну, темпераментну мелодію. Енергійний, радісний характер танцю утворюється незмінною динамікою



внутрішнього метро-ритмічного пульсу. Його виявлення у повторюваних звуках кожного нотного групування засвідчує високу артикуляційну спроможність арсеналу виразових можливостей сучасного валторніста.

Емоційно-насичений розвиток танцю позначається кульмінацією з початком каденції, яка набуває найбільш відповідного значення в усвідомленні усього циклу як п'єс-імпрровізацій. В.М. Буяновський виділяє у тексті певні ноти-устої для більш рельєфного розгортання солістом імпрровізованого виконавства. При цьому, автор рясно наділяє кульмінаційну фазу композиції „Італія” мелізмами (довгі та короткі форшлаги, трелі), елементами контрастного типу динаміки, а також максимально показовим компонентом виразності для академічних творів інструментального соло – тембровим розмаїттям. Саме ця градація, підкреслимо, в ансамблевому, оркестровому виконавстві та грі з фортепіано суттєво втрачає глибоко індивідуальний, тембровий колорит звучання інструмента. Натомість в одноосібному академічному виконавстві соло, зокрема на валторні, тембровий спектр розсвічується у доволі оновленому художньо-колористичному значенні.

У даній імпрровізаційній ході композитор впроваджує напівприкрите звучання валторни, яке виразно утворює опосередковане темброво-колористичне звучання інструмента між тембровим ефектом виконавського прийому „*coperto*” (закриті звуки) та „*aperto*” (відкриті звуки).

П'єса „Іспанія” являє самобутню кульмінацію усього циклу „З подорожніх вражень”. Будучи найбільш розлогою за емоційною амплітудою музичного мовлення, означена композиція відтворює своєрідну картину-колаж, певну мозаїку іспанських образів, характерів, та, безумовно, почуттів.

Твір розкривається великою фанфарою, яка у співзвучності квартових інтонацій з перемінними інтервалами секунд і квінт розкриває одне з найвеличніших та найбільш улюблених свят в Іспанії, оригінального символу іспанців – кориди (бій биків). Превалювання штриху мартеле (від фр. *marteler* – молотити, чеканити) у максимально витриманому типі динаміки з нюансом фортисимо утворює надзвичайно енергійну, вольову атмосферу для всієї композиції. Штрихові комбінації, які утворюються взаємодією мартеле і стакатисимо, виявляють широкий потенціал

артикуляційних можливостей інструмента. У такий спосіб В.М. Буяновський виразно відтворює характерну, художньо-естетичну грань академічної валторни, як неперевершеного представника оклично-фанфарної природи.

У розлозі використанні тембрової та штрихової палітри композитор довершено вимальовує образ кастаньєт, самобутнього художнього знаку музичної культури Іспанії. Із впровадженням техніки закритого звучання валторни та штриху стакатисимо автор досягає ілюстративно-рельєфного співставлення пунктиру та ритмічно рівного виконання двох вісімок. Зберігаючи при цьому витриманий тип динаміки, але вже в полярно іншому нюансі мецо-піано, відомий валторніст у щонайбільшій мірі наближає достовірність звучання ударного музичного інструмента ідіофонного різновиду – кастаньєт.

Ритмічна різноманітність та водночас дотримання у ній незмінності лише одного певного звука (репетитивна техніка) влучно відтворюється протягом усієї композиції. Дане передає насамперед танцювальний характер п'єси, позначений глибинною історією кастаньєт, як неодмінної основи старовинних та сучасних танцювальних процесій.

Образу тихого звучання символу іспанської музики (кастаньєти) протистоїть драматична картина початку кориди – традиційного іспанського видовища бою биків. Постать тореро з яскраво-червоною мулетою передається оспівуваннями основного тону композиції – звук мі (по запису партії валторни). Непередбачуваність рухів тореадора, його глузування над приреченою до мученицької смерті твариною (бик), відтворюються у двох каденціях, які обрамляються ритмами та інтонаціями відомого танцювального жанру, сформованого на традиціях іспанської кориди – пасодобль.

Енергійний, поривчастий, сповнений драматизму танець передається віртуозно-технічними можливостями гри на валторні, представленими передусім мілкою технікою в інтервалах секунди, терції та кварта.

У надзвичайно швидкому темпі (*molto vivo*), досягаючи апогею можливостей мілкої віртуозної техніки та репетитивного повторення шістнадцятими ноти мі другої октави (по запису партії валторни), В.М. Буяновський відтворює основну кульмінацію п'єси „Іспанія”. Динамічний нюанс фортисимо та штрих мартеле ефектно відтіняють

виконавський прийом глісандо, який в октавній висхідній амплітуді від сі першої та до сі другої октави визначає емоційну вершину усієї композиції, з її фінальним розв'язанням у ноті мі великої октави.

У п'єсі „Японія” відтворюється максимально інший характер та, безумовно, інакша художня образність, відповідно до нового „подорожнього враження” В.М. Буяновського. Образ східної країни розкривається вже у вступі, який повністю витримується у техніці закритого звучання валторни „*coperto*” (+). Автор трактує вступну частину твору як речитатив, що розгортається у повільному, спокійному темпі *Adagio* та витриманому типі динаміки *mezzo-forte*. Розмовні, постійно повторювані солістом-валторністем тремкі інтонації рясно окутуються паузами тиші, яку з упевненістю можна назвати „змістовною тишею, що звучить”.

Тендітна атмосфера речитативного спокою, зумовлена частим впровадженням пауз мілкої довжини, все ж таки проростає у ніжну, кантиленну мелодію. Неповторний колорит, вишуканість, які утворюються взаємодією секундо-терцових інтонацій у ритмічному сполученні дуольних та тріольних шістнадцятих, відтворюють старовинний ритуальний танець молитовного характеру – *май*. Релігійна основа цього відомого японського танцю визначає відповідну стриманість емоцій, на противагу підкресленню концентрації духовного заглиблення у виміри душі. Композитор виразно застосовує хвильовий тип динаміки (гучність звука), а основний штрих *legato*, безсумнівно, трактується як *legatissimo*.

Наголосимо, що саме у цій інструментально-картинній ілюстрації знаного танцю В.М. Буяновський досягає максимального розкриття потенціалу техніки звуковедення на сучасній валторні. Феноменально високий рівень вокалізації мелодії, у її зображально-танцювальному звуковому відтворенні, призводить до виявлення художньо-вокальної природи мідного академічного духового інструмента.

У контрастному розвитку художнього матеріалу музичні інтонації танцю *май* різко протиставляються іншому, не менш відомому та популярному японському хореографічному дійству – *одорі*. Надміру різкі рухи, стрімка й активна зосередженість танцівників на розлогій та у певній мірі епатажній, дещо простосердій амплітуді танцювальної ходи відтворює картини буденного життя, з його занадто перебільшеною емоційною

оголеністю, надто відчутним нервом відвертості почуттів, із непомірно зайвою чуттєвою насолодою.

У квартовому висхідному русі в нюансі форте композитор впроваджує затактовий, так званий перевернутий пунктирний ритм (шістнадцята та вісімка з точкою). Автор використовує штрихи подовженого (деташе) та скороченого (стаккатисимо) типів, задіює поступово зростаючий вид динаміки (довге крещендо). При цьому, надзвичайно важливого значення набуває часте використання висхідної затактованої квартової інтонації (до – фа першої октави), у якій нота до виконується подвійно, як у прямому пунктирному ритмі, так і в зворотному.

Відтак, вкотре відзначимо винятково багатий за художньо-виразовою палітрою градацій звукового промовляння артикуляційний потенціал валторни, який блискуче відтворюється всесвітньо відомим викладачем, валторністом-композитором у сучасному академічному творі інструментального соло.

У відтворенні своєрідності японської художньої культури В.М. Буяновський вдається також і до використання звукоряду пентатоніки. Послідовність звуків, яка полишена півтонів, варіюється композитором у висхідному та низхідному русі, із додаванням тріольних та дуольних ритмічних фігурацій.

Наголосимо, що безпівтоновий звукоряд впроваджується для означення східного колориту як у фрагментах молитовно-релігійного характеру, так і в епізодах-кульмінаціях розвитку художньо-танцювальної процесії *одорі*. Саме у її фінальному фрагменті автор виразно застосовує витриману динаміку в нюансі два форте, а також звертається до прийому сфорцандо, яке утворює яскравий, тембрально дзвінкий окличний ефект у закритому „*coperto*” (+) звучанні валторни.

Завершується композиція „Японія” тихим (як і на початку п'єси) звучанням у характері медитаційної споглядальності, сповна одухотвореної всеосяжним сприйняттям художнього образу квітучої сакури – надзвичайно відомого старовинного дерева-символу японської культури.

**Висновки.** За наслідками аналізу п'єс із циклу „З подорожніх вражень” для валторни соло В. Буяновського до низки найбільш характерних особливостей, специфічних ознак використання засобів художньої виразності в академічних творах духового соло можна

віднести максимальність тембрових градацій у звучанні інструмента (закриті та відкриті звуки), різноманітність використання штрихової та динамічної (гучність звука) палітри, впровадження ряду суто виконавських прийомів (*portamento*, *glissando*), використання професійними музикантами широкої низки сучасних художньо-виразових технік (темброво-кластерна, репетитивна, сонористична), артикуляційне й регістрове різнобарв'я та інше.

Особливого значення набуває впровадження пауз із відповідним художньо-змістовним насиченням (тиша, яка звучить) та використання узагальненого типу програмності.

**Перспективи дослідження** означеної теми формуються у можливості наукового звернення до композицій соло, написаних для дерев'яних духових академічних інструментів та, як наслідок, здійснення виокремлення характерологічних своєрідностей використання засобів художньої виразності у творах духового соло для різних інструментальних спеціалізацій.

#### Список використаних джерел і літератури:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В.Н. Апатский. – К. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.
2. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства : учебное пособие / В.Н. Апатский. – К. : ТОВ „Задруга”, 2010. – 320 с.
3. Дrajниця Л.Л. Инструментознаство : навчальний посібник / Л.Л. Дrajниця. – Львів : ЗУКЦ, 2011. – 168 с.
4. Карпяк А.Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста : [Монографія] / А.Я. Карпяк. – Львів : Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка, 2013. – 378 с.
5. Качмарчик В.П. Немецкое флейтовое искусство XVIII – XIX вв. : [Монографія] / В.П. Качмарчик. – Донецк : Юго-Восток, 2008. – 311 с.
6. Neidich Ch. 30 Caprices for clarinet by Ernesto Cavallini [The introductory article] / Charles Neidich. – Maryland : Lauren Keiser, 2007. – 72 p.

#### References:

1. Apatskij, V.N. (2006). Basic theory and techniques of brass musical performing arts. Kiev: NMAU im. P.I. Chajkovskogo [in Russian].

2. Apatskij, V.N. (2010). History brass and woodwind musical performing arts. Kiev: Zadruga [in Russian].
3. Drazhny`cya, L.L. (2011). Instrumental science. L`viv: ZUKCZ [in Ukrainian].
4. Karpyak, A.Ya. (2013). Conceptual foundations of artistic thinking of modern flutist. L`viv: Naukove tovary`stvo im. T.G. Shevchenka [in Ukrainian].
5. Kachmarchik, V.P. (2008). German flute art XVIII - XIX centuries. Doneck: Jugo-Vostok [in Russian].
6. Neidich, Ch. (2007). 30 Caprices for clarinet by Ernesto Cavallini. The introductory article. Maryland: Lauren Keiser [in English].

УДК 781.65:78.036

DOI 10.15421/221826

**Горовой Сергій Гаврилович,**

*кандидат мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри „Музичне мистецтво естради”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (067) 261 - 86 - 21

e-mail: gortrom2@ukr.net

**Дуленко Марія Олексіївна,**

*магістрант кафедри „Музичне мистецтво естради”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (096) 284 - 33 - 15

e-mail: jazzmariagertz@meta.ua

## **ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ ЕПОХИ ТРАДИЦІЙНОГО ДЖАЗУ**

**Мета статті** – визначити найбільш технологічно довершені способи опанування професійними техніками вокальної імпровізації, ґрунтуючись на музичному мистецтві епохи традиційного джазу. **Методологія** дослідження зумовлюється використанням низки загальнонаукових та емпіричних методів наукової діяльності. Історичний метод дозволяє означити чіткі рамки періоду функціонування композицій традиційного джазу. Застосування порівняльного методу обумовлюється зіставленням джазових

вокальних творів різних культурно-історичних періодів. Звернення до аксіологічного методу постає в основі визначення найбільш яскравих за імпровізаційною насиченістю вокальних композицій. Структурно-аналітичний підхід дозволяє сформулювати як послідовність викладення наукового матеріалу, так і зробити відповідні висновки. Особливого значення також набувають методи аналізу й синтезу, спостереження та узагальнення. На відповідну увагу звертає і застосування структурно-функціонального науково-дослідницького методу, за допомогою якого виявляється послідовна результативність певних технологічно-виконавських процесів. **Наукова новизна** статті розкривається у висвітленні вагомого значення вивчення основ джазової імпровізації на початку навчання молодих джазових співаків задля вчасного та поступового розвитку їх вокальних та імпровізаційних навичок. **Висновки** представленого наукового дослідження утверджують факт, що вокальна імпровізація епохи традиційного джазу неосяжна і безмежна, тому сучасні джазові виконавці завжди прагнутимуть до її освоєння й усвідомлення. Шлях цей варто починати з багаторазового прослуховування імпровізацій величких співаків, із постійної професійної роботи з музикантами, безпосередньої участі у джем-сейшенах, але перш за все з теоретичних фундаментальних азів – блюзової гами, ладу, петатоніки та гармонії.

**Ключові слова:** імпровізація, традиційний джаз, блюз, вокал, виконавець.

**Горовой Сергей Гаврилович**, кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой „Музыкальное искусство эстрады” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Дуленко Мария Алексеевна**, магистрант кафедры „Музыкальное искусство эстрады” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Особенности вокальной импровизации эпохи традиционного джаза**

**Цель статьи** – определить наиболее технологически совершенные способы освоения техники вокальной импровизации, основываясь на музыке эпохи традиционного джаза. **Методология** исследования обуславливается использованием ряда общенаучных и эмпирических методов. Исторический подход позволяет обозначить чёткие рамки периода функционирования композиций традиционного

джаза. Внедрение сравнительного метода определяется соотношением джазовых вокальных произведений разных культурно-исторических периодов. Обращение к аксиологическому методу предстаёт в основе обозначения наиболее ярких по импровизационной наполненности вокальных композиций. Структурно-аналитический подход позволяет сформировать как последовательность изложения научного материала, так и создать определённые выводы. Особое значение преобретают также научные методы анализа и синтеза, наблюдения и обобщения. Определённое внимание обращает и применение структурно-функционального научно-исследовательского метода, с помощью которого раскрывается последовательная результативность тех или иных технологически-исполнительских процессов. **Научная новизна** статьи кристаллизуется в освещении значения процессуального изучения основ джазовой импровизации в самом начале обучения молодых джазовых певцов, с целью своевременного и постепенного развития вокальных и импровизационных навыков. **Выводы** утверждают тот факт, что вокальная импровизация эпохи традиционного джаза необъятна и безгранична, поэтому современные джазовые певцы всегда будут стремиться к её широкому освоению и осознанию. Путь этот следует начинать с многократного прослушивания импровизаций великих певцов, с постоянной профессиональной работы с музыкантами, с непосредственного участия в джем-сейшенах, но прежде всего с теоретических азов – блюзовой гаммы, лада, пентатоники и гармонии.

**Ключевые слова:** импровизация, традиционный джаз, блюз, вокал, исполнитель.

**Gorovoy Sergey**, PhD in Arts, professor, Head of the „Musical Art of Variety” chair of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

**Dulenko Maria**, graduate student of the chair „Musical Art of Variety” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

**The vocal improvisation’s features for the epoch of traditional jazz**

**The purpose** of the scientific article is making of the definite understanding and determining the ways of the mastering techniques of vocal improvisation based on the music of the era of traditional jazz. **Methodology** of this exploration is conditioned by applying the series of



generally scientific and empirical methods. The historical way permits to denote the exact frames for period of functioning in reference to compositions of traditional jazz. The introduction of comparative method is defined by the correlation of jazz vocal pieces from different culturally historical periods. Appeal to axiological manner appears in the basis for designations of the brightest, from improvisational filling, the vocal compositions. Structurally analytical way allows to form as the sequence for presentation of scientific material and to make of the certain derivations. Methods of analysis and synthesis, observation and generalization also purchase the specific significance. The using of structurally functional way also appeals the definite attention, through which revealing sequent effectiveness those or others technologically performing processes. **Scientific novelty** of the article opens up in illumination of value of study of bases of jazz improvisation in beginning of educating of young jazz singers for timely and gradual development of vocal and improvisation skills. **Conclusions** confirm the fact that the vocal improvisation of the era of traditional jazz is immense and unlimited, that is why young jazz singers will always strive for its mastering and awareness. This path should begin with repeated listening to improvisations of great singers, constant work with musicians, direct participation in jam sessions, but first of all with theoretical basics – blues scale, harmony, pentatonic and harmony.

