

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 13

**Дніпро
ГРАНІ
2017**

УДК 78.072
М 90

Друкується за рішенням Вченої Ради
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
Протокол № 4 від 11.12.2017 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);
ЩІТОВА 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. 13. – Д. : ГРАНІ, 2017. – 164 с.

Тринадцятий 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 Resourse 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, 2017
© ГРАНІ, 2017

ПЕРЕДМОВА

Тринадцятий випуск збірника наукових статей „Музикознавча думка Дніпропетровщини” представляє оригінальні праці, що є наслідком науково-дослідницької роботи викладачів та магістрантів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. До видання також увійшли статті, тематика яких висвітлювалась у доповідях на XI Міжвузівській науково-практичній конференції „Теоретичні, історичні та культурологічні проблеми музичного мистецтва” (16 – 17 листопада 2017 р.).

Наукові обрії 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” розкриває широке коло актуальних питань жанрової, стильової, композиторської своєрідності сучасної української академічної музики. Н.В. Башмакова та В.В. Мушинський досліджують специфіку композиторської інтерпретації жанру концерту у творчості Анатолія Гайденка. Феномен арфи у вітчизняній камерній музиці висвітлюється О.І. Гумен. Своєрідність синтезу українського фольклору і джазу визначається у спільній науково-дослідницькій думці А.А. Тулянцева та М.В. Сазонової. Фортепіанну творчість Ігоря Щербакова вивчає Лю Фань.

Другий розділ збірника присвячено актуальним теоретичним та історичним проблемам музичного мистецтва. Творча діяльність чеських переселенців в історії розвитку духового оркестрового виконавства на Волині висвітлюється С.Д. Цюлюпою. Історія розвитку концертної арії як провідного вокального жанру другої половини XVIII століття досліджується М.І. Варакутою та О.В. Гаштовою. Вплив тоталітарного режиму 30-х років XX сторіччя на радянську музичну сферу активізує дослідницьку увагу Д.В. Коротенко.

Рубрика „Музичне виконавство та педагогіка” розкривається актуальним питанням першоджерел баянного перекладу, які вивчаються Н.В. Башмаковою та Я.В. Злуніциною на матеріалі фортепіанних творів епохи романтизму. Спільна наукова увага

С.А. Щітової та О.С. Желтобрюхової заглиблюється у камерно-вокальні твори С.В. Рахманінова. Виявлення специфіки романтичної виконавської традиції продовжується у своєрідній науково-дослідницькій естафеті вже у ракурсі духового соло, яке досліджує В.В. Громченко. Священе писання, як джерело композиторського натхнення, вивчається С.А. Щітовою та Г.О. Савонюк. Особливості використання знаменного розпіву в духовних творах Ірини Денисової цікавить М.І. Варакуту й К.Б. Суміну. Проблеми сольного духового вітчизняного репертуару в контексті академічного виконавства на саксофоні досліджуються В.В. Громченко та К.О. Мальцевою.

Завершує збірку червертий розділ „Хроніка музичних подій”, в якому представлені розгорнуті рецензії на провідні музичні заходи. Так, європейський музичний форум у рамках Міжнародного фестивалю музичного мистецтва „Музика без меж” знаходить аналітичне означення в огляді В.В. Громченка. Презентація нотного видання „Українська пісня у поліфонічних творах для бандури” висвітлюється О.Н. Гусіною. Фольклорні здобутки презентовані на сцені Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки аналізуються І.В. Климчик.

Отже, пропоноване видання, безсумнівно, зацікавить широке коло фахівців музичного мистецтва, насамперед проблематикою та актуальністю поставлених питань, еволюціонування яких проростає у лоні науково-дослідницької роботи в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки.

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

Українська музична культура

УДК 78.082

DOI 10.15421/22181

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

Мушинський Владислав Віталійович,
магістрант кафедри „Народні інструменти”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (067) 631 - 39 - 58
e-mail: vladislav.mushinskyi@gmail.com

КОНЦЕРТ ДЛЯ БАЯНА З ОРКЕСТРОМ № 1 АНАТОЛІЯ ГАЙДЕНКА: АСПЕКТИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖАНРУ

Мета статті – виявлення особливостей втілення жанру концерту в баянно-акордеонній творчості композитора, баяніста, заслуженого діяча мистецтв України, професора, члена Національної спілки композиторів України Анатолія Павловича Гайденка. Ціль роботи зумовлює наступні завдання, а саме окреслення стилістичних ліній художньо-творчого почерку А.Гайденка з визначенням у ньому ролі баянної складової та проведення аналізу Концерту для баяна з оркестром № 1 з огляду композиційно-драматургічних особливостей означеного твору. **Методологія** дослідження формується у взаємодії насамперед порівняльно-аналітичного, системного та історичного методів вивчення означеної проблематики. Винятково вагоме значення у проведенні окресленого дослідження мають методи емпіричної природи, зокрема спостереження та узагальнення, які дозволяють на практичному рівні здійснювати вивчення запропонованої теми. **Наукова новизна** публікації визначається фактом первинності

здійснення аналізу Концерту для баяна з оркестром № 1 Анатолія Гайденка з позиції виявлення специфіки баянно-концертного стилю відомого українського композитора. Пропонована робота створює широкі можливості до теоретичної та практичної популяризації як щойно означеного концерту, так і в цілому багатого за жанрово-стильовими ознаками композиторського доробку знаного вітчизняного майстра. **Висновки.** Проведений аналіз Концерту для баяна з оркестром № 1 Анатолія Гайденка дозволяє класифікувати означений твір як масштабну та надзвичайно яскраву, художньо виразну композицію автора-баяніста, в якій український митець виразно відтворює власне, індивідуально-свідоме розуміння концертної форми в її баянному академічному втіленні, створюючи з'єднанням неофольклорних і неокласичних витоків яскраво-переконливу, оригінальну концепцію українського баянного концерту.