**The key words:** improvisation, traditional jazz, blues, vocal, performer.

**Постановка проблеми.** Джазова музика все більше набирає обертів популярності в сучасному суспільстві. У зв'язку із цим все більше юних дарувань приходять до означеного музичного напрямку. На самому початку свого шляху, всі починаючі виконавці сягають свідомості того, що замало просто вивчити красиву тему джазового стандарту, адже такий музикант – не є джазистом, якщо він не може імпровізувати.

Починати знайомство з мистецтвом імпровізації більш зручно із музики епохи традиційного джазу, бо саме тоді народились найвідоміші джазові композиції, на теми яких імпровізувати найкомфортніше.

**Актуальність дослідження.** У статті зроблено акцент на важливість процесу роботи над вивченням основ імпровізації, а також

таких понять, як скет та блюзовий лад, адже кожному співаку, який працює у цьому жанрі, важливо розуміти, що ґрунтуючись тільки на почуттях і емоціях, які артист відчуває під час виконання цієї музики, не можна казати про відповідний професіоналізм і технічно правильне виконання імпровізації.

**Огляд літератури.** На підставі вивчення різноманітних джерел, а саме історичних та теоретичних наукових досліджень (П. Корнєв [4], І. Бриль [2], Ю. Панас'є [5], Ю. Барбан [1], В. Конен [3]) можна констатувати факт, що питання вивчення феномену вокальної джазової імпровізації є найбільш перспективним з позиції репрезентативності, адже ще дуже багато питань пов'язаних із поняттям вокальної імпровізації залишились без відповідей.

**Мета статті** – визначити найбільш технологічно довершені, дієві способи опанування професійними техніками вокальної імпровізації, ґрунтуючись на музичному мистецтві епохи традиційного джазу.

**Об'єкт дослідження** – джазова вокальна імпровізація, а **предмет** – особливості вокальної імпровізації у традиційному джазі.

**Виклад основного матеріалу.** Світ джазової імпровізації неосяжний. Що б його зрозуміти – замало володіти теорією музики та правилами джазової гармонії. Будучи у ХХІ столітті, ми продовжуємо вивчення джазової музики із записів великих метрів епохи традиційного джазу минулого століття. Адже саме тоді народились ті світові хіти й шедеври, з яких слід розпочинати знайомство із джазовою музикою: «Summertime», «Fly me to the moon», «Take five», «Lullaby of birdland», «Blue Skise» та ін. Ці твори існують у записах багатьох великих музикантів. Слухаючи виконання цих джазових стандартів, аналізуючи та копіюючи імпровізації, – тільки так можна опанувати основні імпровізаційні вокальні навички.

Відвідуючи різні джазові фестивалі, слухаючи дуже досвідчених та деяких величних музикантів, ми можемо бачити, наскільки музична імпровізація є спонтанною, несподіваною, але в той же час чіткою, ясною, технічно продуманою виконавцем, і, головне, вільною.

З одного боку, зрозуміло, що, звичайно, усі артисти, як правило, обговорюють, хто, що і як гратиме, з'ясовують форму, вирішують послідовність виступів виконуючих соло імпровізаторів і так далі. Але, іноді, спостерігаючи за особливо цікавими виконавцями, які не

просто є професіоналами своєї справи, а буквально переживають усю виконувану ними музику, здається, що ніби вони ніколи раніше не зустрічались і все те, що відбувається на сцені, – абсолютна випадковість.

У такі моменти особливо розумієш і усвідомлюєш усю глибину вираження «джаз – це свобода». Джазова імпровізація багато в чому схожа на одне зі старих імпровізаційних мистецтв – мистецтво театру. Театри «Commedia della Arte», «Italian Comedy», що процвітали в Європі упродовж трьох віків (з XVI по XVIII ст.), були театрами імпровізації. Вони створили незліченні нові драматичні і комічні епізоди з набору масок-амплуа, таких, як Арлекін, Коломбіна, Панталоне, Скарамуш і так далі, що здійснило вагомий вплив на оперу, драму й, навіть, на живопис.

Опис імпровізуючого актора, окреслений його сучасниками, напевно, цілком підходить і до джазового музиканта: «Добрий італійський актор – це людина невичерпних можливостей і винахідливості ... Він настільки швидко орієнтується і так органічно поєднує свої тексти й дії зі словами та рухами інших акторів, що входить у мізансцену, не викликаючи підозр, ніби все це – чистісінької води імпровізація ... Звичайно, ніколи не буває повної й абсолютної імпровізації, та це і нереально ... Пам'ять досвідченого актора просто насичена фразами, метафорами, освідченнями у коханні, докорами, виразами горя та відчаю» [7].

Дуже часто зустрічаються джазові артисти, які й технічно все роблять вірно, й основна тема твору доведена до ідеального стану, й імпровізація, хоч і завчена заздалегідь, – але написана та побудована дуже цікаво. Та це виконання не викликає ніяких почуттів і емоцій. Звичайно, багато що залежить від відношення самого виконавця до музики, яку він виконує. У більшості випадків дуже складно «змусити» співака співати те, що йому не подобається. Тому у виконанні цієї музики дуже важливе відношення виконавця до джазового мистецтва загалом, і до певного твору зокрема.

Звичайно, дуже багато залежить від характеру і темпераменту кожного артиста окремо, але в той же час і від рівня майстерності музиканта, у тому числі й акторського. Бо, як усім відомо, не завжди всі твори підходять тому або іншому співакові. У цьому випадку завдання співака «довести зворотнє». Можливо саме мелодійні теми джазових стандартів, що отримали популярність і поширення завдяки

їх гримучій суміші із божевільними, але такими легкими на сприйняття вокальними імпровізаціями Елли Фіцджеральд і та сама музика, той самий джаз, який завжди буде улюблений та цінований ще через сто років, саме він і приваблює сучасного слухача, створює основи сучасної імпровізаційної майстерності.

Але чому? Що саме в цих темах такого, що ніколи не набридає? І чому вокальні імпровізації саме цієї епохи є на сьогодні музичним і технічним еталоном для будь-якого джазового співака?

На тему «що таке джазова імпровізація» всі джазмени сперечаються і досі. І суперечка ця триває вже майже сто років. Одні говорять, що це «варіації на задану тему» – визначення найбільш наближене до класичного поняття «варіація». Інші стверджують, що це «неконтрольований політ музичної душі». Треті ж упевнені, що це всього лише спосіб продемонструвати музичні або вокальні прийоми, які ти опанував за останні кілька років.

Кожне з цих визначень є професійно правильним. Але якщо подивитись на це питання з теоретичної точки зору, напевно найбільш точним буде визначення, що імпровізація – це створення твору безпосередньо у процесі його виконання музикантом або вокалістом.

Як відомо, перш ніж виникло поняття «джаз» у тому вигляді, в якому ми його уявляємо сьогодні, його витoki знаходились у блюзі, що народився на рабовласницьких полях Америки, серед рабів, яких завезли з Африки для служби заможним білим людям. У цих піснях невольники співали про свою важку і не легку долю, про тугу за батьківщиною і про надію на світле майбутнє. Саме слово «блюз» (англ. blues) виникло від вираження Blue Devils, що у перекладі є «туга, печаль, пригнічений настрій». Це не були написані твори конкретними композиторами або авторами. Вони були потоком людських емоцій і вираженням страждань рабської душі.

Виходячи із цього можна сказати, що самі витoki джазової музики – це і є імпровізація. Той самий «неконтрольований політ музичної душі». У своїй роботі «Джазові досліди» Ю. Барбан (журналіст, джазовий музичний критик, теоретик джазу, один з перших пропагандистів джазу в СРСР) говорить про імпровізацію як про засіб комунікації у джазовому музичному світі.

Коли ми слухаємо, наприклад, записи «королеви блюзу» Бессі Сміт, практично в кожному творі ми чуємо ту саму перекличку, те саме «спілкування», про яке писав Ю. Барбан. Стандартна форма блюзу – 12-тактовий період. У творах Бессі Сміт дуже часто можна почути, як вона починає співати основну тему упродовж перших двох тактів, а подальші 2 такти цієї пропозиції «відповідає» труба, або будь-який інший інструмент. І так упродовж усього періоду. Сенс імпровізації полягає у процесі реального спілкування з глядачем через музику. До моменту її реалізації – імпровізація існує лише як віртуальний феномен.

Тобто, коли ми говоримо про вокальні джазові композиції, виходить що основна вокальна тема з написаним поетом текстом – це ще далеко не все. Саме в імпровізації кожен конкретний виконавець може виразити той сенс й ідею, яку він вкладає у цей твір. Іноді навіть в самій імпровізації вокаліст може виразити більше почуттів та емоцій, ніж просто в основній темі з поетичним текстом.

А що ж, власне, співає вокаліст у своїй імпровізації? Що він, скажемо прямо, «вимовляє»? Розглянемо поняття «скетова імпровізація».

Скет – це складова мелодико-ритмічна імпровізація джазового вокаліста (вокалістки). До відкриття-створення цього виду вокального джазового мистецтва «прив'язано» ім'я Луї Армстронга – великого джазового трубача і співака. Згідно з однією з легенд (яких досить багато в історії джазу), в 1924 році, під час запису платівки листок зі словами пісні впав на підлогу і молодий Армстронг, щоб не зупиняти запис, доспівав музичний фрагмент складами, що прийшли на розум, замість написаного тексту. Звичайно ж, у цей момент ніхто захоплено не закричав Луї: «О, ти заспівав скетом!» Слово, що означало цей прийом, з'явилося пізніше, коли ця складова імпровізації стала стандартним прийомом у вокалістів. Та це лише одна з версій виникнення скета, все ж більше схожа на легенду.

Перші пробіски виникнення скета можна почути у ранніх записах блюзових співаків і виконавців, які під час солуючої, наприклад, труби або кларнета вигукували або наспівували короткі «підбадьорюючі» фрази або склади-вигуки, щось подібне до «Так-так! Так тримати! Ось воно! О, так!», які на мові оригіналу і з короткими мелодійними моментами, зрозуміло, звучали органічніше.

Приклади подібних «складів-вигуків» можна почути у композиціях Мілдрета Бейли у п'єсі «Gulf Coast Blues», складовий спів Блайнд Уіллі Джонсона у блюзі «Dark Was The Night», складові відповіді-вигуки фальцетів та дует з губною гармошкою Сонни Тері в п'єсі «Mountain Blues». У спробах імпровізувати скетом джазові співаки стали намагатись повторювати всілякі музичні трюки, які виконували у своїй грі саксофоністи, кларнетисти й інші. Вони, можна сказати, стали «пародіювати» їх гру, відтворювати своїми голосами різні ходи й прикраси, що виконувались джазовими інструменталістами. І копіюючи їх мелодії, співаки стали виконувати інструментальні мотиви скетом. Духові інструменти у своїх гармонійних відповідях продовжували мелодійну лінію теми в імпровізаційних фразах, інструментально варіюючи мелодію та додаючи їй власне вільне продовження. Це була прекрасна початкова школа для вокаліста, яка, як магніт, так і вабила деяких з них повторити голосом щось схоже на інструментальні відповіді і проспівати відомий матеріал у вільній мелодійній інтерпретації на свій лад без слів.

На сьогодні імпровізацію можна класифікувати так:

- а) мелодична імпровізація;
- б) гармонічна імпровізація;
- в) ритмічна імпровізація.

Зрозуміло, вокальна імпровізація може бути як ритмічною, так і мелодійною. По суті, вони нерозривні та взаємопов'язані між собою. Розглянемо особливості мелодійної імпровізації. Уся джазова вокальна імпровізація побудована на таких поняттях, як блюзова пентатоніка, блюзова гама і блюзовий лад.

Блюзовий лад – родоначальник джазу. Його елементи можна зустріти у 99% джазових композицій незалежно від їх характеру і стилю. Цей лад є особливим різновидом мажоро-мінора. Він характерний, відповідно, для блюзу і його споріднених жанрів. Африканська манера співу відбилась на створенні так званих «блюзових» або «блакитних» нот (blue notes), що у свою чергу віддзеркалилось на мелодиці та гармонії джазу і на його незвичайному оркестровому звучанні. Вони мають певну ясність, але не вимагають «бездоганної чіткої чистоти» звучання, як в академічній музиці.

Протяжне звучання блюзових «висхідних» створює настрій легкого смутку, своєрідного томління, печалі. Інструменти, наслідуючи людський голос, також використовують у своїй грі такі нефіксовані, детонуючі звуки, які вносять особливу чарівність і характерність у джазову музику.

Блюзові ноти – це знижені III, VII, а також V ступені в мажорному звукоряді. Означене створює враження одночасного звучання мажору і мінору, оскільки виконуючі соло інструменти й голоси грають блюзові ноти на фоні мажорної гармонії ритмічної групи. Таке одночасне звучання мажору й мінору є однією з характерних властивостей джазової музики.

У пентатоніці, як відомо, міститься п'ять нот. Саме блюзовою, пентатоніку називають тому, що над мажорним ладом (у гармонізації) виконується мінорна (на основі мінорного ладу) мелодія. Мажор у музичному супроводі («вниз») й мінор у мелодійній лінії («вгорі») – як правило, це два однойменні, – наприклад, Ре мажор та Ре мінор. Для До мажору блюзова пентатоніка – це, відповідно: С - Еb - F - G - Bb. Це стандартний класичний варіант пентатоніки для До-мажорного (мінорного) блюзу.

Прадавній лад (пентатоніка), який використовується практично усіма народами з незапам'ятних часів, настільки внутрішньо гармонійний і природний, легкий у сприйнятті, без зусиль засвоєний в усній традиції і такий, що стереотипно віддруковується у психіці людини – в джазі виявився життєстійким і на суперечливій для себе гармонійній структурі (у моменти, коли лежить над мажорною гармонійною функцією).

Тобто ці п'ять нот, об'єднані в мелодійні лінії, завжди благозвучно зможуть прозвучати на тоніці, субдомінанті, домінанті, подвійній домінанті й навіть на шостому ступені. Пролунати, незважаючи на структурні конфлікти (за класичними стандартами) в гармонії. Такі внутрішні властивості блюзової пентатоніки.

Але ж така «всезвучність» властива тільки цим п'яти нотам. На формі 12-тактового блюзу з блюзовою гармонією і блюзовими нотами заснована величезна кількість джазових тем. Вплив блюзу відчувається на усіх напрямках джазу всіх стилів і періодів. Звичайно ж, найперша співачка, яка продемонструвала світу джазову вокальну імпровізацію в тому вигляді, в якому вона нам відома на сьогодні, яку копіюють і намагаються «переспівати» практично всі джазові

співачки усіх часів, «королева джазових імпровізацій» – це, зрозуміло, Ела Фіцджеральд. Її перші імпровізації датовані кінцем 30-х рр., часом її розквіту. Вона була оточена талановитими інструменталістами-імпровізаторами, і ця обставина, поза сумнівом, вплинула на формування джазового почуття імпровізатора у молодій співачки. Ця джазова вокалістка, як майбутня «королева імпровізацій» сходила усередині блискучого оркестру Дюка Еллінгтона. Але що ще могло послугувати походженню тих імпровізацій, які ми слухаємо у Еллі?

Можемо спостерігати розвиток поняття «скет» починаючи з «фольклорно-примітивного» і закінчуючи «скетом, придуманим для виконання класичної музики». Останній вид скета, звичайно, виник вже у другій половині ХХ століття, але його розвиток і розповсюдження триває і по сьогоднішній день у всіляких його видах і проявах. Але, судячи з усього, він не досяг більшої популярності у широкій аудиторії, ніж оригінали класичних творів.

«Жартівливо-гротесковий» стиль використовується як професійними джазовими вокалістами, так й інструменталістами. Іноді й ціла група інструменталістів «співає», пародіюючи когось, висміюючи ситуацію або жартуючи один над одним. Дуже часто такий вид скета знаходить місце в різноманітних шоу, бурлеску, музичних комедіях, у постановках вар'єте. Навіть є оркестри, що спеціалізуються на пародійному репертуарі, що включає інструментальне жартування над професійно вірним звучанням і псевдо-копійованими вокальними імпровізаціями (наприклад, оркестр Спайка Джонса, оркестр Реймонда, деякі п'єси ансамблю Фетса Уоллера та ін.).

«Заздалегідь-фіксований (завчений)» стиль. У першій половині ХХ століття до цього різновиду скета найчастіше звертались вокалістки, що використовували такий скет лише з метою самоствердження і демонстрації публіці знайомства із цим стилем. Сьогодні більшість початкових джазових співаків використовують саме цей стиль джазової імпровізації, оскільки на початковому етапі молоді музиканти найчастіше створюють власну імпровізацію, або ж знімають копію з великих співаків, і потім виконують її вже безпосередньо у готовому, «завченому» вигляді.

Не важливо, який вид імпровізації використовує соліст. Головне – яку думку, які почуття й емоції вкладає у неї імпровізатор.



**Висновки.** Проаналізувавши деякі факти з історії імпровізації, можна підвести підсумок, що вокальна імпровізація епохи традиційного джазу неосяжна і безмежна. Але сучасні джазові співаки завжди прагнутимуть до її освоєння й усвідомлення, а шлях цей варто почати, звичайно ж, з теоретичних азів – блюзової гами, ладу, петатоніки та гармонії. Але найголовніше, що варто „узяти із собою” у цей нелегкий мистецький шлях – це любов до джазу.

**Перспективи дослідження** означеної теми зумовлюються зверненням до вивчення найбільш характерологічних ознак мистецтва вокальної імпровізації у період кінця ХХ – початку ХХІ століть.

### **Список використаних джерел і література:**

1. Барбан Е.С. Джазовые Опыты. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 336 с.
2. Бриль И.М. Практический курс джазовой импровизации. Москва: Советский композитор, 1985. 112 с.
3. Конен В. Рождение Джаза. Москва: Советский композитор, 1984. 312 с.
4. Корнев П.К. О вокальной импровизации в джазе: становление скэта // Вестник С.-Петербур. гос. унив. культ. и искус. Санкт-Петербург, 2013. С. 72–76.
5. Панасье Ю. История подлинного джаза. Ленинград: Музыка, 1978. 162 с.
6. Duchartre Pierre Louis The Italian Comedy. London: Published by Dover Pubns, 1968. 367 p.

### **References:**

1. Barban, E.S. (2007). Jazz Experiences. Sankt-Peterburg: Kompozitor [in Russian].
2. Bril', I.M. (1985). Practical course of jazz improvisation. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
3. Konen, V. (1984). Jazz is born. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
4. Kornev, P.K. (2013). About vocal improvisation in jazz: the formation of scat. Vestnik S.-Peterbur. gos. univ. kul't. i iskus., 72–76 [in Russian].
5. Panas'e, Ju. (1978). The history of authentic jazz. Leningrad: Muzyka [in Russian].
6. Duchartre, P.L. (1968). The Italian Comedy. London: Published by Dover Pubns [in English].

УДК 78.071.2  
DOI 10.15421/221827

**Гетало Олена Юхимівна,**  
*заслужена артистка України,*  
*викладач кафедри*  
*„Вокально-хорове мистецтво та музикознавство”*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (095) 830 - 18 - 63  
e-mail: academyglinka@meta.ua

## **САМОСТІЙНА РОБОТА СТУДЕНТА-ВОКАЛІСТА ЯК СКЛАДОВА МАЙБУТНЬОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

**Мета статті** – виявлення мотиваційних та формо-організуючих чинників самостійної роботи студентів-вокалістів на різних етапах професійного навчання. Ціллю публікації також постає розкриття найбільш ефективних форм та видів індивідуальних занять вокалістів, визначення низки підготовчих вправ щодо позакласної, індивідуальної роботи студентів. **Методологія** вивчення означеної тематики зумовлюється вагомим практичним значенням досліджуваного явища. Провідними у науковій статті постають наступні емпіричні методи, а саме спостереження та узагальнення. Фундаментального значення набуває також і аксіологічний метод, за допомогою якого визначаються найбільш ціннісні чинники щодо мотиваційних, формотворчих та організаційних критеріїв самостійної роботи студентів-вокалістів у академічному навчальному закладі. **Наукова новизна** роботи окреслюється синтетичним поєднанням ряду факторів індивідуальних занять у їх специфіці мотиваційного, формотворчого та організаційного показників відносно майбутньої професійної діяльності співаків академічного напрямку. **Висновки.** Основою мотиваційного підходу в роботі з вихованцем щодо його індивідуальних занять є точність усвідомлення найбільш якісного, технологічно виваженого результату від вправ для самостійної роботи. Виваженість форми й організації позакласної праці студента встановлюється дотриманням критеріїв різноманіття інструктивного й художнього матеріалу, а також системністю самостійних занять

вихованця. Види і форми самостійної роботи студента-вокаліста неодмінно будуть оновлюватись, що обумовлюється еволюцією мистецтва взагалі та зокрема вокального, появою нових завдань та вимог до вокальної майстерності співака, новим типом слухацької аудиторії. Важливим у структуруванні та організації індивідуальної роботи студента є слідкування за тенденціями розвитку мистецтва та особливостями психології музичного сприйняття.

**Ключові слова:** самостійна робота студента, індивідуальні заняття, мотивація, організація, формування, спів, самоконтроль, викладач.

**Гетало Елена Ефимовна**, заслуженная артистка Украины, преподаватель кафедры „Вокально-хоровое искусство и музыковедение” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Самостоятельная работа студента-вокалиста как составляющая будущей профессиональной деятельности**

**Целью** статьи является раскрытие мотивационных и формо-организующих факторов самостоятельной работы студентов-вокалистов на различных этапах профессионального обучения. Цель публикации также состоит в выявлении наиболее эффективных форм и видов индивидуальных занятий вокалистов, определении ряда подготовительных упражнений относительно внеклассной, индивидуальной работы студентов. **Методология** изучения обозначенной тематики обуславливается весомым практическим значением исследуемого явления. Магистральными в научной статье являются следующие эмпирические методы, а именно – наблюдение и обобщение. Фундаментальное значение имеет также и аксиологический метод, с помощью которого определяются наиболее ценностные критерии касательно мотивационных, формотворческих и организационных факторов самостоятельной работы студентов-вокалистов в академическом учебном заведении. **Научная новизна** работы очерчивается синтетическим объединением ряда критериев индивидуальных занятий в их специфике мотивационного, формотворческого и организационного показателей относительно будущей профессиональной деятельности певцов академического направления. **Выводы.** Основой мотивационного подхода в работе с воспитанником касательно его индивидуальных занятий является точность осознания наиболее качественного, технологически

сбалансированного результата от упражнений для самостоятельной работы. Уравновешенность формы и организации внеклассной работы студента устанавливается выдерживанием критериев разнообразия инструктивного и художественного материала, а также системностью самостоятельных занятий воспитанника. Виды и формы самостоятельной работы студента-вокалиста обязательно будут обновляться, что обуславливается эволюцией искусства в целом и вокального в том числе, появлением новых заданий и требований к вокальному мастерству певца, новым типом аудитории слушателей. Важным в структурировании и организации индивидуальной работы студента является наблюдение за тенденциями развития искусства и особенностями психологии музыкального восприятия.

**Ключевые слова:** самостоятельная работа студента, индивидуальные занятия, мотивация, организация, формирование, пение, самоконтроль, педагог.

**Hetalo Helen**, Honored Artist of Ukraine, teacher of the chair „Vocal-choral art and musicology” for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

### **The independent work of student-vocalist as the component for a future professional activity**

**The purpose** of this article is detecting of motivational and form-organizing factors concerning a student-vocalists' independent work on the various phase of their professional teaching. The target of this publication is also consists in revealing of the most effective forms and types individual singers' trainings, determining of the series preparatory exercises in reference to extracurricular, separate work of students. **Methodology** of studying for denoted theme is stipulated by weighty practice significance of the investigating phenomenon. The empirical methods, precisely the observation and generalization, are magistral in this scientific article. Axiological way also has fundamental meaning by virtue of which determining the most value criterions relatively motivational, form-creative and organizational factors for independent work of students-vocalists in academic educational institution. **Scientific newness** of this explorative article is delineated by synthetic uniting of criterions' series for individual practices in their particularity of motivational, form-creative and organizational indications regarding the future professional activation

for singers of academic vector. **Conclusions.** The precision of awareness regarding the most qualitative technologic balanced result from exercises for independent work is the basis of the motivational manner in work with student concerning his individual practice. The equilibrium of shape and organization for extracurricular work of student is established by saving criterions in reference to diversity of instructional and artistic material as well as by system independent practices of pupil. Types and forms of students-vocalists' independent work obligatorily will be updated. This process will be conditioned by evolution of art in total and vocal including, by appearance the new tasks and requirements to the vocal mastery of singer, by the novel type of listeners. The observation for tendencies concerning development of art and peculiarities for psychology of musical perception is ponderable in structuring and organization of student's individual work.

*The key words:* student's independent work, individual practices, motivation, organization, shaping, singing, self-control, pedagogue.

**Постановка проблеми.** Підготовка сучасного студента-вокаліста, майбутнього професійного співака оперної сцени – багатоаспектний і складний процес. Одним з найважливіших чинників цього процесу є самостійна робота студента, яка отримує нові характерні риси в сучасних культурно-мистецьких умовах. Як зазначає Н. Ніжнікова, „самостійну роботу у вокальному класі слід розглядати як специфічну форму навчальної співочої діяльності студента, що характеризується низкою особливостей. ... вона є продовженням доцільно організованої викладачем співочої діяльності студентів у навчальний час, що стимулює майбутніх співаків до подальшої самостійної вокально-виконавської і вокально-методичної роботи у позанавчальні години. Організована і керована викладачем навчально-пізнавальна співацька діяльність студента на аудиторних заняттях повинна виступати своєрідним алгоритмом або програмою самостійної роботи з підготовки виконавської програми” [3].

Мистецтвознавець Т. Руднева подає таке визначення самостійної роботи студента-вокаліста: „Під «самостійною» роботою розуміється діяльність студентів, спрямована на закріплення, розширення і поглиблення отриманих знань, умінь і навичок, а також на освоєння нового матеріалу без сторонньої допомоги” [6, 770].

Відтак, самотійна робота студента вокаліста являє надзвичайно динамічний комплексний процес, перманентно корегований аудиторними заняттями з викладачем та сучасним культурно-мистецьким середовищем, які, в наслідку, і визначають ряд мотиваційних та формо-організуючих питань щодо індивідуального, позакласного навчального процесу.

**Актуальність дослідження.** Швидкий доступ до великої кількості інформації, наявність записів, майстер-класів та інших форм презентації вокального мистецтва створюють можливість для якісної і різноманітної самотійної роботи. Але ж, як засвідчує практика, парадоксально, що, не дивлячись на такі можливості, студенти мало приділяють уваги самотійній роботі.

Таким чином, перед викладачем постає завдання створення певних мотивацій, організації відповідних умов для того, щоб сформувані у студента усвідомлене ставлення та, найголовніше, потребу в цьому виді професійного навчання.

**Огляд літератури.** Складність дослідження окресленого питання визначається максимальним рівнем синтетичності практичних і теоретичних знань. Їх синтезоване застосування у сфері академічної музичної педагогіки суттєво зменшує кількість науково-дослідницьких робіт, присвячених питанням самотійної роботи студента-вокаліста. Але ж у низці такого роду праць відзначимо, насамперед, розробки Т. Рудневої [6], О. Гірфанової [2], О. Дєдковської [1], А. Нижнікової [3], Л. Сизенєєвої [4], П. Підкасістого [5] та ін. Роботи окреслених авторів містять чимало корисної інформації та, все ж таки, являють приклади окремого, локального звернення до певних питань, чи то організаційної, формотворчої, або ж мотиваційної проблематики стосовно індивідуальних занять вокаліста.

**Метою статті** є комплексне дослідження мотиваційних та формо-організуючих чинників самотійної роботи студентів-вокалістів на різних етапах професійного навчання. Ціллю публікації також постає виявлення найбільш ефективних форм та видів індивідуальних занять вокалістів, визначення низки підготовчих вправ щодо позакласної роботи студентів.

**Об'єктом дослідження** постає навчально-педагогічний процес студентів спеціалізації „Академічний спів” у професійних навчальних закладах, а **предметом** – самотійна робота студентів-вокалістів у її

специфіці мотиваційних та формо-організуючих критеріїв майбутньої професійної діяльності співаків.

**Виклад основного матеріалу.** Якщо врахувати головні компоненти змісту освіти – знання, вміння, досвід творчої діяльності, досвід емоційно-ціннісної діяльності, то у наслідку викладач вокалу здійснює ретельний відбір фундаментального ядра занять, виділяє спеціальні завдання для практичної роботи, коло проблем і завдань для самостійної праці. Та найважливішим для цієї навчально-творчої „ходи” постає чітке окреслення концентровано мотиваційної свідомості, яку у максимальній мірі повинен сприймати студент.

На погляд Е. Гірфанової, „...мотиви навчання утворюють складну систему, яка зазнає постійних змін, в якій поряд із загальними фундаментальними цінностями, що мають неминуще значення (як правило, вони бувають тісно пов’язані з провідними життєвими цінностями), з’являються і зникають чимало інших обставин, обумовлених особливостями життєвої ситуації” [2, 359].

Викладач повинен детально уявляти організацію самостійної роботи, обмірковувати і аналізувати доцільність тієї чи іншої форми, добирати наукову інформацію, обмірковувати реакцію студента, темп його роботи і ступінь активності.

Перед виконанням студентами самостійної роботи викладачеві необхідно ретельно підготувати вихованця до усвідомлення важливості цього процесу, пояснити, як технологічно правильно виконати те чи інше завдання. Наголосимо, що обґрунтовуються мета, завдання, його зміст, терміни виконання, орієнтовний обсяг роботи, основні вимоги до результатів праці, критерії її оцінки. Важливо пояснити також і можливі помилки, що можуть зустрічатись при виконанні цього завдання.

Розглянемо види завдань для самостійної роботи. До них можна віднести роботу з нотною та художньою літературою, аналітичне прослуховування аудіо та відеозаписів, матеріалів інтернету тощо. Робота з аудіозаписами, робота з фортепіано (для володіючих інструментом), дихальні вправи і розспівування, які спрямовані на аналітичну роботу над деталізацією професійних вокальних навичок. Окремої уваги потребує самоконтроль студента і розуміння того, що він не може чути себе правильно, як це може зробити педагог.

Розвинений самоконтроль – найважливіша професійно-творча якість вокаліста, про яку слід неодноразово пояснювати студенту. „У

співочій діяльності самоконтроль – це самостійна оцінка відтворення звучання, яка і створює його дії. Вона можлива тільки у того, хто навчається чіткому уявленню про те, що треба відтворити і як це необхідно зробити. До цього слід також віднести вміння зіставити відтворюване звучання і вироблені дії з правильним вокальним звучанням і правильними виконавськими діями у цій ситуації” [6, 771]. Ця ретельна і складна робота – запорука виховання справжнього „вокального слуху” співака, який і при самостійній роботі може допомогти молодому виконавцю уникнути помилок, запобігти їх появі й, таким чином, не робити непотрібних і шкідливих для голосу дій.

Важливо також визначити критерії оцінювання результатів, до яких можна віднести ступінь складності твору, рівень засвоєного студентом музичного матеріалу, вірне виконання голосових вправ, вміння студента запам’ятовувати й аналізувати виконувані музичні композиції.

Всі ці умови допоможуть майбутньому професійному співакові поставитись до самостійної підготовки більш свідомо, мотивовано і обрати той вид роботи, який сам студент вважає найбільш важливою у певний етап навчання. Так, відповідно до класифікації самостійної роботи студентів П. Підкасистого [5], можна визначити наступні види самостійної роботи:

- відтворюючий (самостійна робота за зразком або перенесення відомого способу в аналогічну ситуацію);
- реконструктивно-варіативний (перенесення відомого способу із деякою модифікацією у незнайому ситуацію);
- евристичний, або частково-пошуковий (перенесення кількох відомих способів у нестандартну ситуацію);
- творчий або ж дослідницький (створення нового способу або методу).

Самостійну роботу студента-вокаліста також можливо умовно розділити на наступні етапи:

1. Підготовчий, який допомагає студенту більш впевнено почувати себе на занятті (самостійне виспівування, розучування вокалізів або творів).

2. Тренувальний, означений для закріплення і розвитку вокальних навичок (різноманітні вправи, упевнене виконання вокалізів або творів).



3. Контрольний, окреслений для виявлення тих чи інших професійних навичок (самостійна підготовка нової вправи, вокалізу або твору).

Зрозуміло, що вся самостійна робота студента над голосовим апаратом повинна бути спрямована на досягнення вільного, природного, близького, округлого і високого за „вокальною позицією” звучання. Слід розуміти, що звучання виникає лише при злагодженій і правильній роботі голосового апарату.

Викладач повинен застосувати власну майстерність переконання, щоб довести студенту: вокальна робота на заняттях не може бути ефективною, якщо немає попереднього засвоєння музичного і словесного тексту досліджуваного твору. Такі важливі форми роботи, як пошуки висоти звуків і виконання ритмічного малюнка, розгортання інтонаційної лінії на з'єднання мелодії зі словом, інтонування поетичного тексту та ін. можна включати у самостійну роботу.