Ключові слова: баяно-акордеонне мистецтво, концерт для баяна, композиторська інтерпретація жанру, стиль, неофольклор, неокласика.

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

Мушинский Владислав Витальевич, магистрант кафедры „Народные инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Концерт для баяна с оркестром № 1 Анатолія Гайденко: аспекты композиторской интерпретации жанра

Цель статьи – раскрытие особенностей воплощения жанра концерта в баянно-аккордеонном творчестве композитора, баяниста, заслуженного деятеля искусств Украины, профессора, члена Национального союза композиторов Украины Анатолія Павловича Гайденко. Тематика работы обуславливает следующие задачи, а именно очерчивание стилистических линий художественно-творческого почерка А. Гайденко с определением в нём роли баянной составляющей и проведением анализа Концерта для баяна с оркестром № 1 с точки зрения композиционно-драматургических особенностей данного произведения. **Методология** исследования формируется во взаимодействии

прежде всего сравнительно-аналитического, системного и исторического методов изучения очерченной проблематики. Чрезвычайно весомое значение в проведении обозначенного исследования имеют методы эмпирической природы – наблюдение и обобщение, которые позволяют на практическом уровне проводить изучение предлагаемой темы. **Научная новизна** публикации определяется фактом первородного свершения анализа Концерта для баяна с оркестром № 1 Анатолия Гайденко с позиции выявления специфики баяно-концертного стиля известного украинского композитора. Представляемая работа создаёт широкие возможности к теоретической и практической популяризации как отмеченного концерта, так и в целом богатых по жанрово-стилевым чертам композиторских творений знаменитого отечественного мастера. **Выводы.** Проведенный анализ Концерта для баяна с оркестром № 1 Анатолия Гайденко позволяет классифицировать это произведение как масштабную и крайне яркую, художественно выразительную композицию автора-баяниста, в которой украинский мастер выразительно отображает собственное, индивидуально-осознанное понимание концертной формы в её баянном академическом воплощении, создавая единением неофольклорных и неоклассических истоков ярко-убедительную, оригинальную концепцию украинского баянного концерта.

Ключевые слова: баяно-акордеонное искусство, концерт для баяна, композиторская интерпретация жанра, стиль, неофольклор, неоклассика.

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

Mushinsky Vladislav, the graduate student of „Folk instruments” chair for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

Concert for accordion and orchestra № 1 by Anatoly Gaidenko: aspects of the composer's interpretation of the genre

The purpose of represented article is detecting the features incarnation of genre concert into accordion creation by composer, accordionist, honored art worker of Ukraine, professor, member of the national union composers of Ukraine Anatoly Gaydenko. Subjects of the scientific investigation stipulates the next essential tasks exactly

delineating style lines of artistically-creative handwriting by Anatoly Gaydenko with defining in it role from accordion's segment and implementing the analysis of the Concert for accordion with orchestra №1 from point of view compositionally-dramatic peculiarities of this masterpiece. **Methodology** of this exploration is forming from interaction in first all comparative-analytic, systematic and historical methods concerning study outlined problems. Methods of the empirical nature a namely observation and generalization has immensely weighty significance into realizing underlined disquisition. These specialized methods allow to carrying out study of the represented theme on practical level. **Scientific newness** of the publication is determining from the fact of an initial accomplishment the analysis of the Concert for accordion with orchestra № 1 by Anatoly Gaydenko from the position revealing the particulates of accordion-concert style by renowned Ukrainian composer. Signified research makes wide possibilities to theoretical and practical popularization as the noted concert and in completely large at the genre-style attributes composer's creations celebrated domestic master. **Conclusions.** The carried out analysis of the Concert for accordion with orchestra № 1 by Anatoly Gaydenko allows to classify this masterpiece as big-scale and enormously bright, artistically expressive composition by author-accordion. Ukrainian music master emotional reflects own individually understood the awareness of concert form in its accordion academic incarnation in this composition, creating by the process uniting of neofolk and neoclassic sources brilliantly convincing, original concept of the Ukrainian accordion concert.

The key words: bayan-accordion art, concert for bayan, composer's interpretation of the genre, style, neofolklor, neoclassicism.

Постановка проблеми. Баянне і акордеонне мистецтво у своєму розвитку пройшло ті самі стадії, що й інші інструментально-видові стилі, наприклад, такі класичні як фортепіанний або скрипковий. Однак часові параметри формування цих стилів були різними. Баянний стиль належить до пізніших і його формування та розквіт фактично відбувались вже у ХХ столітті. До цього баян і його європейський варіант (клавішний акордеон) перебували в руслі прикладного музикування, пов'язаного з музикою побуту, а також з фольклором.

Баяно-акордеонне мистецтво, зберігаючи свої демократичні основи, в ХХ столітті поступово вийшло на універсальний академічний рівень. Цьому сприяло, в першу чергу, створення готово-виборного інструмента, придатного для виконання музики різноманітної фактури. Еволюція конструкції відобразилась на еволюції жанрів баяно-акордеонної музики – у другій половині ХХ сторіччя, відбувався активний розвиток таких великих та базових жанрів як концерт, соната, сюїта та розгорнуті цикли варіацій.