Однією з найбільш ефективних форм самостійних занять студента-вокаліста є робота над вокалізом. Безумовно, необхідні знання темпу, ритму, тональності, форми вокалізу, знання напам'ять вокальної партії. Бажано зафіксувати місце взяття дихання.

Конче потрібно програвання всього вокалізу, як вокальної партії, так і, по можливості, інструментального супроводу. Важливе обов'язково точне виконання ритмічного малюнка, з'ясування особливостей мелодії, ритму, темпу, загального настрою і його емоційного підтексту, визначення музичної форми, виділення фраз.

У процесі роботи над кожною фразою вокальної партії, необхідно знайти кульмінаційні точки розвитку мелодії, зазначивши інтонаційні, ритмічні та вокально-технічні труднощі мелодії (стрибки, хроматизми, складний ритм, підхід до верхніх нот і т.д.). Мелодія повинна засвоюватись із ясным розумінням художніх засобів та художньо-виразової динаміки її розвитку.

Засвоєння вокальної партії можна здійснювати наступним чином: грати мелодію і співати її про себе, програвати мелодію, співати тихо (беззвучно) без супроводу інструмента, перевіряючи правильність інтонування звучання на фортепіано. Дуже корисно співати із закритим ротом, тобто „мичати”. Бажано не співати у весь голос, оскільки можна засвоїти неправильне звучання.

Слід звернути увагу на правильний спів голосних на всьому діапазоні вокалізу. Співати вокалізи корисніше на основному звуці „А” (вокалізація), з обов’язковим округленням звуку. Якщо це приносить труднощі, то можна співати мелодію спочатку вимовляючи ноти, а потім перейти на вокалізацію.

У процесі вивчення вокального твору необхідно знайти темп, ритм, тональність, жанр, форму, розуміти зміст твору, вивчити напам’ять мелодію і поетичний текст вокальної партії, знати фразові позиції вступу голосу, місця взяття дихання.

Важливо усвідомити, що студент повинен навчитись розумово і виразно читати поетичний текст, виявити його основну ідею та зміст. Потім програти увесь твір у зазначеному темпі; його мелодійну лінію та, по можливості, акомпанемент, подумки стежачи за текстом, за лінією музичного і драматичного розвитку. Нерідко будова і драматургія літературного тексту знаходяться у „складних відносинах” із музичним матеріалом, тому на це теж треба звернути увагу.

При вивченні вокальної партії проставляється дихання, мелодія вивчається окремо від слів, її можна співати на будь-який склад (наприклад, „ля”, „до”). Засвоєна мелодія, її фрази і мотивне членування (якщо воно є) з’єднуються з вербальним текстом.

У студента слід виховувати тверде правило – вчити текст раніше музики. Це дає можливість пізнати зміст композиції, всебічно його вивчити і розібратись у змісті кожної фрази. Тоді музика стане зрозуміліше і легше запам’ятається.

Звернемо увагу на типові помилки, що можуть виникати при самостійній роботі?

Насамперед, це спів у повний голос, який ще не спирається на правильні навички; неточність вступу студента на першому слові музичної фрази і недостатньо точні моменти вимови слів на початку фраз й останнього слова у кінці фрази. Нерідко зустрічається порушення вокальної лінії, загасання окремих слів і складів, що, безумовно, руйнує музичне фразування. Безконтрольне застосування прийому „портаменто” (поступовий, як би ковзаючий перехід голосу з одного звуку в інший); довільне змінення темпу, ритмічного малюнка. Всі ці та інші можливі помилки пояснюються студенту, особливо, у процесі обговорення результатів самостійної, позакласної роботи.

Для ефективної побудови процесу самотійних занять педагоги радять наступні вправи. Наведемо для прикладу кілька вправ для самотійної роботи, рекомендованих відомою дослідницею індивідуальних занять студентів-вокалістів, мистецтвознавцем Л. Сизенєєвою [4].

Для вивільнення нижньої щелепи та гортані можна впроваджувати наступні заняття. На голосну „а” підключається „з” для включення головного резонатора, вона співається у поєднанні з різними голосними в середині діапазону („зе”, „зо”, „зу”, „зи”). Тип дихання для використання – костоабдомінальний.

У цій вправі можна сягати й низу за діапазоном, а також підійматись інтонаційно вгору. Якщо потрібно перевірити чи не затиснутий апарат – слід підняти вокальну позицію вгору й відчути максимально повне розслаблення гортані.

Результативною порадою постає також розслаблення гортані на позиції „реготу”. На цій вправі починає працювати живіт. Якщо погано рухається щелепа, можна устаткувати вказівні пальці на щоки між щелепами. Після цих двох вправ на різні інтонації, слід поспівати вправу для вироблення кантилени на одній ноті з чергуванням буквосполучень („ди”, „де”, „так”, „до”, „ду”) – це підготовка до співу із текстом.

Багато цікавих міркувань щодо самотійної роботи вокаліста можливо дізнатись із рекомендацій видатних співаків та педагогів, які треба також додавати до самотійної праці студентів. Наприклад, з міркувань Оскара Сейнжера можна виокремити пораду щодо слідування за красою так званого „розмовного” голосу, управління диханням та фразування.

У статті про незвичайний творчий шлях Зари Долуханової „Парадокси вокальних шкіл” підкреслено думку видатної співачки про тренаж м’язів, формування контролю над ними, розкриття гортані тощо. Дуже корисними для співака можуть бути і поради щодо виконавського дихання від Олександра Варламова – коли необхідно брати дихання, що таке полудихання, як навчитись брати його непомітно для слухача?

У спогадах Джеральдіни Феррар, які наведені у книзі „Бесіди зі співаками та педагогами” Г. Брауера, велика кількість вказівок щодо виконання сучасної музики, яка потребує багато сценічної та акторської дієвості, необхідності співати чимало музики напам’ять.

Джузеппе ді Лукка наголошував на необхідності систематичної роботи, критичного ставлення до свого професіоналізму, необхідності постійного навчання.

**Висновки.** Організація самотійної роботи співака, мотивація до цієї роботи залишається важливим напрямком діяльності сучасного педагога з вокалу. Позакласні заняття дозволяють істотно розширити обсяг музики і сформувати музичний досвід студента. Самостійна вокальна діяльність – це усвідомлений і структурований процес, особистісний та творчий вибір, мотивована музична діяльність.

Студент повинен вміти ставити навчальну та вокально-виконавську проблему-завдання, правильно розподіляти навчальні дії у часі, коригувати помилки вокальної роботи, розвивати самоконтроль та самооцінку.

Підкреслимо, що самотійна робота студентів у класі вокалу – важлива форма навчальної діяльності, яка допомагає педагогу краще зрозуміти особливості вихованця, його особистісні якості. Таким чином, індивідуальна робота студентів у вокальному класі повинна бути розглянута не тільки як цілеспрямована, мотивована і структурована студентом співацька діяльність, а й як важлива частина всієї майбутньої професійної діяльності вокаліста.

Наголосимо, що основою правильного мотиваційного підходу у роботі з вихованцем щодо його індивідуальних занять є точність усвідомлення найбільш якісного, технологічно виваженого результату від вправ для самотійної роботи, а вірність форми й організації позакласної праці студента встановлюється дотриманням критеріїв різноманіття інструктивного і художнього матеріалу та системністю самотійних занять вихованця.

Важливо окремо зазначити, що види та форми самотійної роботи студента-вокаліста неодмінно будуть оновлюватись, що обумовлено еволюцією мистецтва взагалі та зокрема вокального, появою нових завдань та вимог до вокальної майстерності співака, новим типом слухацької аудиторії. Відтак, до завдань структурування та організації індивідуальної роботи студента потрібно додати і слідкування за актуальними тенденціями розвитку сучасного мистецтва, особливостями психології музичного сприйняття.

**Перспективи дослідження** означеної теми зумовлюються застосуванням експериментального методу для виявлення точності

показників якості відповідних мотиваційних умов, форм та принципів організації самостійної роботи студента-вокаліста.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Вокал: материалы для практических занятий, зачётов и экзаменов / Сост. Е. Дедковская. Мозырь: Мозырский государственный педагогический университет им. И.П. Шамякина, 2013. 23 с.
2. Гирфанова Е. Психолого-педагогические аспекты успешности самостоятельной работы студентов // Вестник Казанского технологического университета: сб. науч. ст. Казань: КТУ, 2013. № 10. С. 359–362.
3. Нижникова А.Б. Факторы эффективности самостоятельной работы студентов музыкально-педагогического факультета в классе вокала (Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка). <http://www.gramota.net/materials> (дата звернення 21.05.2018).
4. Организация самостоятельной работы студента в классе сольного пения: учебно-методическое пособие / Сост. Л. Сизенева. Тирасполь, 2015. 52 с.
5. Пидкасистый П.И. Самостоятельная деятельность учащихся: дидактический анализ процесса и структуры воспроизведения и творчества. Москва: Музыка, 1972. 183 с.
6. Руднева Т.Н. Вопросы формирования этапов самостоятельной работы студентов-вокалистов // Молодой ученый. Алматы, 2016. № 26. С. 770–773.

### References:

1. Vocals: materials for practical classes, tests and exams, (2013). E. Dedkovskaja (Eds.), Mozyr': Mozyrskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet im. I.P. Shamjakina [in Russian].
2. Girfanova, E. (2013). Psihologo-pedagogical aspects of success of independent work of students. Vestnik Kazanskogo tehnologicheskogo universiteta, 10, 359–362 [in Russian].
3. Nizhnikova, A.B. (2018). Factors of the effectiveness of independent work of students of the music and pedagogical faculty in the vocal class (M. Tank Belarusian State Pedagogical University). [Electronic resource]. Retrieved from <http://www.gramota.net/materials> [in Russian].
4. The organization of independent work of the student in a class of solo singing, (2015). L. Sizeneva (Eds.), Tiraspol' [in Russian].
5. Pidkasistyj, P.I. (1972). Independent activity of students: didactic analysis of the process and structure of reproduction and creativity. Moskva: Muzyka [in Russian].
6. Rudneva, T.N. (2016). The questions of forming stages of independent work of students-vocalists. Molodoj uchenyj, 26, 770–773 [in Russian].

УДК 78.071.1  
DOI 10.15421/221828

**Громченко Валерій Васильович,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
проректор з наукової роботи  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (097) 470 - 23 - 10  
e-mail: gromchenko.valeriy@gmail.com

**Макаренко Ігор Миколайович,**  
*магістрант кафедри „Оркестрові інструменти”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (067) 753 - 43 - 90  
e-mail: igormak77@yahoo.com

## **ТВОРЧИСТЬ ЕЖЕНА БОЦЦА У КОНТЕКСТІ ДУХОВОГО АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

**Мета статті** – розкриття творчого феномену Ежена Боцца у сучасному духовому академічному музично-виконавському мистецтві. Ціллю публікації також постає виявлення найбільш характерних для творів композитора жанрів, художньо-образних сфер, відповідних образів змістовного насичення музичних композицій французького майстра. **Методологія** дослідження зумовлюється застосуванням структурно-історичного методу, який дозволяє означити певні етапи творчості митця. Аксіологічний метод створює можливість виявлення художньо-ціннісних критеріїв відомих духових творів композитора. Методи аналізу і синтезу дозволяють кристалізувати фрагментарно-часткові риси композиторського стилю майстра та усвідомити їх як цілісно-художнє явище авторського почерку митця. Порівняльний метод постає в основі вияву причинно-наслідкових зв'язків щодо відповідних характерологічних ознак творчості композитора. Висновки дослідження формуються у результаті використання структурно-аналітичного методу. **Новизна** пропонованої теми обумовлюється надзвичайно малою кількістю наукових робіт, присвячених творчості Е. Боцца у світлі духового академічного

музично-виконавського мистецтва. Духові композиції французького майстра розглядаються як у їх відповідності творчим періодам митця, так і у зіставленні духових композицій з певними культурно-творчими звершеннями у житті композитора. **Висновки.** Написання творів для духових академічних інструментів утворює постійний композиційно-творчий процес протягом усього життєвого шляху майстра, який відбувається на тлі виняткової активності використання композитором широкої палітри музичних жанрів ХХ століття. Своєрідна жанрова строкатість музичного доробку Е. Боцца в усі періоди творчості майстра завжди позначається наявністю духових мініатюр, художньо самобутніх програмних п'єс, як правило, з узагальненим типом програмності.

**Ключові слова:** духові твори, художньо-образна сфера, жанр, духові мініатюра, сольне виконавство, ансамблеве музикування, п'єса.

**Громченко Валерий Васильевич**, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной работе Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Макаренко Игорь Николаевич**, магистрант кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Творчество Эжена Боцца в контексте духового академического музыкально-исполнительского искусства**

**Цель статьи** – раскрытие творческого феномена Эжена Боцца в современном духовом академическом музыкально-исполнительском искусстве. Публикация призвана также к выявлению наиболее характерных для произведений композитора жанров, художественно-образных сфер, определённых образов музыкальных композиций французского мастера. **Методология** исследования обуславливается применением структурно-исторического метода, который позволяет обозначить основные периоды творчества композитора. Аксиологический метод делает возможным выявление художественно-ценностных критериев известных духовых произведений Э. Боцца. Методы анализа и синтеза позволяют кристаллизироваться фрагментарно-частичным чертам композиторского стиля мастера и осознать их как целостно-художественное явление авторского почерка композитора.

Сравнительный метод предстаёт основой выявления причинно-следственных связей относительно определённых характерологических черт творчества Э. Боцца. Выводы исследования формируются в результате применения структурно-аналитического метода. **Новизна** заявленной темы определяется очень малым количеством научных работ, посвященных творчеству Э. Боцца в свете духового академического музыкально-исполнительского искусства. Духовые произведения композитора рассматриваются как в их соответствии творческим периодам мастера, так и в сопоставлении духовых композиций с определёнными культурно-творческими свершениями в жизни Э. Боцца. **Выводы.** Написание произведений для духовых академических инструментов создаёт постоянный композиционно-творческий процесс на протяжении всего жизненного пути мастера, который происходит на основе активности использования композитором широкой палитры музыкальных жанров XX столетия. Своеобразная жанровая пестрота музыкального наследия Э. Боцца во все периоды творчества мастера всегда отмечается присутствием духовых миниатюр, художественно-самобытных программных пьес, как правило, с обобщённым типом программности.

**Ключевые слова:** духовые произведения, художественно-образная сфера, жанр, духовая миниатюра, сольное исполнительство, ансамблевое музицирование, пьеса.

**Hromchenko Valerii**, candidate of Arts, docent, vice rector of research for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

**Makarenko Igor**, the graduate student of „Orchestral instruments” chair for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

**The creation of Eugene Bozza in context the wind academic musically performing art**

**The purpose** of this investigation is disclosing the creative phenomenon of Eugene Bozza in the modern wind academic musically performing art. The publication is also invoking to discovering of the most characteristic for composer’s masterpieces genres, artistically imaginative scopes, certain images into musical compositions of French master. **The methodology** of this exploration is postulated by applying of structurally historical method, which permits to denote the basic periods of composer’s creation. The axiological way makes the possibility to detecting of the



artistically holistic criteria for outstanding wind compositions of E. Bozza. The methods of analysis and synthesis allow to crystallizing for fragmentary partial strokes from master's composer style and realize their as holistically artistic phenomenon of composer's author handwriting. The comparative method comes up the foundation for detecting of cause-effect relationships in reference to definite, amazingly bright characterological traits of E. Bozza's creation. Derivations of this research are textured from results applying of structurally analytical method. **The novelty** denoted theme is defined by amazingly little quantity of scientific works, devoted to creation of E. Bozza in the light wind academic musically performing art. Composer's wind masterpieces is considering as in its conformity to creative periods of the master and correlation of wind compositions with definite culturally creative events in the E. Bozza's life. **Conclusions.** The writing of the compositions for wind academic instruments produces the constant composer creative process in duration the all life way of French master, which occurs on the base of composer's activity in reference to applying by E. Bozza the wide pallet of musical genres of the 20<sup>th</sup> century. The particular genre colorfulness of composer's musical heritage, in to all period master's creation, is always noting the presence of wind miniatures, artistically peculiar program pieces, as a rule, with generalized type of musical content.

**The key words:** wind compositions, artistically imaginative sphere, genre, wind miniature, solo performing, ensemble playing, musical piece.

**Постановка проблеми.** Творчість відомого французького композитора і диригента Ежена Боцца (1905 - 1991) – явище надзвичайно оригінальної та багатогранної природи в музичній культурі Європи ХХ століття. Митець, професійне ствердження якого в європейському музично-виконавському мистецтві розпочалося із найвищих навчально-педагогічних відзнак у класі скрипки в Паризькій консерваторії (1924), через шість років у стінах того ж навчального закладу (1930) з класу диригування, у подальшому – з композиції (1934), широко відомий в усьому світі, насамперед, як автор великої кількості яскравих, оригінальних творів для духових академічних інструментів.

Відтак, творча постать Е. Боцца є своєрідним музичним феноменом, наукове розкриття якого у світлі музичної

персоналістики ХХІ століття являє наявну проблему сучасного музикознавства.

**Актуальність дослідження.** Означена тема обумовлюється надзвичайно малою кількістю наукових робіт, присвячених творчості Ежена Боцца у світлі духового академічного музично-виконавського мистецтва. Велика популярність духових композицій майстра полярно пропорційна винятково малому науковому вивченню як творчого доробку Е. Боцца, його найбільш своєрідних рис, так і характерологічних ознак композиційно-художнього процесу митця як самобутнього мистецького феномену.

**Огляд літератури.** Теоретичну основу дослідження утворили наукові праці відомих музикантів-практиків, а саме – викладачів та виконавців на духових академічних інструментах: Володимира Апатського [1], Юрія Усова [7], Михайла Крупця [2; 3], Антоніни Понькіної [4; 5; 6]. Митці ґрунтовно заглиблюються в технологічну специфіку виконання композицій Е. Боцца, систематизують духовий доробок французького майстра, виявляють його виконавську своєрідність, але ж, на жаль, не сягають спроб цілісного висвітлення творчого феномену митця, що виявляється у його жанровій, стильовій, художньо-композиційній самобутності.

**Метою статті** є розкриття творчого феномену Е. Боцца у сучасному духовому академічному музично-виконавському мистецтві. Ціллю публікації також постає виявлення найбільш характерних для творів композитора жанрів, художньо-образних сфер, відповідних образів змістовного насичення музичних композицій французького майстра.

**Об'єктом дослідження** є духове академічне музично-виконавське мистецтво ХХ століття, а **предметом** – творчість Е. Боцца для духових академічних інструментів у її найбільш своєрідних творчо-композиційних та жанрових рисах.

**Виклад основного матеріалу.** Своєрідною ознакою творчого феномену Е. Боцца постає багатство використання майстром тогочасної жанрової палітри. В один рік з набуттям академічної композиторської освіти та широким визнанням його першої опери „Легенда про Рукмані” (1934), яка того ж року отримала Велику Римську премію, композитор пише один з найвідоміших творів у сфері духового академічного виконавства – „Арію” для саксофона (або флейти чи кларнета) з фортепіано. На сьогодні вже остаточно

відомо, що велика популярність означеної духової п'єси перевершила усі сподівання автора на можливість її виконання професійними музикантами-духовиками другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Твір виконується у художньо-виконавській інтерпретації майже на всіх духових інструментах. Найвищим ступенем визнання окресленої духової мініатюри стало проголошення католицькою церквою „Арії” Е. Боцца інструментальною молитвою ХХ століття й нагородження композитора премією від Папи Римського.

У 1939 році творчість Е. Боцца позначається зверненням до жанру сучасного академічного балету. У сповненні яскравих вражень від культурно-мистецької величі Риму (лауреат римської премії отримувач фінансову можливість перебування у Римі протягом декількох років) митець вдається до художнього зображення натхненних та урочисто-піднесених картин естетико-духовного, культурного буття тогочасних римлян у балеті „Римські свята” (1939).

Показово, що у цьому ж році з під пера майстра з'являється полярно інший за принципами музичного мовлення, арсеналом засобів художньої виразності, характерологічними ознаками розвитку музичного матеріалу твір, а саме композиція „Пасторальна фантазія” для гобоя у супроводі фортепіано. Твір присвячено професору Паризької національної консерваторії з класу гобоя Луї Блюзе.

Слід наголосити, що традиція написання музичних композицій з присвятою викладачам класів духових інструментів провідного музично-освітнього закладу Франції мала яскраво виражене прикладне значення, адже виконання цих творів на вступних іспитах було обов'язковою умовою щодо програми конкурсних прослуховувань у консерваторію. Саме Е. Боцца є одним з найбільш активних композиторів, які створювали музику для конкурсних випробувань майбутніх студентів Паризької консерваторії. Так з'являється чимало композицій для духових академічних інструментів, серед яких „У лісі” для валторни і фортепіано (1941), „Агрестид” для флейти і фортепіано (1942) та багато інших композицій.

У 1948 році митець звертається до надзвичайно масштабного музично-драматичного жанру ораторії. Глибокий, релігійно-духовний зміст вокально-інструментального твору „Спокуса Святого Антонія” винятково виразно, художньо-змістовно контрастує із суто

інструментальним жанром симфонії, яка у цьому ж році поповнює творчий доробок композитора. Але ж у переконливо більшій мірі жанрова строкатість творчості Е. Боцца усвідомлюється у фактах народження вже у наступному 1949 році п'єси „Буколіка” для кларнета і фортепіано, а також твору великої форми Концертіно для труби і камерного оркестру.

Не можна оминати й свідоцтво поліжанрової природи творчого обдарування композитора, що позначається майже одночасним (1955) написанням таких творів як концерт для фортепіано з оркестром, концерт для струнного тріо, духових, арфи і контрабаса, а також жанрово контрастних, змістовно полярних „Сільських картинок” для труби й фортепіано.

Підкреслимо жанрову різноманітність та, безперечно, багатогранність її втілення в музично-інструментальному, художньому мовленні Е. Боцца й на прикладі створення композитором у 1970 році Концертіно для труби з оркестром, а вже рік потому, у 1971 – другого Реквієму (перший написаний у 1950 р.).

Безумовно, в окресленні жанрової палітри майстра до вищезгаданих творів слід віднести й Концерт для скрипки з оркестром (1937), численні етюди та каприси для духових інструментів, „Урочисту месу Святій Цицилії” для мідних духових, литавр, органа й арфи, а також численні сонатини, варіації, концертино, п'єси й інші академічні композиції.

Таким чином, на основі вищезначеного можна констатувати як суттєве превалювання творів для духових академічних інструментів у творчому доробку Е. Боцца, так і створення їх, насамперед, у жанрі музичної мініатюри, своєрідної інструментальної п'єси, як правило, програмної.

Відзначимо й найбільш характерний жанровий фактор духового доробку відомого французького композитора. Змістовно-зосереджена споглядальність, спокійна та водночас експресивно-витримана мелодичність відтворюють елегійно-пасторальні, ідилічні образи природи, картини сільського буття, пастуший колорит та, найголовніше, споконвічно просту, духовну велич людини у її багатовіковій єдності із всесвітом, земною природою та всіма нематеріальними цінностями, що не зазнають влади часу.

Такого роду змістовно-художній жанровий критерій духових композицій Е. Боцца, образно-ідейне наповнення його творів

віддзеркалює передусім їх індивідуальний, особистісно-інтимний характер щодо світосприйняття, стану відчуття індивідуума як частини всесвіту. І саме це суттєво обумовлює звернення митця до сольного виконавства на духових інструментах, яке, підкреслимо, було й залишається невід'ємною частиною пастушого побуту.

Наголосимо, що образно-змістовна сфера духових мініатюр Е. Боцца (як правило програмних) полишена художньо-драматичної конкретики образної сфери творів. Майстер, в характерній імпресіоністській манері письма, силою таланту лише мистецького враження від певної події, її змістовно-емоційного насичення, змальовує звуками, насамперед, сучасного духового академічного інструментарію самотні образи-характери.

Винятково влучно з приводу загальної художньої характеристики духового доробку Е. Боцца висловлюється відомий науковець, викладач, фаготист В.М. Апатський: „Не дуже глибокі за змістом, композиції Боцца привертають їх яскравою концертністю, здатністю композитора блискуче представити слухачам виразові можливості духового інструмента. Концертний репертуар духовиків ХІХ століття не вирізнявся глибиною змісту. Панували салонні віртуозні твори, що являли собою варіації на мелодії популярних вистав. У духовому концертному репертуарі композиторів ХХ століття спостерігається інша крайність: з нього зникли яскраві концертні композиції, які здатні створити задоволення слухачеві яскравими мелодіями, віртуозністю, фактурним різноманіттям, винахідливими ритмами, яскравими концертними штрихами. Твори Боцца деякою мірою компенсують цю прогалину. Мабуть, у цьому й криється одна з причин їх популярності” [1, 22].

Своєрідні музично-образні картини-відчуття природи розкриваються у найбільш характерних духових композиціях майстра, таких як „Буколіка” для кларнета і фортепіано (1949), де відтворюється з ідеалізованого погляду сільська місцевість, її природа та, з огляду етимологічного значення назви твору (Буколіка – від др.-грец. Буколос – пастух) – пастуший побут людини, яка займається випасом та доглядом худоби; „Сільські картинки” для труби і фортепіано (1955), в яких натхненно зображується ідилія сільського життя; „У лісі” для валторни й фортепіано (1941), де історичне підґрунтя походження валторни, у далекому минулому – лісного рога, виразно розкривається широкою палітрою засобів

виразності вже хроматично-досконалого інструмента середини ХХ століття; „Пасторальна фантазія” для гобоя і фортепіано (1939), у якій яскраво виражений імпровізаційний характер сприяє відтворенню спокійного, умиротвореного стану-відчуття природи сільської місцевості.

Ансамблевий доробок Е. Боцца у сфері духового академічного музично-виконавського мистецтва представлений значно меншою художньо-композиційною результативністю. Із основних етапів творчості майстра, які мистецтвознавець А. Понькіна розподіляє на три періоди, а саме перший – 30-і – 40-і роки, другий – 50-і – 70-і роки й третій – 80-і – 90-і роки [5], лише останній, заключний період композиторської активності позначається створенням музики для академічного ансамблевого виконавства на духових інструментах або за їх участі у спільному музикуванні.

Однією з причин такого творчого еволюціонування таланту митця постають деякі факти з його мистецького життя. Адже відомо, що два заключні десятиріччя життєвого шляху композитора вже не були пов'язані з активною музично-творчою, зокрема диригентською діяльністю Е. Боцца на посту головного диригента паризького театру оперети (опера-комік), що означилась у період 1938 – 1948 років. Також слід наголосити про завершення у 1975 році адміністративно-творчої кар'єри композитора на посту керівника Національної школи музики у французькому місті Валансьєн.

Безумовно, мистецька наснага у заключні роки життя майстра означена певною мірою вільним часом для музичної творчості, сформувала відкритість композитора до пізнання мистецької синтетичності культурно-історичного періоду постмодернізму, що з яскраво кульмінаційним значенням окреслився у Європейській художній культурі в останній чверті ХХ століття.

Наголосимо, що тенденції до спрощення музичного мовлення, превалювання принципу мінімалізму навіть для масштабних жанрових утворень, зменшення ідейно-образної амплітуди сюжетної лінії художніх творінь призводить багатьох тогочасних митців до пропагування експериментаторського характеру творчості. Безперечно, такого роду тенденції позначались у намірах композиторів щодо знаходження все нових художньо-виразових засобів, суттєвого оновлення інструментально-виражальної палітри.

Стосовно загальної характеристики третього (заключного) періоду творчості Е. Боцца науковець, викладач, концертуюча саксофоністка А. Понькіна пише наступне: „Важливою характеристикою композиторської творчості Е. Боцца цього періоду стає введення незвичайної та незвичної техніки виконавства на відомих інструментах. Внаслідок цього, абсолютно по-іншому починають використовуватись штрихи, артикуляція, динаміка, застосовуватись нові прийоми звуковидобування. Кількість творів цього періоду суттєво зменшується, але ж мова, семантика і програма композицій значно ускладнюється. Цей період творчості позначений написанням великої кількості різноманітних ансамблевих творів, оскільки це у першу чергу, створило перспективу вільного експериментування з тембрами і семантичними можливостями духових інструментів” [5, 20].

Відтак, з огляду вищевикладеного матеріалу абсолютно логічним постає художньо-експериментаторський пошук Е. Боцца у напрямі нових темброво-колористичних звучань, незвичних художньо-естетичних характеристик інструментального музикування, зокрема на духових академічних інструментах. Результатом цієї музичної, естетично-пошукової роботи митця й постає відносно вагоме превалювання ансамблевого письма у заключний період творчості відомого французького композитора.

Так, у числі знаних творів для різного складу академічних духових інструментів відзначимо насамперед „Камерну симфонію” для флейти, гобоя, фагота, валторни, арфи, челести і фортепіано (1985), „Три п’єси” для чотирьох тромбонів, бас-тромбона і туби (1985), „Три п’єси” для флейти і гобоя (1990), в яких композитор, передусім, висвітлює нові темброво-колористичні можливості духового інструментарію.

У таких ансамблевих творах як „Анданте і скерцо” для квартету саксофонів (1943), „Літній день у горах” для чотирьох флейт (1954), а також „Діалог” для двох труб, „Три імпресії” для двох флейт (1988) й інших інструментально-однорідних академічних композиціях, Е. Боцца вдається до максимально широкого розкриття виразових якостей того чи іншого інструмента, синтетично представляючи його за принципом гомогенного, художньо-естетичного єднання.

Яскравого представлення у творчому доробку Е. Боцца набуває камерно-інструментальний жанр духового квінтету. Композитор

звертається до нього ще у другому, найбільш активному періоді творчості. „Варіації на вільну тему” для флейти, гобоя, кларнета, валторни та фагота (1943), Сонатина для квінтету мідних духових інструментів (1951) представляють яскраві приклади імпресіоністично-кольорового духового звучання, широкої і надзвичайно розгорнутої мелодики переважно вокального характеру музикування з інтонаційною опорою на народну французьку музику.

Пасторальні картини, ідилічні й досконалі гармонії-образи природи в основній темі дерев'яного квінтету „Варіації на вільну тему” набувають яскравої художньо розлогої трансформацій у семи наступних варіаціях ансамблевої композиції. Вже сам факт звернення митця до розвитку музичного матеріалу за принципом варіацій утверджує процес звернення майстра саме до якомога ширшої палітри виразових можливостей духових інструментів, їх динамічних (гучність звука), тембрових, віртуозно-технічних якостей.

Науковець Ю. Усов, здійснюючи аналіз „Варіацій на вільну тему” для квінтету дерев'яних духових, стверджує, що Е. Боцца в означеному творі підкреслює вагомі можливості „...трансформації основної теми, а також показує надзвичайне різноманіття і привабливість тембрів духового ансамблю.

Перші дві варіації виявляють всю красу видозміненої теми, що розвивається у спокійних, споглядальних тонах. Третя варіація має скерцозний характер. Четверта – кантиленна пісня з численними підголосками. П'ята й шоста варіації – блискучі, віртуозні. Сьома, хоральна варіація нагадує звучання органа, вона завершується стрімкою кодою” [7, 154].

Своєрідну групу ансамблевих творів Е. Боцца можна означити й з числа композицій, в яких до складу духових інструментів додається також інший музичний інструментарій. Насамперед відзначимо Концертино для духового ансамблю і фортепіано, а також композицію „Полідіафонія” для флейти і гітари (1985).

Визначаючи авторську своєрідність такого роду творів підкреслимо передусім експериментаторський хист майстра щодо розкриття шляхом тембрового синтезу якомога більшої колористичної палітри саме духового академічного інструментарію. Відтак, поєднання довершеності художньо-виразових можливостей фортепіано й духового ансамблю значно розширює потенціал сучасного музично-виконавського мистецтва гри на духових



інструментах. Синтез флейти з академічною гітарою, як одного з найдосконаліших струнно-щипкових інструментів, суттєво активізує багатий арсенал артикуляційних та, безумовно, штрихових градацій мистецтва творчого володіння найпопулярнішим лабіальним духовим інструментом.

На жаль, духові академічні ансамблеві композиції Е. Боцца доволі своєрідного інструментального складу не отримують жаданого попиту як зі сторони слухацької аудиторії, багаточисельної публіки сучасних концертних залів, так і з боку студентів, викладачів вищих професійних музичних навчальних закладів. Ця ситуація ставить вкрай гостре питання з приводу популяризації духової ансамблевої творчості Е. Боцца у сфері сучасного вітчизняного академічного духового музично-виконавського мистецтва.

Відтак, означене дозволяє стверджувати, що ансамблеві духові композиції у художньому доробку Е. Боцца представлені у значно меншій кількості, порівняно із сольними академічними творами. При цьому, наголосимо, що народження ансамблевого духового доробку обіймає у переважній більшості заключний період життєвого шляху композитора. Митець, у максимальності використання усього представництва духового академічного інструментарію, створює ансамблеві твори для різних інструментальних складів. У духових ансамблевих композиціях переважають ідилічні, пасторальні образи, своєрідні картини природи, які художньо засновуються на самотутньо-виразних інтонаціях французького народного мелосу.

**Висновки.** Твори для духових академічних інструментів у творчому доробку Е. Боцца мають яскраво виражене художньо естетичне значення, що в цілому кристалізується у магістрально визначальний жанр творчості відомого французького композитора, а саме – програмної мініатюри.