Актуальність дослідження визначається зверненням науковців до одного з найвідоміших творів у концертно-сольному академічному репертуарі сучасних баяністів (як вітчизняної, так і закордонної виконавських шкіл), а саме Концерту для баяна з оркестром № 1 українського композитора, баяніста, професора, заслуженого діяча мистецтв України Анатолія Гайденка.

Огляд літератури. У сучасних працях, присвячених різноманітним проблемам баяно-акордеонного мистецтва (М.Імханицький, М. Давидов, А. Сташевський, С. Пташенко, А. Семешко [1-5]) жанр концерту для баяна розглядається лише оглядово, у зв'язку з творчістю окремих композиторів-баяністів.

Відтак, розпочате у представленій статті вивчення баянно-концертного жанрового напрямку творчості відомого харківського композитора, викладача А.П. Гайденка (на матеріалі Концерту для баяна з оркестром № 1) є необхідним як у дослідному плані, так і з позиції висвітлення академічної виконавської проблематики.

Мета статті – виявити особливості втілення жанру концерту в баяно-акордеонній творчості А.П. Гайденка. З означеною ціллю пов'язані наступні дослідницькі завдання:

- окреслити стилістичні лінії творчого стилю А. Гайденка та визначити у ньому роль баянної складової;
- проаналізувати з позицій композиційно-драматургічних особливостей Концерт для баяна з оркестром № 1 А. Гайденка.

Об'єктом дослідження є баяно-акордеонне мистецтво відомого українського композитора Анатолія Гайденка, а **предметом** – його Концерт для баяна з оркестром № 1 у світлі найбільш характерологічних ознак композиторської інтерпретації жанру.

Виклад основного матеріалу. Характеризуючи композиторський стиль Анатолія Гайденка, в першу чергу слід

відзначити тип мислення майстра, який відповідає композиторам-симфоністам. У його творчості немає обмеження лише баянним напрямком; у ній представлені різні жанри, які композитор втілює з позицій власного авторського стилю, характерними особливостями якого є:

- міцна опора на традиції української музики, пов'язані з перетворенням фольклору (неофольклоризм);
- моделювання класико-романтичних принципів у широкій області формоутворення, гармонії та фактури, в їх сучасному представленні (неокласицизм).

Ці стилістичні лінії у творчості композитора поєднуються і взаємодіють, утворюючи різні синтези, що відбивається й через використання жанрових моделей [4, 34].

Саме у камерно-інструментальній сфері творчості А. Гайденка, зокрема у великих жанрах, найбільш яскраво відображено симфонічний принцип мислення. При цьому симфонізм у стилі композитора тяжіє до жанрового типу, що відображено через узагальнену програмність його оркестрових творів – поема „Монумент” (1976), Симфонія в 4-х частинах (1983), Концерт для симфонічного оркестру „Карогоди” (1979), „Concerto grosso” (1991) та „Concerto lamentoso” (1994) для камерного оркестру. Програмність присутня й у творах для оркестру українських народних інструментів – „Весняні ігрища” (1980), „Українські візерунки” (1985), а також в оркестрових сюїтах для академічного оркестру – „Українські майолікі” (1981), „Українські сюжетні танці” (1988), Симфонія-сюїта „Рідні джерела” (2001).

Особливе місце у творчому доробку А. Гайденка займають сольні концерти для академізованих українських народних інструментів з оркестром – Концерт для баяна з оркестром № 1 (1974, ред. 1995); Концерт для домри „Quasi buffo” (1998); Концерт-рапсодія для цимбал „Циганіада” (2000), Концерт для бандури з оркестром „Перебендя” (2003), Другий баянний концерт та Концерт „Ессе Номо” для акордеона і струнного квартету (2000); Концерт для балалайки з оркестром (2016).

Навіть сам перелік цих творів дає можливість вказати на той факт, що А. Гайденко як композитор, по-перше, тяжіє до втілення жанрової стилістики найрізноманітніших видів (від академічної до

фольклорної), по-друге, синтезує жанри, об'єднуючи концерт і симфонію, сюїту й симфонію, концертну п'єсу та поему-фантазію.

У творчості А. Гайденко є і особлива стилістична лінія, яка виділяється у зв'язку з баяном – інструментом, який для композитора є основним, безпосередньо пов'язаним з його виконавською спеціалізацією. А. Гайденко, як і цілий ряд сучасних вітчизняних композиторів (В. Подгорний, А. Белошицький, В. Зубицький, В. Рунчак, Ю. Алжнев та інші), є представником „класу” композиторів-баяністів. Однак, баянна складова виступає часто на перший план у двох сенсах:

- 1) як основа інтонаційного мислення автора;
- 2) як одна з провідних тенденцій у виборі стилістики творів, що походить від баянної специфіки.

Баянні та акордеоні твори, створені згідно з основними канонами інструментів, домінують у сфері камерної інструментальної музики композитора. Серед найбільш відомих: Соната для баяна (1986), „Вербунк” та „Весняна хора” (1987), „Прелюдії-картини” (1988), „12 п'єс для дітей” (1991), Соната № 2 „Предковічні відлуння” (2005); для дуету баянів: „Вечір у горах” (1977), „Палехські замальовки” (1979), „Коло” (1979, ред. 2002), „Здравейте, другарі” (1985), „Невестіно коло” (1987), „Плетеніца” (2001), „Коломийка” (2003); для акордеона: „Паризькі таємниці” – 5 вальсів-мюзетів” (1999).