Серед видів програмності, в яких народжуються духові композиції Е. Боцца, відзначимо, насамперед, узагальнений тип програм. До означеного виду належать такі відомі твори як „Арія” для саксофона (або флейти чи кларнета) з фортепіано (1934), „У стилі Баха” для тромбона і фортепіано (1957), „У лісі” для валторни й фортепіано (1941), „Пасторальна фантазія” для гобоя і фортепіано (1939), „Новий Орлеан” для бас-тромбона (або туби чи еуфоніума) й фортепіано (1962) та інші композиції.

Узагальнено-сюжетний тип програмності представлено у значно меншій кількості творів Е. Боцца. У числі найвідоміших композицій назовемо „Агрестид” для флейти і фортепіано (1942), „Буколіка” для кларнета й фортепіано (1949), „Речитатив, сициліана і рондо” для фагота і фортепіано (1936) та деякі інші твори.

Найбільш своєрідною загальною рисою творчого доробку Е. Боцца є виняткова активність використання композитором широкої палітри музичних жанрів ХХ століття. При цьому, написання творів для духових інструментів утворює постійний композиційно-творчий процес протягом усього життєвого шляху майстра.

Ключовим фактором жанрової ідентифікації духових творів Е. Боцца постає їх художньо-образна сфера. Елегійно-пасторальні, ідилічні образи природи, картини сільського буття, пастуший колорит з відповідною образністю тварин, пастухів, пасовищ є основою ідейно-змістовного насичення духових композицій майстра.

Індивідуально-чуттєвий стан сприйняття образів природи зумовлює звернення митця до сольного виконавства на духових академічних інструментах (за художньою сферою як надзвичайно своєрідної, невід’ємної частини пастушого побуту).

Ансамблева творчість Е. Боцца у рідкісному духовому академічному музично-виконавському мистецтві являє суттєво менше представлення за кількістю творів, порівняно із сольними духовими композиціями. Колективне духове музикування у більшості прикладів належить до третього (заключного) періоду творчості композитора і являє творчо-експериментальні пошуки майстра у напрямі темброво-колеристичних звучань, нових художньо-естетичних характеристик духового академічного виконавства.

**Перспективи дослідження** творчого феномена Е. Боцца в духовому академічному музично-виконавському мистецтві формуються у необхідності здійснення виконавського аналізу найбільш відомих духових композицій французького майстра ідилічної лірики.

#### **Список використаних джерел і літератури:**

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие. Киев: Задруга, 2012. 408 с.
2. Крупей М.В. Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості ХІХ – ХХ ст.): автореф. дис. ...

- канд. мистецтвознав.: 17.00.03 „Музичне мистецтво”. Одеса: ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2006. 15 с.
3. Крупей М.В. Теоретичні основи формування виконавської майстерності саксофоніста. Одеса: Астропринт, 2014. 496 с.
4. Понькіна А.М. Саксофон у музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 „Музичне мистецтво”. Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2009. 19 с.
5. Понькіна А.М. Ежен Боцца: творчество для духовых инструментов // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. науч. ст. по материалам XVII междунар. заочной науч.-практ. конф. М.: Интернаука, 2015. № 11 (38). Ч. 1. С. 13–23.
6. Понькіна А.М. Роль Ежена Боцца в еволюції духового исполнительского искусства ХХ столетия // Вестник магистратуры: науч. журнал. Йошкар-Ола: Коллоквиум, 2015. № 11 (50). Т. IV. С. 31–36.
7. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. М.: Музыка, 1989. 207 с.

### References:

1. Apatskij, V.N. (2012). History of wind musical performance art. Kiev: Zadruga [in Russian].
2. Krupej, M.V. (2006). Stylistic foundations of the formation of the performing skill of the saxophonist (in the context of musical creativity of the XIX and XX centuries). Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: OdeSMA [in Ukrainian].
3. Krupej, M.V. (2014). Theoretical basis for the formation of the performing arts saxophonist. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
4. Pon`kina, A.M. (2009). Saxophone in the musical culture of the XX century (based on the material of sonat creativity of foreign and Ukrainian composers). Extended abstract of candidate's thesis. Xarkiv: KhNUA [in Ukrainian].
5. Pon'kina, A.M. (2015). Ezhzen Bozza: creation for wind instruments. Nauchnaja diskussija: voprosy filologii, iskusstvovedenija i kul'turologii, 11 (38), P. 1, 13–23 [in Russian].
6. Pon'kina, A.M. (2015). The role of Ezhzen Bozza in the evolution of brass performing art of the twentieth century. Vestnik magistratury, 11 (50), Vol. IV, 31–36 [in Russian].
7. Usov, Ju. (1989). The history of foreign performance on wind instruments. Moskva: Muzyka [in Russian].

УДК 78.071.1

DOI 10.15421/221829

**Щітова Світлана Анатоліївна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри „Історія та теорія музики”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
тел. (093) 151 - 99 - 81  
e-mail: shchitova@i.ua

**Дей Тимофій Петрович,**  
магістрант кафедри „Оркестрові інструменти”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
тел. (066) 061 - 41 - 53  
e-mail: flutedey@gmail.com

## **ТВОРИ ДЛЯ ФЛЕЙТИ К. РАЙНЕКЕ: ДО ПИТАННЯ ВПЛИВУ ВОКАЛЬНОЇ ІНТОНАЦІЇ НА ІНСТРУМЕНТАЛЬНУ МУЗИКУ**

**Мета дослідження** – розкрити тісний взаємозв’язок вокальної та інструментальної інтонацій на прикладах творів для флейти у різних жанрах К. Райнеке. **Методологія** пропонованої наукової розвідки ґрунтується на дослідницьких методах виконавського аналізу та синтезу. До ключових наукових підходів у означеній праці належать також функціональний і структурно-аналітичний методи. Вагомого значення отримує застосування емпіричних методів, а саме спостереження та узагальнення. У статті використовуються також діалектичний, історичний та порівняльний методи дослідження. Матеріалом наукової розвідки постають флейтові твори різних жанрів німецького композитора, піаніста й диригента Карла Райнеке. **Наукова новизна** означеної теми полягає у зверненні до питань взаємодії вокальних та інструментальних принципів інтонування у застосуванні їх при грі на духових академічних інструментах, зокрема флейті. Багато педагогів і виконавців, як вітчизняних, так і зарубіжних, досліджують означену проблему в зв’язку з бажанням надати звуку більшої співучості, кантиленності, виразності та гнучкості. **Висновки.** Інструментальна мелодія виявляє вокальну природу, де поєднуються кантиленність, аріозність і, разом з тим,

декламаційність. Це вимагає від соліста, для більш точного розкриття змісту, вокальних принципів виконання, осмисленого інтонування, «вагомого» відчуття напруженості інтервалів, їх взаємозв'язку та пружності. Необхідним є впровадження нового поняття «інструментальна вокалізація». Воно включає у себе такі елементи, які притаманні в рівній мірі як вокалісту, так і виконавцю на духових інструментах, а саме дихання, резонатори, артикуляційний апарат. Правильне використання цих елементів додасть звуку більшої співучості, «польоту», гнучкості та плавності, у підсумку, зробить виконання музичних композицій більш виразним й осмисленим.

**Ключові слова:** вокальність, інтонація, інструментальність, концерт, мелодія, флейта.

**Щитова Светлана Анатольевна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Дей Тимофей Петрович**, магистрант кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Произведения для флейты К. Райнеке: к вопросу влияния вокальной интонации на инструментальную музыку**

**Цель исследования** – показать тесную взаимосвязь вокальной и инструментальной интонаций на примерах произведений для флейты К. Райнеке в различных жанрах. **Методология** научной разработки базируется на исследовательских методах исполнительского анализа и синтеза. К числу ключевых научных подходов в данной статье также принадлежат функциональный и структурно-аналитический методы. Весомое значение приобретает и ряд эмпирических методов, а именно наблюдение и обобщение. В статье используются также диалектический, исторический и сравнительный методы исследования. Материалом научной работы являются флейтовые композиции различных жанров немецкого композитора, пианиста и дирижера Карла Райнеке. **Научная новизна** статьи заключается в обращении к вопросам взаимодействия вокальных и инструментальных принципов интонирования в применении их при игре на духовых инструментах (флейте). Многие педагоги и исполнители, как отечественные, так и зарубежные, исследуют эту проблему в связи с желанием придать звуку большей напевности, кантиленности, выразительности, гибкости. **Выводы.**

Инструментальная мелодия обнаруживает вокальную природу, сочетая кантиленность, ариозность и, вместе с тем, декламационность. Это требует от солиста, для более точного раскрытия содержания, вокальных принципов исполнения, осмысленного интонирования, «весомого» ощущения напряженности интервалов, их взаимосвязи и упругости. Необходимым представляется введение нового понятия «инструментальная вокализация». Оно включает в себя такие элементы, присущие в равной степени и вокалисту, и исполнителю на духовых инструментах, как дыхание, резонаторы, артикуляционный аппарат. Правильное использование этих элементов придаст звуку большей напевности, «полета», гибкости и плавности, в конечном счете, сделает исполнение более выразительным и осмысленным.

**Ключевые слова:** вокальность, интонация, инструментальность, концерт, мелодия, флейта.

**Shchitova Svitlana**, PhD in Arts, associated professor, Head of the „History and Theory of Music” chair of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

**Dei Timofii**, graduate student of the chair „Orchestral instruments” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

**Compositions for the flute by C. Reinecke: to the question of the influence of vocal intonation on the instrumental music**

**The target** of this research is to prove the close interrelation between vocal and instrumental intonations on examples of works for flute in various genres by C. Reinecke. **Methodology** of the represented scientific disquisition is founding on investigative methods of performing analysis and synthesis. The functional and structurally analytical ways also belong to magistral, crucial methods into the denoted exploration. Applying the empirical methods, exactly observation and generalization, are receiving the essential connotation. The dialectical, historical and comparative manners of this research are also used by scholar in the article. The flute compositions of various genres by German composer, pianist and conductor C. Reinecke are the material of this scientific elaboration. **The scientific novelty** is to address the issues of interaction of vocal and instrumental principles in their application in the play on wind instruments (flute). Many teachers and performers, both domestic and foreign, explore this problem in connection with the desire to make the sound more

melodiousness, cantabile, expressiveness, flexibility. **Conclusions.** Thus, the instrumental melody reveals the vocal nature, combining canting, ariosity and, at the same time, recitation. This requires the soloist, for more accurate disclosure of the content, vocal principles of performance, meaningful intonation, a «weighty» sensation of tension intervals, their interrelation and elasticity. It is necessary to introduce a new concept of «instrumental vocalization». It includes such elements inherent in both the vocalist and the performer on wind instruments, like breathing, resonators, articulation apparatus. Proper use of these elements will give the sound of greater melody, flight, flexibility and smoothness, ultimately, make the performance (game) more expressive and meaningful.

*The key words:* vocal, intonation, instrumentality, concert, melody, flute.

**Постановка проблеми.** Творчість Карла Райнеке (1824 - 1910) – яскравого представника музичної культури Німеччини XIX – початку XX століть, продовжувача традицій німецького романтизму, залишається й на сьогодні малодослідженою. У вітчизняному музикознавстві відомості про цього автора можна дізнатись зі статей О. Багрової [1; 2]. За словами дослідниці, яка більше обмежується біографічними фактами й короткими стильовими оцінками спадщини К. Райнеке, стан розробки наукової проблеми, на жаль, наступний: «...хтось згадає його каденції до фортепіанних концертів Моцарта і Бетховена, фахівці назвуть Чотири фуги ор. 72 Роберта Шумана, присвячені Карлу Райнеке, а знавці камерної музики назвуть Сонату для флейти і фортепіано «Ундина», і це, мабуть, все» [2, 38].

**Актуальність дослідження.** Як не дивно, у німецькомовній літературі недоступні для широкого кола музикантів вагомі аналітичні роботи про композитора, досить популярного у себе на батьківщині. Адже, в другій половині XIX століття Карл Райнеке був широко визнаний як один з найбільш впливових і різнобічних музикантів свого часу. Ім'я Райнеке більш відоме у виконавському середовищі, особливо серед флейтистів. Балада для флейти з оркестром, Соната для флейти і фортепіано «Ундина» та особливо флейтовий концерт D-dur ор. 283 мають найбільший попит у концертному репертуарі. Однак аналітичних, дослідницьких робіт про них недостатньо. Тим більший інтерес викликає робота А. Татарнікової, присвячена аналізу «Ундини». Як відзначила

дослідниця «...музичний матеріал побудований не за контрастним принципом, але за принципом взаємодоповнення» [7, 172]. Науковець розкриває художній образ сонати, спираючись на роботу Х. Бромісл [8] та доповнюючи її аналітичною частиною.

**Огляд літератури.** Найбільш фундаментальною роботою, стосовно означеного питання, є праця І. Кванца «Опыт наставлений в игре на флейте траверсо» [6]. З кінця ХІХ століття до сьогодення, проблем взаємодії вокальних та інструментальних принципів у грі на флейті торкались такі виконавці як П. Таффанель, Ф. Гобер, П. Граф, Дж. Голуей, а також викладачі-науковці Ю. Должиков [3], В. Качмарчик [4; 5] та ін. Але ж вагоме значення окресленої теми залишається надзвичайно актуальним і у наш час.

**Мета статті** – розкрити тісний взаємозв'язок вокальної та інструментальної інтонацій на прикладах творів для флейти К. Райнеке, написаних у різних жанрах.

**Об'єктом дослідження** постають принципи вокальності та необхідність їх використання в інструментальній академічній музиці, а **предметом** – своєрідність взаємодії вокального та інструментального принципів у грі на флейті.

**Виклад основного матеріалу.** Карл Райнеке був надзвичайно плідним композитором. Список його творів складає більше двох сотень опусів, серед яких виділяються чотири симфонії, кілька інструментальних концертів, численні твори для фортепіано, камерно-інструментальна музика та багато інших композицій.

Для флейти К. Райнеке створив ряд творів у різних жанрах: сонату «Ундина», ор. 167 (1885), Баладу для флейти і фортепіано (ор. 288), Концерт для флейти з оркестром D-dur, ор. 283 (1908) та ін. Саме ці композиції представляють найбільший інтерес у контексті заявленої нами проблематики щодо впливу вокальної інтонації на інструментальну музику.

«Ундина» є типово романтичним сонатним циклом у чотирьох частинах, «значною мірою орієнтованим на зразки програмної фортепіанної музики, перш за все Р. Шумана» [7, 171]. На прикладі третьої частини *Andante tranquillo* можемо простежити не тільки тип взаємодоповнення вокального та інструментального методів викладення матеріалу, які повністю відповідають програмному задуму композитора, а й відтінити вплив саме вокальної інтонації на інструментальну мелодію.



Лірична, чуттєва, виразна тема флейти в контрапункті з фортепіано наповнена розмовними інтонаціями. Кожна фраза чітко відповідає певній стадії розвитку почуття; їх побудова дуже природньо узгоджується із вокальним диханням. Саме «вокальна» мелодія крайніх розділів підштовхує виконавця якомога точніше наблизитись до виразного, осмисленого «проспівування» кожного інтервалу розвиненої хвилеподібної мелодичної лінії.

У Баладі ор. 288 вокальне трактування інструментальних тембрів виходить з особливостей самого жанру балади. Як відомо, балада – жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового характеру з драматичним сюжетом. У музику балада входить як жанр вокальний («Лісовий цар» Ф. Шуберта на вірші Й. Гете). Лише з Ф. Шопена починається нове життя балади як інструментального жанру великої форми.

«Баладна» оповідальність проявляється у розміреності руху, декламаційності мелодії. Виникає відчуття «подієвості», пропущеної крізь призму окремого індивідуума. Цим пояснюється взаємодія спокійного, об'єктивного тону, з одного боку, і особистісного початку, глибоких переживань, експресії, з іншого.

Останнім твором композитора став Концерт для флейти з оркестром D-dur, ор. 283 (1908), присвячений флейтисту Максиміліану Шведлеру (1853 – 1940), який став першим виконавцем цього концерту 15 березня 1909 року в Лейпцизі.

Концерту для флейти з оркестром передували чотири клавірних концерти, а також концерти для інших інструментів – скрипки, віолончелі, арфи. Концерт для флейти, таким чином, підсумував творчі інтереси композитора до тембру флейти, з одного боку, а з іншого – до концертного жанру.

Флейтовий концерт К. Райнеке зберігає традиційну для класичного концерту тричастинну структуру, де крайні частини рухливі (I частина – сонатна форма, III – рондальна). Друга частина *Lento e mesto* (h-moll) утворює глибокий контраст, будучи ліричним центром твору. Її музика відрізняється стриманим драматизмом, скорботним, ламентозним характером.