Перший Концерт для баяна з оркестром А. Гайденка створювався і редагувався у продовж 21 року – з 1974 по 1995 рр. Його перший, оприлюднений в 1974 році варіант, призначався для готового баяна, що відбивалось на фактурі солюючої партії, яка у порівнянні з версією, представленою у другій редакції (яка призначена для готово-виборного різновиду інструмента), є менш виразною. Третя і остаточна редакція, що належить до 1995 року, була пов'язана, за словами самого автора, з уточненнями в області оркестрового супроводу. Саме в цій редакції концерт увійшов у репертуар провідних українських виконавців. Так, наприклад, цей твір є серед фондових записів Українського радіо у виконанні народного артиста України, професора Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського Сергія Грінченка з Академічним оркестром народної та популярної музики під керівництвом Святослава Литвиненка.

У Першому баянному концерті А. Гайденка яскраво втілюється неофольклорна лінія творчості композитора, що пов'язана з використанням та сучасним трактуванням, в області гармонізації і фактури, справжніх українських народних тем, які стають основою головної та побічної партій твору. Це, відповідно ігрова пісня-танець „Ой ви кури, курочки” та пісня-веснянка „Зав'ю Вінки”. Поряд з використанням сонатно-поемного виду концертної форми, фольклорна основа тематизму передбачає широке застосування варіантно-варіаційного принципу в розвитку матеріалу. Крім того, для цементування загальної форми твору застосований принцип монотематизму, трактований композитором вільно. Тут немає як такої лейт-теми, а є лише лейт-інтонації, що існують у вигляді коротких мотивів, проникаючих практично в кожен структурну будову композиції.

Головна тема викладається у формі восьмитактного періоду, який швидко переходить у фігураційний фон (ц. 2 партитури). У цей момент вперше з'являється велике оркестрове tutti, яке звучить на фоні баянних пасажів. Коротке експонування теми змінюється її варіантним розвитком, що триває до ц. 4. Тут виникають характерні квартові дублювання мелодії, які у поєднанні з розміром чотири чверті та регістровими зіставленнями, а також завершальними гліссандо, перетворюють тему в гротескний марш (жанрова модуляція). Характерним тембровим рішенням є введення в оркестровий супровід досить тривалого соло цимбал, яке підкреслює народний характер теми та її варіантний розвиток.

Наступний за цим розділ, що містить авторську ремарку *marcato semplice* (ц. 4), можна визначити як розвиваючий і, одночасно, репризний щодо головної партії. Фактура обох партій – баяна соло та оркестру – стає максимально насиченою. Багатозвучна акордика і стрімкі пасажі, спрямовані до кульмінації, яка, досягнувши вершини, як би переривається й поступається місцем новому тематичному матеріалу (ц. 5).

Оркестровий мелодійний матеріал, заснований на квартово-секундових інтонаціях, починає розділ побічної партії. Тема спочатку викладається у баяна соло на фоні високих педалей струнних в оркестрі. Звертає на себе увагу оригінальна гармонізація теми, а також її насичення поліфонічними підголосками, що має бути рельєфно продемонстровано виконавцем.

Епізод – середній розділ сонатної форми – побудований на новій авторській темі, яка характеризується різко синкопованим ритмом та інтонаціями джазового свінгу (ц. 11, авторська ремарка *Sostenuto, buffo*). При викладенні цієї теми – спочатку у баяна, а потім – в оркестрі, поступово відбувається мотивно-тематичний розвиток, побудований на інтонаціях тем експозиції. Провідну роль тут відіграє ритм моно-теми з головної партії, який стає основою для побудови генеральної кульмінації форми, що досягається у точці золотого перетину – (ц. 13, *a tempo* – стосовно теми *buffa*; авторська ремарка *tragedico*). Наприкінці епізоду, починаючи від ц.15, хвиля напруги спадає. Баян і оркестр обмінюються репліками, причому тематичний матеріал, точніше, його відзвуки, представлені в оркестрі, а у баяна звучать каденційні пасажі й трелі.

Реприза починається після витриманого в оркестрі тонічного соль мінорного акорду (ц. 16, *Allegro forte*). Тема головної партії, точніше її моноритм, проходить в оркестрі на фоні особливої технічної формули з перехресним переміщенням функцій у партіях рук баяніста: партія лівої руки, записана в скрипковому ключі, виконується на виборній клавіатурі; правою рукою у тому ж ключі виконується фігурація, в результаті чого обидві формули зливаються у спільному звучанні в рамках однієї теситури (4-8 такти після ц. 16).

Подальший розвиток матеріалу головної партії в репризі відрізняється варіантним оновленням у порівнянні з експозицією (принцип динамічної репризи). Тема народної пісні дробиться на окремі ритмо-інтонації та обростає колористичними підголосками. У фактурі баянної партії переважає тремоло міхом, за допомогою якого утворюється багатозвучна ритмічно-фігуративна вертикаль (від ц. 18 і далі, до ц. 19). Після цього ритмічне фігурування у баяна переривається і в оркестрі з'являється маршова дріб, що відкриває репризний показ гротескного маршу з експозиції в новому фактурному варіанті (*Alla marche* від ц. 19).

Розвиток матеріалу в репризі виходить далі на ще більш високий рівень динаміки і досягає кульмінації у ц. 30. Від усіх тем, які прозвучали раніше, залишається тільки ритмічний фон в оркестрі, що поступово згасає (*poco a poco dim.*), плавно

переходячи в баянну каденцію, розпочату від 5-го такту після ц. 32. У цій каденції соліста присутні інтонаційні елементи всіх тем, які представлені у вільній імпровізаційній манері, з частою зміною темпів і динамічних нюансів.

Несподіваним для формоутворюючої концепції твору є рішення фінальної побудови. На початку коди зібрані ліричні та лірико-ігрові елементи тем концерту, об'єднані авторськими ремарками *Andante cantabile i con anima* (ц. 34). Провідна роль у цій побудові належить темі „Зав'ю Вінки”, а після неї з'являється і зовсім нове мелодійне утворення – одноголосний речитатив баяна (ц. 36, *Lento, rubato, espressivo*). З текстовою ремаркою *attacca* повертається музика швидкого розділу, в якій вже важко встежити за джерелами теми, хоча, це – продовження віртуозної каденціозності (розпочатої раніше, ще до „речитатива”). Спільними зусиллями соліст з оркестром досягають грандіозної фінальної кульмінації твору, в якій урочисто стверджується моноритм головної теми концерту.

Різноманітність фактури партії солюючого інструмента у поєднанні з майстерним використанням специфічних прийомів гри (тремоло міхом, гармонічні та мелодійні фігурації, інтонаційна будова пасажів) демонструє глибоке знання баянної специфіки та вигідно презентує ресурс виражальних можливостей цього академічного інструмента.

Висновки. Вищезначені спостереження дають підстави класифікувати Концерт для баяна з оркестром № 1 А. Гайденка як масштабний і яскравий твір композитора-баяніста, в якому автор демонструє власне розуміння концертної форми у її баянному втіленні, створюючи з'єднанням неофольклорних і неокласичних витоків яскраво-переконливу концепцію українського баянного концерту.

Перспективи дослідження. Окреслена тематика представляє дослідницьку перспективу в напрямі здійснення аналізу провідних виконавських інтерпретацій вищезначеного концерту як вітчизняними, так і закордонними майстрами гри на баяні.

Список використаних джерел і література:

1. Давыдов Н.А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста. Київ: Музична Україна, 2006. 326 с.
2. Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
3. Пташенко С.В. Жанри танцю та пісні у баянній творчості українських композиторів: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03 „Музичне мистецтво”. Харків: ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2014. 17 с.
4. Семешко А.А. Портреты современных украинских композиторов-баянистов (в форме диалогов). Анатолий Гайденко. Харьков: Майдан, 2010. 84 с.
5. Сташевський А.Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль. Луганськ: Янтар, 2013. 328 с.

References:

1. Davydov, N.A. (2006). Theoretical bases of formation of performing skills accordionist. Ky`yiv: Muzy`chna Ukrayina [in Russian].
2. Imhanickij, M.I. (2006). The history of the bayan and accordion art. Moskva: RAM im. Gnesinyh [in Russian].
3. Ptashenko, S.V. (2014). Genres dance and songs in the accordion works of Ukrainian composers. Extended abstract of candidate's thesis. Xarkiv: KharNUA [in Ukrainian].
4. Semeshko, A.A. (2010). Portraits of modern Ukrainian composers-bayanists (in the form of dialogues). Anatoly Gaydenko. Har'kov: Majdan [in Russian].
5. Stashevs`ky`j, A.Ya. (2013). Contemporary Ukrainian music for the accordion: expressive means, composite technologies, instrumental style. Lugans`k: Yantar [in Ukrainian].

УДК 681.817 (477.1)
DOI 10.15421/22182

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

АРФА У КАМЕРНИХ АНСАМБЛЯХ – СУЧАСНИЙ ВИМІР

Мета роботи – вияв особливостей тлумачення тембру арфи в українській камерній музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. **Методологія** дослідження ґрунтується на поєднанні інтонаційного та стильового методів аналізу. Використовується також структурно-аналітичний метод, на основі якого досягається відповідна логіка викладення матеріалу та формуються висновки дослідження. Вивчення теми відбувається й шляхом застосування структурно-генетичного аналізу і синтезу, як методів, що дозволяють виокремити найбільш характерні, генні елементи арфи у камерних ансамблях та зосередитись на цілісності її сприйняття у сучасній камерній музиці. Основу практичної розробки теми складає низка емпіричних методів, а саме спостереження та узагальнення. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що в статті вперше проаналізовано камерні композиції з арфою у складі сучасних українських композиторів, зокрема Борислава Стронька, висвітлено питання значення камерних творів із арфою у складі в процесі становлення якісно нового етапу української виконавської культури кінця ХХ – початку ХХІ століть. Стаття розкриває унікальність тембру арфи у її ансамблевому поєднанні, що утворює нову своєрідність темброво-колеристичних забарвлень в сучасній академічній камерно-інструментальній творчості. **Висновки.** Особливість тлумачення арфи у камерній музиці сучасних українських авторів характеризується відходом від темброво-колеристичної та суто концертно-віртуозної інтерпретації інструменту, притаманної творам ХІХ — першої половини ХХ ст.

Композиторська практика засвідчує значну еволюцію технічних можливостей інструменту, його потужний виражальний потенціал; у кожному конкретному випадку тембр арфи, її виконавські можливості здатні створити саме ту цілісну музичну картину світу, що відповідає сучасним естетико-стильовим пошукам українських композиторів.

Ключові слова: арфа, арфове виконавство, камерний ансамбль з арфою, композитор Б. Стронько.