Друга частина концерту написана у складній тричастинній формі з контрастним середнім розділом і розгорнутою кодою синтетичного типу. Тональний план (h-c-h-d-h-H) гнучкий, досить розвинений, він зачіпає не тільки близькі, а й віддалені тональності,

які відіграють формоутворюючу функцію; кожен розділ починається з нової тональності. Мелодія флейти, дуже виразна, інтонаційно вокальна, відрізняється плавністю, співучістю. Переважає низхідна мелодична лінія, в яку вплітаються інтонації *lamento*, які підкреслюють скорботний характер. Особливу рельєфність мелодії надають стрибки на широкі інтервали (зб<sub>4</sub>, м<sub>7</sub>). Вони припускають вокальний принцип виконання, що має на увазі «напругу» при інтонуванні.

Другий розділ складної тричастинної форми утворює ладотональний контраст, посилений зміною фактури оркестрового супроводу: замість остінатного пульсуючого, бас стає більш плавним, тематично пов'язаним з інтонаційним зерном основної мелодії. Партія флейти цього розділу більш вишукана, ритмічно рухлива, в ній немає тієї напруженої інтерваліки, яка відзначалась у початковому розділі. Секундні інтонації, які в *h-moll* звучали як жалібні, ламентозні, тепер змінюються за рахунок ладу на м'які, «жіночі закінчення». Подібні перетворення фактури, ладотональності, мелодики якнайбільш відповідають авторській ремарці *teneramente e dolce* («ласкаво», «ніжно»).

Реприза другої частині концерту К. Райнеке скорочена (один період) та фактурно збагачена. В оркестрі з'являється контрапункт, побудований на низхідній інтонації вступу. Мелодія флейти не змінена, але за рахунок ущільнення оркестрової фактури вона звучить більш драматично і навіть трагічно.

Невелика зв'язка, побудована на елементах початкових періодів, готує коду в однойменній тональності *H-dur*. Кода може бути класифікована як «кода синтетичного типу»: з *D-dur*'ного розділу переноситься фактура і мелодія, а з крайніх розділів остінатний бас, як нагадування про похідний драматизм.

В цілому, вся композиція відрізняється монолітністю, гнучкістю, всі розділи форми пов'язані один з іншим або гармонічно (перший розділ стає розімкненим і зупиняється на  $D_7 \rightarrow D\text{-dur}$ ), або зв'язками-переходами.

Слід зазначити особливість тематизму, який є вокальним у своїй основі, що природно підштовхує виконавця до максимального зближення із тембром людського голосу.

Друга частина концерту нагадує оперну арію і структурно, і тематично. Мелодія флейти дуже виразна, інтонаційно вокальна, відрізняється плавністю, співучістю.

**Висновки.** Інструментальна мелодія виявляє вокальну природу, де поєднуються кантиленність, аріозність і, разом із тим, декламаційність. Це вимагає від соліста, для більш точного розкриття змісту, вокальних принципів виконання, осмисленого інтонування, «вагомого» відчуття напруженості інтервалів, їх взаємозв'язку та пружності.

Необхідним постає введення нового поняття «інструментальна вокалізація». Воно включає у себе такі елементи, притаманні рівною мірою й вокалісту, й виконавцю на духових академічних інструментах (флейта), як дихання, резонатори, артикуляційний апарат. Правильне використання цих елементів додасть звуку більшої співучості, «польоту», гнучкості й плавності, що у кінцевому рахунку, зробить виконання більш виразним і осмисленим.

**Перспективи дослідження.** Обрані приклади переважно ліричних, спокійних частин є лише зразками впливу вокальної мелодики на інструментальну. Подальше вивчення окресленої проблеми може бути розглянуто у творах інших композиторів різних культурно-історичних періодів.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Багрова Е. Роберт Шуман – Карлу Райнеке: «...Вас ждёт прекрасное будущее...» // Музыка и время. Москва: Научтехлитиздат., 2007. № 4. С. 57–59.
2. Багрова Е. Хранитель традиций // Музыкальная жизнь. Москва: Композитор, 2004. № 5. С. 38.
3. Должиков Ю.Н. Техника дыхания флейтиста // Вопросы музыкальной педагогики. Москва: Музыка, 1983. Вып. 4. С. 6–19.
4. Качмарчик В.П. Актуальные проблемы технологии постановки звука на флейте // Музыкальное искусство. Донецьк: ДДМА ім. С.С. Прокоф'єва, 2010. С. 267–275.
5. Качмарчик В.П. Технологія постановки звука на флейті: історія і сучасність // Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. № 2 (11). С. 82–89.
6. Кванц И. <http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id73/quantz.pdf> (дата звернення 14.05.2018).

7. Татарникова А. Интерпретация образа Ундины в романтической музыкальной традиции (на примере сонаты «Ундина» для флейты и фортепиано К. Райнеке) // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 107. С. 166–175.
8. Bromeisl H. Sonata «Undine» by Carl Reineke. Op. 167. <http://www.larrykrantz.com/undine.htm> (дата звернення 16.05.2018).

### References:

1. Bagrova, E. (2007). Robert Schumann to Karl Reinecke: «... You are waited for a wonderful future ...». *Muzyka i vremja*, 4, 57–59 [in Russian].
2. Bagrova, E. (2004). Keeper of traditions. *Muzykal'naja zhizn'*, 5, 38 [in Russian].
3. Dolzhikov, Ju.N. (1983). Flute player breathing technique. *Voprosy muzykal'noj pedagogiki*, 4, 6–19 [in Russian].
4. Kachmarchik, V.P. (2010). Actual problems of sound flute technology. *Muzykal'noe iskusstvo*, 267–275 [in Russian].
5. Kachmarchik, V.P. (2011). Технологія постановки звука на флейті: історія і сучасність. *Chasopis NMAU im. P.I. Chajkovs'kogo*, 2 (11), 82–89 [in Ukrainian].
6. Kvac, I. (2018). [Electronic resource]. Retrieved from <http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id73/quantz.pdf> [in Russian].
7. Tatarnikova, A. (2013). Interpretation of the image of Undine in the romantic musical tradition (for example of the sonata «Undine» for flute and piano by C. Reinecke) // *Naukovy`j visny`k NMAU im. P.I. Chajkovs`kogo*, 107, 166–175 [in Russian].
8. Bromeisl, H. (2018). Sonata «Undine» by Carl Reineke. Op. 167. [Electronic resource]. Retrieved from <http://www.larrykrantz.com/undine.htm> [in English].

## *Хроніка музичних подій*

УДК 78.071.2:780.64

DOI 10.15421/221830

**Юдкін Ігор Миколайович,**  
*доктор мистецтвознавства,  
провідний науковий співробітник  
Інституту мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України*

тел. (063) 935 - 47 - 27

e-mail: etnolog@etnolog.org.ua

### **ДУХОВЕ СОЛО В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ АКАДЕМІЧНОМУ КОМПОЗИТОРСЬКОМУ ТА ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ (тенденції розвитку, специфіка, систематика)**

Своєрідність мистецтва ХХІ століття, виразно позначеного мистецьким синтезом, використанням принципу цитатності, композиційно-художнім поєднанням різних жанрів, стилів, водночас утверджує й мистецьку тенденцію до спрощення художнього мовлення, у деякій мірі відходу від технологічно-еталонних устоїв виконавської практики, зокрема у сфері духової академічної музично-виконавської творчості.

Відтак, відбувається народження нових видів, форм виконавської та композиторської діяльності, які яскраво позначаються у низці численних конкурсних, концертно-фестивальних, педагогічних, просвітницьких звершень мистецького сьогодення. Одним із таких оригінальних художніх явищ, своєрідним та самобутнім феноменом духового академічного мистецтва постає сценічно-одноосібне, художньо-довершене духове виконавство соло.

Являючи собою, як правило, невеликі програмні п'єси (мініатюри), композиції духового соло утворюють доволі популярний пласт репертуару сучасних музикантів-духовиків. Але ж у нібито спрощеному (порівняно з ансамблевими, оркестровими

композиціями) одноголосному викладі музичного твору соло, з'являється цілий ряд характерних особливостей духової художньо-індивідуальної сольної практики у психологічному, фізіологічному, педагогічному, культурологічному та інших аспектах. Такого роду „проста складність” духового соло та водночас відсутність його дослідження в музикознавстві зумовлює актуальність пропонованої наукової праці.

У рецензованій монографії В.В. Громченко досліджує означений феномен духового професійного виконавства у контексті європейської академічної композиторської та виконавської творчості. Дослідник виявляє його найбільш специфічні, самобутні властивості, характерні тенденції розвитку та здійснює систематику духового соло за жанровими і стильовими показниками в композиторському та виконавському аспектах музично-творчої практики ХХ – початку ХХІ століть.

Перший розділ роботи „Духове соло як об'єкт музикознавчих досліджень” присвячено вивченню історіографії обраного питання. Автор з'ясовує, що феномен духового соло, його найбільш своєрідні, характерологічні риси ще не вивчались у сучасній науці й потребують цілісного наукового дослідження.

У другому розділі монографії висвітлюються історичні етапи розвитку сценічно-одноосібного виконавства на духових інструментах від давнини до початку ХХ століття. Історично-панорамний огляд духової практики соло стверджує його глибокі античні корені у творчості древньогрецьких авлосистів та давньоримських виконавців на тібії (дерев'яні духові інструменти гобойного типу).

Мистецтво імпровізації, яскраві інструментальні „розцвічування” у численних інтерлюдіях, димінуціях, постлюдіях окреслюють природу духового соло у грі багатьох мандрівних музикантів-віртуозів часів Середньовіччя та Відродження (майстерзінгери, ваганти, скоморохи, дудошники, жонглери, менестрелі та ін.). Творчість видатних композиторів епохи Бароко утверджує сценічно-одноосібне духове виконавство у його перших шедеврах, а саме Партиті а-мінор для флейти соло Й.С. Баха та 12 Фантазіях для флейти соло Г.Ф. Телемана.

Оркестральність художнього мислення, стрімке утвердження нових жанрів в інструментальному мистецтві (симфонія, дерев'яний

квінтет, симфонічна фантазія та ін.) суттєво зменшили одноосібне представництво соліста-духовика на концертній естраді у класичну та романтичну епохи. В цей період художньо-творчий акт артиста-соліста здійснюється, як правило, у змагальності з ансамблево-оркестровим колективом (жанр сольного інструментального концерту).

Третій розділ пропонованої роботи висвітлює широке коло найбільш характерних питань стосовно специфіки духового соло в композиторській творчості ХХ – початку ХХІ століть. Вивчаються детермінанти провідних тенденцій розвитку сценічно-одноосібного акту духового художнього творення у культурологічному, психологічному, педагогічному, конструкційно-інструментальному аспектах.

У низці першорядних тенденцій розвитку духового соло В.В. Громченко підкреслює універсалізацію духового академічного інструментарію, укрупнення форми творів соло, ствердження художньої програмності (переважно у загальному та загально-сюжетному типах).

В ряді специфічних рис духового соло в контексті постмодерного мистецтва автор наголошує на виразно виявленій тенденції до синтезу мистецтв (хореографія, театралізація, музичне мистецтво), експериментальній та підкреслено-епатажній природі композицій духового соло, а також зосереджує увагу на синтезі жанрів, стилів тощо.

У четвертому розділі монографії науковець досліджує духове соло у виконавському аспекті. Означений феномен духового виконавства вивчається крізь призму загальнохудожніх тенденцій у європейській культурі ХХ – початку ХХІ століть. В.В. Громченко акцентує увагу на тембровій індивідуалізації сучасного духового інструментарію, своєрідності взаємодії традиційних та новітніх засобів художньої виразності, універсалістській синтетичності творчих іпостасей виконавця і композитора.

П'ятий розділ роботи присвячено систематиці духового соло. Виявляються жанрова і стильова своєрідність творів соло в композиторському та виконавському аспектах.

Підкреслено превалювання в композиціях для духового соло жанру програмної мініатюри, виявлено стильові риси постмодерну, констатується кількісне переважання творів соло для дерев'яних

духових інструментів, зокрема для флейти і кларнета, а також природне представництво у сценічно-одноосібній духовій практиці романтичного виконавського стилю.

Цінними у роботі є додатки, зокрема список основних творів духового соло. Композиції упорядковано за інструментальним принципом, здійснено їх посторінковий покажчик, за допомогою якого пошук відповідного твору соло відбувається швидко та зручно.

Отже, монографія В.В. Громченка „Духове соло в європейському академічному композиторському та виконавському мистецтві: тенденції розвитку, специфіка, систематика” є актуальним, оригінальним, самостійним, виконаним на належному фаховому рівні науковим дослідженням, що відповідає реальним потребам сучасних виконавців на духових академічних інструментах та, водночас, є потрібним для сучасного музикознавства.

Пропоновану науково-дослідницьку роботу рекомендую до друку.

*УДК 78.072(4-11)*

*DOI 10.15421/221831*

**Громченко Валерій Васильович,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
проректор з наукової роботи  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (097) 470 - 23 - 10  
e-mail: [gromchenko.valeriy@gmail.com](mailto:gromchenko.valeriy@gmail.com)

## **СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКЕ ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВО**

На хвилі визнання Організацією Об'єднаних Націй з питань освіти, науки та культури (ЮНЕСКО) козацьких пісень Дніпропетровщини як світової нематеріальної спадщини відбулось немало культурно-мистецьких звершень, науково-творчих заходів. Підтримка світовою спільнотою вітчизняного духовного коріння,



культурної ідентифікації українців на найвищому рівні постала в основі народження багатьох творчих колективів, фольклорно-дослідницьких центрів, лабораторій зі збереження та опрацювання вітчизняної народно-пісенної культури.

Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки як провідний центр музично-освітньої та культурно-просвітницької діяльності на Дніпропетровщині постає одним з головних генеруючих осередків етномузикознавства у його магістрально-комплексних різновидах художньо-творчої, експедиційної та наукової діяльності.

Так, за результатами багатьох нотних видань вже стали добре відомими лабораторія фольклору та етнографії академії музики ім. М. Глінки (зав. Ольга Гусіна), науково-практичні конференції і тематичні майстер-класи, постійні дослідно-польові експедиції у складі Галини Пшенічкіної, Анастасії Любимової, Ольги Гусіної, Павла Єкимова, частим гостем є професор Рімантас Слюжинскас (Клайпеда, Литва) та ін., завжди активний у творчій насназі фольклорний ансамбль „Калита” (керівник – Тарас Хмилюк).

Але ж вершиною, своєрідним результатом кропіткої, багаторічної роботи фольклористів Дніпропетровської академії музики постало проведення I Міжнародного етномузикознавчого симпозіуму „Актуальні питання східноєвропейської етномузикології”, який відбувся з 8 по 10 лютого 2018 року в академії музики ім. М. Глінки.

Відкриваючи симпозіум, ректор Ю.М. Новіков зосередив увагу на необхідності обміном результатами теоретичної та практичної роботи між науковцями-етномузикознавцями з різних країн, які означили на зібранні представництво Литви, Польщі, Болгарії та України.

Вже перший день заходу можна впевнено характеризувати процесом ствердження науково-теоретичного концепту плідного спілкування провідних фахівців східноєвропейського етномузикознавства, з максимальним представленням ідеї щодо збереження та всебічної популяризації традиційної музичної культури.

Різні за проблематикою доповіді та водночас їх дискусійне обговорення слухачською аудиторією можливо розподілити за наступними тематичними векторами, а саме – міжетнічний спадок слов'яно-балтських музично-культурних зв'язків, який в цілому

відтворювався у виступах Рімантаса Слюжинскаса (Клайпеда, Литва), Ірини Клименко (Київ, Україна), Гайли Кірдене (Вільнюс, Литва). Питання щодо різновидів польових записів пісень, їх публікацій, композиційного формотворення та використання у музично-виховній діяльності народно-пісенного доробку болгар, українців і литовців розглядались у доповідях Дайви Вічінене (Вільнюс, Литва), Євгена Єфремова (Київ, Україна), Славки Петкової-Марчевської (Велико-Тирново, Болгарія), Андрія Вовчака (Львів, Україна). Гармошкове виконавство західної України висвітлювалось у представленні Юрія Рибачка (Рівне, Україна), а специфіку збереження традиційної хореографії у Литві виявляла Даля Урбанавічене (Вільнюс, Литва).

Ранкове засідання другого дня симпозіуму цілком було присвячено актуальним проблемам звукового документування та подальшого опрацювання народної музики, а також найрізноманітнішим питанням акустичної й інтонаційно-звукової своєрідності етнотворів. Музично-ілюстровані проблемні доповіді представляли Пйотр Дорош (Варшава, Польща), Ірина Довгалюк (Львів, Україна), Рітіс Амбразявічюс (Вільнюс, Литва) та Анастасія Мазуренко (Київ, Україна).