Гумен Александра Игоревна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Арфа в камерных ансамблях – современное измерение

Цель работы – выявление особенностей трактовки тембра арфы в украинской камерной музыке последней трети XX – начала XXI веков. **Методология** исследования основана на объединении интонационного и стилевого методов анализа. Используется также структурно-аналитический метод, на основе которого достигается определённая логика изложения материала и формируются выводы исследования. Изучение темы происходит и путём применения структурно-генетического анализа и синтеза, как методов, которые позволяют выделить наиболее характерные, генные элементы арфы в камерных ансамблях и сосредоточиться на целостности её восприятия в современной камерной музыке. Основу практической разработки темы составляет ряд эмпирических методов, а именно наблюдение и обобщение. **Научная новизна** работы состоит в том, что в статье впервые проанализированы камерные композиции с арфой в составе современных украинских композиторов, в частности Борислава Стронько, освещен вопрос значения камерных произведений с арфой в составе в процессе становления качественно нового этапа украинской исполнительской культуры конца XX – начала XXI веков. Статья раскрывает уникальность тембра арфы в её ансамблевом единении, что создаёт новое своеобразие темброво-колористических красок современного академического камерно-инструментального творчества. **Выводы.** Особенность трактовки арфы в камерной музыке современных украинских авторов характеризуется отступлением от темброво-колористической и чисто концертно-виртуозной интерпретации

инструмента, присущей произведениям XIX — первой половины XX веков. Композиторская практика подтверждает значительную эволюцию технических возможностей инструмента, его мощный выразительный потенциал; в каждом конкретном случае тембр арфы, её исполнительские возможности способны создать именно ту целостную музыкальную картину мира, которая отвечает современным эстетико-стилевым поискам украинских композиторов.

Ключевые слова: арфа, арфовое исполнительство, камерный ансамбль с арфой, композитор Б. Стронько.

Humen Oleksandra, the candidate of art, the associate professor of the „Orchestral instruments” chair into the Dnipropetrovsk Academy of Music named by Glinka

The harp in chamber ensembles is the modern measuring

The purpose of this investigation is to discover the features which interpret the timbre of the harp in the Ukrainian chamber music the last third of XX – the beginning of the XXI century. **The research methodology** is based on the combination of intonation and style methods of analysis. The structurally analytical method is also applied by researcher, which gives foundation for accomplishment specific logic of presenting material and forming the conclusions of disquisition. Structurally genetic analysis and synthesis is employed by scholar as the way studying of subject and as methods, which allows to underscore the most characteristic, genetic elements of harp to the chamber ensembles and to concentrate on the indivisibility of its perception into the modern chamber music. The series of empirical methods consists of base for practice elaboration of theme, it is observation and generalization. **The scientific novelty** of the work is that, that the chamber compositions with harp in the structure of the modern Ukrainian composers such as Borislav Stronko were analyzed for the first time. Also the questions about the value of chamber works with harp in staff in the process of formation of a qualitatively new stage of the Ukrainian performance culture in the late XX – the beginning of the XXI century. The unique timbre of harp in its ensemble unity is discovered by this article, that creating the new peculiarity of timbre-coloring paints for contemporary academic chamber-instrumental creation. **Conclusions.** The peculiarity of the interpretation of the harp in chamber music of the modern

Ukrainian authors is characterized by deviation from the tone-color and pure concert-virtuoso interpretation of the instrument, inherent in the works of XIX — the first half of the twentieth century. The composition practice shows a significant evolution of technical resources of the instrument, its powerful potential; in each particular case the timbre of the harp, its performance capabilities able to create the completed musical picture of the world that corresponds to the modern aesthetic and stylistic search of Ukrainian composers.

The key words: harp, the harp performance, chamber ensemble with harp, a composer B. Stronko.

Постановка проблеми. На сьогодні є очевидним, що розвиток сучасного академічного камерно-ансамблевого музикування яскраво позначається різноманітністю інструментального складу його учасників. Безумовно, широкий арсенал інструментів утворює й відповідну темброво-колеристичну своєрідність звучання камерного колективу. Самобутньою ознакою нової ансамблевої звучності й постає унікальність тембрової природи арфи, яка все більше позначається творчою активністю у царині академічного камерно-ансамблевого виконавства.

Але ж наголосимо, що дослідження імплементації нової тембрової колористики з огляду ансамблевої активізації художнього єства арфи не знаходить відповідного науково-дослідницького вивчення, що, безсумнівно, являє одну з найважливіших проблем сфери сучасного камерно-ансамблевого музикування з арфою у складі.

Актуальність дослідження визначена тим, що у другій половині ХХ століття кардинального оновлення жанрово-стильових засад набуває камерно-інструментальний жанр. Поширюються камерні твори, визначені авторами як симфонії, які формально, не відповідаючи ознакам жанру, концепційно, а нерідко і за масштабами, наближаються до симфонічних форм. Досить часто як один із солюючих голосів до складу ансамблю в творах такого типу включено арфу.

Огляд літератури. Відзначимо, що мистецтво гри на арфі є маловивченим у сучасній науково-дослідницькій думці. Проблеми виконавсько-технологічного характеру, питання високохудожнього академічного репертуару для арфи, відповідна жанрово-стильова,

темброво-динамічна, колористична проблематика періоду межі ХХ – ХХІ сторіч є майже недослідженими у сучасному музикознавстві.

Мета статті полягає у вияві особливостей тлумачення тембру арфи в українській камерній музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століття.