Яскравою самобутністю позначилась доповідь відомої української співачки, композиторки Катерини Боголюбової на тему „Звук. Зцілення звуком як можливість відтворення Світу”. Тема взаємозв’язку людини як відтворювача фізичного звуку та його єднання в гармонії зі звуком Світу постала надзвичайно актуальною і проблемно відкритою для кожного учасника наукового спілкування.

Денне засідання другого дня симпозіуму означилось яскравою практичною спрямованістю. Досліджувались обряди, пісні, їх театралізація, звучала литовська скрипкова танцювальна музика та відбувся майстер-клас із традиційного литовського співу жанру сутартінес. Змістовні доповіді з їх практичними художніми ілюстраціями демонстрували Маргарита Скаженик (Київ, Україна), Гайла Кірдене (Вільнюс, Литва), Ганна Пеліна (Київ, Україна), Дайва Вічінене (Вільнюс, Литва), доповідь на скайп-зв’язку Олександра Терещенка (Кропивницький, Україна).

Третій день симпозіуму був присвячений науковим апробаціям молодих дослідників царини етномузикознавства. Тематично різні у проблемно векторному спектрі питання піднімались та обговорювались Тетяною Чухно, Людмилою Алієвою, Анастасією

Колодюк, Кариною Поліщук, Владиславом Татаровим, Олегом Коробовим, Володимиром Щибрею (Київ, Україна); Галиною Пшенічкіною, Ольгою Гусіною, Анастасією Любимовою (Дніпро, Україна).

Винятковою своєрідністю та водночас надзвичайно плідним доповненням до науково-теоретичних виступів постала низка концертно-творчих заходів протягом усіх трьох днів симпозіуму. Концертні програми подарували слухачам фольклорний ансамбль „Калита” (керівник Т. Хмилюк), відома українська етноспівачка Katya Chilly (Катерина Боголюбова), київський фольклорний гурт „Володар” (керівник – М. Скаженик), а також капела бандуристів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки „Чарівниці” (керівники – С. Овчарова та М. Березуцька).

Серед найбільш яскравих вражень художньо-практичного спілкування науковців і музикантів-виконавців відзначимо насамперед концерт-прем'єру Кантати на теми козацьких пісень Дніпропетровщини „Ішов козак долиною” для солістів, академічних ударних інструментів, фортепіано та ансамблю бандуристів „Чарівниці”, створену композиторкою Дніпропетровського регіонального відділення Національної Спілки композиторів України Валентиною Мартинюк (диригент Володимир Овчаров).

Майстриня надзвичайно добре використала виразовий потенціал вокально-інструментальної природи бандуристів-співаків (аерозвуки у відлунні інструментів, кластерна виконавська техніка, максимальність вокального діапазону, синтез академічної та народної манери співу й ін.). Особливо відзначимо виразність елементів театралізації кантати, винятково потужні ефекти режисури світла як на сцені, так і у слухацькій аудиторії, а також різноманітне використання ударних інструментів (тематично-змістовне навантаження партії великого барабану як відтворення образу вироку долі).

Самобутнє прочитання етнокультури яскраво відтворила знана українська співачка Katya Chilly (Катерина Боголюбова). У команді музикантів-однотумців виконавиця створювала синтетичну фольклорно-композиційну виставу. Відбувалось об'єднання духовних, глибоко-культурних корінь минулого із сучасними мистецькими формаціями сьогодення.

Кольорово-костюмований виступ фольклорного гурту „Володар” емоційно-змістовно представив концерт-лекцію „Козацькі, рекрутські та солдатські пісні у традиції українців”.

Круглий стіл завершив триденний етномузикознавчий симпозіум. Лунали висновки, побажання та, найголовніше, були окреслені перспективи подальшої науково-дослідницької роботи у напрямі збереження та популяризації традиційних музичних культур різних країн Європи. Зміст майбутньої співпраці полягає у створенні відповідної робочої групи для вирішення означених симпозіумом питань, а також у необхідності розширення числа країн учасниць міжнародного науково-практичного етнофоруму.

*УДК 780.61*

*DOI 10.15421/221832*

**Башмакова Наталія Вікторівна,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
кафедра „Народні інструменти”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (095) 553 - 08 - 93  
e-mail: nbashmakova.7@gmail.com

## **90 РОКІВ КАФЕДРИ „НАРОДНІ ІНСТРУМЕНТИ”**

4 травня 2018 року в концерт-холі Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки пройшов концерт, присвячений 90-річчю кафедри „Народні інструменти”.

Чому така солідна цифра, адже лише офіційно цей структурний елемент вишу існує лише два роки? Тому, що у 1927/28 навчальному році в Дніпропетровському музичному технікумі починає викладати домру, балалайку, гітару, бандуру (в якості ознайомлення), Геннадій Петрович Фролов – видатний скрипаль та диригент, який вважається

фундатором академічних традицій виконавства на народних інструментах у дніпропетровському регіоні.

У святковому концерті взяли участь студенти-лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів, викладачі та творчі колективи кафедри. Свято відкрила капела бандуристів „Чарівниці” (керівники – заслужений працівник культури України Світлана Овчарова та Марина Березуцька). Цей колектив був заснований більш ніж 60 років тому Лідією Степанівною Воріною. І сьогодні його діяльність характеризується постійним творчо-експериментальним пошуком.

Переконливими та яскравими були виступи ансамблевих форм, задіяних у концерті. Квартет гітаристів (у складі – Юрій Радзецький, Антон Ялоза, Олексій Дорофєєв, Денис Маленко) виконав Токату Юрія Радзецького, а квартет „Jast girls” (Вікторія Кікас, Катерина Кравченко, Яна Злуніцина, Богдана Євстратенко) зачарував публіку іспанськими ритмами (Віктор Козлов „П’єса у стилі фламенко”).

Сольні номери концерту прозвучали в тембровому забарвленні гітари, бандури та голосу, акордеону, а саме студент А.Г. Ялози, лауреат всеукраїнських конкурсів Терновий Олексій зіграв концертну п’єсу Хоакіно Родріго „У пшеничних полях”; цьогорічна випускниця С.В. Овчарової, лауреат міжнародних конкурсів Тетяна Окіпна заспівала сучасний романс та обробку народної пісні; лауреат міжнародних конкурсів, колишній випускник, а нині – молодий викладач Євген Жила пристрасно виконав Варіації Рудольфа В’юртнера на тему циганської пісні „Очи черные”.

Сольні твори із супроводом оркестрових колективів виконували також лауреат всеукраїнських конкурсів Анастасія Федотова (гітара), лауреат міжнародних конкурсів, викладач Андрій Пархоменко (цимбали), лауреат міжнародних конкурсів, ілюстратор кафедри Леонід Фоменко (домра), а також викладачі-консультанти кафедри – заслужений артист України Андрій Войчук (пан-флейта, цимбали) і лауреат міжнародних конкурсів, соліст Харківської обласної філармонії Дмитро Жаріков (баян).

Оркестрове виконавство на народних інструментах, традиції якого розвиваються в академії впродовж 70 років (з 1948 року, коли на зміну класам народних інструментів в училищі відкрився відділ) на святковому концерті було представлено трьома колективами – молодший оркестр народних інструментів (керівник та диригент –

заслужений артист України Юрій Федотов), оркестр українських народних інструментів „Січеслав” (керівник та диригент – Володимир Красношлик) та великий оркестр народних інструментів (керівник та диригент – лауреат міжнародних конкурсів Вікторія Кікас).

Історичні екскурси, в яких згадувались імена видатних педагогів кафедри, звучали у виконанні Олени Завгородньої – справжньої майстрині конференсу, актриси Дніпропетровського академічного українського музично-драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка.

Тож, славимо традиції – крокуймо у майбутнє!

УДК 784.5

DOI 10.15421/221833

**Рябцева Ірина Михайлівна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри „Історія та теорія музики”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (095) 848 - 44 - 81  
e-mail: mailrim@mail.ru

**„НЕХАЙ ДУХ КОЗАЦЬКИЙ ВИТАЄ ПО ВСІЙ УКРАЇНІ...”**

***Т.Г. Шевченко***

10 лютого 2018 року відбулась прем'єра кантати Валентини Мартинюк „Ішов козак долиною” на теми козацьких пісень Дніпропетровщини для солістів, ударних, фортепіано та капели бандуристів. Виконання сталося під час Міжнародного симпозіуму „Актуальні питання східноєвропейської етномузикології”.

Прем'єрне виконання кантати Валентина Мартинюк доручила відомому в Україні колективу, одному з найкращих за рівнем професіоналізму та постійного творчого експериментального пошуку – капелі бандуристів „Чарівниці” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, під керівництвом заслуженого працівника культури України С. Овчарової та М. Березуцької. До групи солістів увійшли

талановиті студенти, викладачі й випускники Дніпропетровської академії музики Г. Лінник, С. Станкявічус, О. Козулов, Д. Сташкевич (вокал); А. Лишак, Д. Булгак, Є. Горнеєва, Р. Сичов (ударні); М. Ющенко, Л. Тонконог (фортепіано). Творчим натхненням і бездоганною майстерністю було позначено прочитання складної партитури диригентом В. Овчаровим. Глибоко емоційно й проникливо сприймалося художнє слово О. Завгородньої.

Шість частин кантати – „Ой, за током, за током”, „В суботу пізенько”, „Ой, весна, красна”, „Стоїть козак на чорній кручі”, „Пісня про Морозенка”, „Ішов козак долиною” – складають наскрізну сюжетну композицію та створюють єдину драматургічну лінію, що знаходить розвиток у монологі Матері, чоловічому тріо, ансамблевих вокальних та інструментальних номерах. За півгодини музики слухачі відчули зародження нового дня, теплих, щирих почуттів козака та дівчини, пісню скорботи матері, молодецьку завзятість, героїку звияг і жалобу втрат й, врешті-решт, віру та надію на щасливе життя, перемогу світла над темрявою руїн! Лірика, епос і драма, сплетені різними барвами „музичної вишиванки”, створили особливу духовну енергетику дійства.

З інтерв'ю керівника ансамблю „Чарівниці” С. Овчарової: „Народні пісні в «Кантаті» звучать не в чистому етимологічно вивіреному варіанті, а у композиторській алюзії, оновленій сучасним музичним мисленням, що надає нашим глибинним національним джерелам нового дихання, нового життя. З позиції технології – у партитурі зібрані незвичні й непритаманні для сучасної бандури техніки й можливості, нетипові засоби звуковидобування. Це й поліфонічні переплетення інструментального та вокально-хорового письма, і накладання різноманітних звукових площин, неординарні поєднання «непоєднуваних» звукових комплексів: народного голосу, чоловічого тріо, партії фортепіано із сучасними засобами гри, великої кількості ударних інструментів та вокально-інструментального масиву капели”.

Кантата „Ішов козак долиною” на теми козацьких пісень Дніпропетровщини продовжує лінію творчості композиторки, пов'язану з сучасним прочитанням українського фольклору. Майже весь її тематичний матеріал взятий зі збірки „Козацькі пісні Дніпропетровщини”, записи яких здійснено співробітниками фольклорної лабораторії Дніпропетровської академії музики

впродовж останніх трьох років. Авторка працювала у складі групи викладачів і студентів над розшифруванням пісень, що й стало імпульсом до створення масштабного твору.

Виконання кантати „Ішов козак долиною” Валентини Мартинюк, без перебільшення, стало кульмінаційною подією міжнародного симпозіуму. Переповнена концертна зала, преса, телебачення, а після виконання – захоплені оплески та сльози на очах тих, кому пощастило стати свідком цієї ВИЗНАЧНОЇ ПОДІЇ! Високу оцінку твору та всього колективу виконавців відзначили також учасники симпозіуму із Києва, Львова, Рівного, гості з Польщі, Болгарії, Литви. Щирі вітання Валентині Миколаївні й від колег Дніпропетровщини!



## З М І С Т

<i>Передмова</i> .....	3
------------------------	---

### *Українська музична культура*

<b>Варакута М.І.</b>	
<b>Кузнєцова Ю.В.</b>	
<i>ТВОРЧИСТЬ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ У ПЛОЩИНІ ПЕРЕТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ</i> .....	5

<b>Башмакова Н.В.</b>	
<b>Пасічний О.М.</b>	
<i>СПЕЦИФІКА МОВИ ТА ФОРМОУТВОРЕННЯ ПАРТИТИ «МАСКТОУВ» А. НИЖНИКА</i> .....	14

<b>Tereshchenko A.</b>	
<i>THE BEGINNINGS OF ESTABLISHMENT AND DEVELOPMENT FOR UKRAINIAN ACADEMIC VOCAL PERFORMING</i> .....	25

<b>Башмакова Н.В.</b>	
<b>Євстратенко Б.В.</b>	
<i>ЕЛЕГІЯ С.В. РАХМАНІНОВА В УКРАЇНСЬКОМУ ДОМРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ: СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ</i> .....	37

### *Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва*

<b>Щітова С.А.</b>	
<b>Охота Г.О.</b>	
<i>ПРИРОДНІ ТА АВТОРСЬКІ МІФОЛОГЕМИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТРАНСКРИПЦІЇ ОПЕРНОГО ФРАГМЕНТА «СМЕРТЬ ІЗОЛЬДИ» (Р.ВАГНЕР - Ф.ЛІСТ)</i> .....	48

**Bashmakova N.**

**Kravchenko K.**

*CAPRICCIO'S GENRE IN MANDOLIN MUSIC*

*AT THE END OF THE 19th –*

*THE EARLY OF THE 20th CENTURIES*

*(for example of the concert pieces by C. Munier)..... 60*

**Potapov Y.**

*THE INSTRUMENTAL PHENOMENON*

*OF TROMBONE*

*IN EUROPEAN MUSICAL PERFORMING ART ..... 72*

**Гумен О.І.**

**Візун Т.О.**

*«НОВА КАМЕРНІСТЬ» ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ*

*XX СТОЛІТТЯ ТА ЇЇ ВПРОВАДЖЕННЯ*

*У СОНАТІ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО*

*Ф. ПУЛЕНКА..... 84*

## ***Музичне виконавство та педагогіка***

**Громченко В.В.**

*СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ*

*У ТВОРАХ ДУХОВОГО СОЛО*

*(на прикладі циклу „3 подорожніх вражень”*

*для валторни соло В. Буяновського)..... 96*

**Горовой С.Г.**

**Дуленко М.О.**

*ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ*

*ЕПОХИ ТРАДИЦІЙНОГО ДЖАЗУ..... 110*

**Гетало О.Ю.**

*САМОСТІЙНА РОБОТА*

*СТУДЕНТА-ВОКАЛІСТА ЯК СКЛАДОВА МАЙБУТНЬОЇ*

*ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ..... 122*

<b>Громченко В.В.</b>	
<b>Макаренко І.М.</b>	
<i>ТВОРЧИСТЬ ЕЖЕНА БОЦЦА У КОНТЕКСТІ ДУХОВОГО АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА</i> .....	134

<b>Щітова С.А.</b>	
<b>Дей Т.П.</b>	
<i>ТВОРИ ДЛЯ ФЛЕЙТИ К. РАЙНЕКЕ: ДО ПИТАННЯ ВПЛИВУ ВОКАЛЬНОЇ ІНТОНАЦІЇ НА ІНСТРУМЕНТАЛЬНУ МУЗИКУ</i> .....	148

### *Хроніка музичних подій*

<b>Юдкін І.М.</b>	
<i>ДУХОВЕ СОЛО В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ АКАДЕМІЧНОМУ КОМПОЗИТОРСЬКОМУ ТА ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ (тенденції розвитку, специфіка, систематика)</i> .....	157

<b>Громченко В.В.</b>	
<i>СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКЕ ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВО</i> .....	160

<b>Башмакова Н.В.</b>	
<i>90 РОКІВ КАФЕДРИ «НАРОДНІ ІНСТРУМЕНТИ»</i> .....	164

<b>Рябцева І.М.</b>	
<i>«НЕХАЙ ДУХ КОЗАЦЬКИЙ ВИТАЄ ПО ВСІЙ УКРАЇНІ...»</i> .....	166

<b>Зміст</b> .....	169
--------------------	-----

Наукове видання

# **Музикознавча думка Дніпропетровщини**

**Випуск 14**

Відповідальний за випуск  
*В.В. Громченко*

Коректор *Ю.В. Гончаров*

Підписано до друку 12.11.2018 р.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний.  
Гарнітура Time New Roman.  
Друк цифровий. Ум. друк 8,84.  
Наклад 100 пр. Зам. № 47/18

Видавництво «ГРАНІ»  
49000, м. Дніпро, вул. Старокозацька, 12/8  
Свідоцтво про внесення до Держреєстру  
ДК № 2131 від 23.02.2005  
[www.grani.org.ua](http://www.grani.org.ua)  
[graniprint@gmail.com](mailto:graniprint@gmail.com)