Об'єктом дослідження постає камерно-ансамблеве виконавство з арфою у складі, а **предметом** – ідентифікація тембру арфи у його найбільш своєрідних інтерпретаційних рисах представлених у вітчизняній камерній музиці перетину ХХ – ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. Результатом пошуків нових тембральних фарб та незатертої практикою виражальності стали твори, написані для арфи у комбінаціях із струнними, духовими, клавішними та ударними інструментами. Особливо поширеними є дуети арфи з фортепіано або флейтою. Зустрічаємо чимало прикладів поєднання арфи із найрізноманітнішим інструментарієм: арфа та дзвони в Сюїті для камерного оркестру В. Степурка (1982); арфа, гітара, челеста, дзвони та вокал у „Епітафії пам'яті Рільке” Л. Грабовського (1965, друга ред. 1975); гобой, альт та арфа у „Візерунках” Л. Грабовського (1969); альтова флейта, арфа та струнний ансамбль у Камерному концерті В. Загорцева (1981); „Ноктюрн” для арфи і флейти Ж. Колодуб; „Концерт-ноктюрн” для скрипки та арфи (1973) й тріо для арфи, скрипки і віолончелі „Світ за хатою” (2009) В. Губи; „Шість Хоку” на слова японських поетів для голосу та арфи (1972), дует для флейти та арфи „Партита” (1973), Квінтет для двох скрипок, альту, віолончелі та арфи (1974) Ю. Іщенка; тріо для арфи, флейти й альту „Технемо № 3” та тріо для арфи, флейти і віолончелі „Технемо № 2” Г. Ляшенка (прем'єри виконання відбулись у 2012 та 2013 роках) тощо. Арфа у цих творах долучається до створення конкретної образності, певної атмосфери або підсилює емоційно психологічний аспект авторського задуму.

Аналізуючи творчість для арфи українських композиторів – Г. Ляшенка, Ю. Іщенка та Б. Стронька, В. Загорцева – попри яскраву стильову індивідуальність їх авторів, виявляємо загальну генералізуючу тенденцію тлумачення арфи в сучасній музиці. Її суть визначається відходом від темброво-колористичної та суто концертно-віртуозної інтерпретації інструмента, притаманної

творам XIX – першої половини XX ст. Інтенаційно-стильовий зміст проаналізованих творів засвідчує значну еволюцію технічних можливостей інструмента, його потужний виражальний потенціал. Композиторська практика у кожному конкретному випадку доводить, що тембр арфи, її виконавські можливості здатні створити саме ту цілісну музичну картину світу, що відповідає сучасним естетико-стильовим пошукам українських композиторів.

В. Загорцев досить широко використовує у власних композиціях тембр арфи. До творів, у яких залучено арфу, належать „Містерія” для фортепіано з оркестром (1965), „Градації” для камерного оркестру (1966) (виконання цього твору в Нью-Йорку в 1980 році мало успіх і зробило ім’я Володимира Загорцева відомим в усьому світі), „Ігри” для камерного оркестру (1968), Симфонія „Тривоги” для камерного оркестру (1988) [1].

Однак у творах композитора звучність арфи може використовуватись не лише як складова тембрової палітри, але й набуває домінуючої функції у створенні образного задуму. Це – Фантазія для віолончелі, арфи та ударних (1971), а також Камерний концерт № 1 для альтової флейти, арфи і струнних (1981) (першою та єдиною на сьогодні виконавицею цих творів в Україні є арфістка, солістка Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України Наталія Ізмайлова).

Фантазія для віолончелі, арфи та ударних В. Загорцева є зразком естетики і техніки українського музичного авангарду другої половини XX ст. Титульні ознаки „новаторського” тут проступають на усіх художніх рівнях. Насамперед, це домінування „інструментальної” ідеї, що реалізується у творі різнобічно та багаторівнево. З позиції жанрових параметрів твір презентує „чисту” інструментальну, не програмну музику, камерність якої є її внутрішньо-іманентною ознакою. Типовою для естетики авангарду є також не канонічність виконавського складу (віолончель, арфа й ударні) та особливості музичного тематизму. В традиції авангардних шукань у Фантазії є відсутня музична тема в класичному розумінні. Головним героєм Фантазії стає звук як такий. Саме звучання окремої інтонації формує образну категорію та музичну драматургію цілісності. Домінування „звукової концепції” у творі підкреслено постановчими прийомами, зафіксованими композитором у численних ремарках. Важливими

для втілення цієї концепції твору є електронне підсилення звуку партій віолончелі та арфи системою окремих динаміків. Доробок митця засвідчує, що арфа цікавить його не тільки своїми удосконаленими технічними можливостями, але й трансформується і як важливе джерело нової виражальності в різноманітних жанрах.

Ю. Іщенко поєднує арфу і флейту в „Партиті”. Час створення восьми „Маленьких партит” охоплює 30 років: перша написана у 1973, остання – у 2003 р. Композитор не мав наміру оформлення партит в єдиний цикл – багато з них мають власну історію виникнення, кожна розрахована на свій склад виконавців, деякі, через ряд обставин, були перекладені для інших інструментів [2].

Першу партиту, написану для флейти й арфи, композитор згодом переклав для скрипки та фортепіано, а в концертному виконанні її можна почути навіть із клавесином. Цікава за задумом, але складна для виконавця, може саме технічна складність арфової партії і спричинила до перекладення твору для фортепіано, а в концертному виконанні її можна почути навіть з клавесином.

Мотивом створення першої партити слугувало замовлення (скоріше прохання) на сюїту для флейти з арфою. Сюїти не сталось: трансформація ритму у 4-ій частині призвела до появи у фіналі не жиги, а сициліани. Так цей цикл перетворився на партиту. „Жарт” Баха, що став основою Алеманди, з’явився з подання Іщенка подвоєним: одночасне використання теми у різних тональностях (партія флейти з двома дієзами, а арфи – з шістьма бемолями, а в другій половині навпаки) надало терпкості звучанню, підняло „градус” твору.

У більшості „Маленьких партит” Ю. Іщенка авторський принцип „сполучення несумісного” знаходить втілення в різноманітних прийомах розвитку тематизму, поліфонічних засобів, ланцюжковій передачі матеріалу в ансамблях, будові гармонічних та фактурних пластів, ритмічній вишуканості, оригінальності форми тощо, що народжує в підсвідомості певні сценічні образи (персонажі комедії dell arte, жанрові ампула, різні національні типажі й ін.).

Особливе місце в українській арфовій музиці займає створений Ю. Іщенко у 1974 р. Квінтет для двох скрипок, альту, віолончелі та арфи. Фактично це один з перших творів у вітчизняній музиці ХХ ст., в якому арфа тлумачиться не тільки і не

стільки з погляду притаманної їй колористики звучання, а виступає чинником тематичної та композиційно-драматургічної цілісності твору, в якому саме концертний індивідуалізований тембр визначає весь основний тематизм композиції.

Квінтет відповідає класичним параметрам жанру із традиційним тлумаченням функцій кожної частини чотиричастинного інструментального циклу. Так, перша частина твору (*Allegro moderato*) виконує роль експозиції загальної інтонаційної концепції твору; друга частина (*Vivace giocoso*) – легке, радісне скерцо, контрастно співставлене з третьою – драматичним монологом (*Adagio epico*) із вкрапленням ознак епічної стилістики. Врешті, четверта частина (*Allegro heroico*) – традиційно швидкий енергійний фінал-узагальнення.

Попри наявність виразно окресленої класицистичної моделі жанру, Квінтет є яскраво національним за концепцією і виражальністю, зокрема, інтонаційною природою тематизму. Епічну спрямованість його образної палітри визначають різноманітні інтонаційні комплекси, серед яких: билінна декламація, веснянковий хоровод, лірична пісенність, думовий монолог, ритуальна танцювальність тощо. Монументальність задуму, драматургічна насиченість зближують Квінтет Ю. Іщенка із симфонічними жанрами, ознаки яких талановито втілені композитором за допомогою мінімальних засобів інструментального ансамблю.

До жанру камерного ансамблю із арфою у складі звертається також молодий київський композитор Борислав Стронько, творча біографія якого розпочалась в останньому десятилітті минулого століття (творчий доробок Б. Стронька представлений композиціями різних жанрів: музично-театральним (опера „Фауст”), симфонічним (Перша та Друга симфонії, Концерт для скрипки з оркестром, Варіації на тему В.А. Моцарта), вокально-хоровим („*Silentium*” для змішаного хору, Псалом № 42, вокальний цикл на слова О. Мандельштама), камерно-інструментальними творами).

Однак, попри відносно нетривалий час творчості, композитор впевнено увійшов до вітчизняного музичного процесу і на сьогодні, поряд з іншими авторами, визначає обличчя сучасної української музики.

Найбільш значним за обсягом є камерно-інструментальний доробок композитора, що на сьогодні представлений фортепіанними сонатами, сольними п'єсами для різних інструментів, зокрема для арфи, а також різноманітними камерними ансамблями, переважно нетрадиційного складу: фортепіанне тріо (флейта, фагот, фортепіано), квартет „Повернення на Ітаку” (кларнет, бас-кларнет, тенор-саксофон, фагот).

Серед камерних ансамблів – твори з арфою. Борислав Стронько з особливим пієтетом ставиться до цього інструмента. Можливо саме тому арфові твори композитора щоразу демонструють високий художній і виконавський потенціал арфи.

Арфу композитор залучає вже до своїх ранніх творів: тріо „Трава забуття” для арфи, челести та клавесину (1994); сольна п'єса для арфи-соло „Занурення” (1995). У подальшій творчості Б. Стронька арфа звучить переважно в ансамблевому поєднанні з іншими інструментами, струнним квартетом або струнним оркестром: Пассакалія „Плач Ізраїлю” для кларнета, арфи, скрипки, віолончелі та струнного оркестру (2001); програмні твори „Еос” для квінтету (струнний квартет з арфою, 2005); тріо-сюїта „Дивні казки” (ксилофон, арфа і віолончель, 2009).

У камерно-ансамблевій творчості композитора арфа виконує найрізноманітніші функції. Більшість цих творів є програмними і їхні задуми нав'язані враженнями від літературного або історичного матеріалу, до того ж пов'язаним із давньою грецькою міфологією або біблійними сюжетами. Арфу в них композитор використовує і як колористичну барву для відтворення образів-картин, і як знак певної епохи. Нерідко саме арфа покликана відтворити певні асоціації із звучністю стародавніх струнно-щипкових інструментів (гуслів, ліри, кіфари тощо) з метою посилення автентичності образів давнини. Так, у лірико-драматичному творі „Плач Ізраїлю” партія арфи, хоча й достатньо інертна в загальному розвитку твору, є вельми важливою в драматургії, у розкритті його біблійної образності. Її звучність сприймається як знак, що переносить уяву до трагічної історії давньої Іудеї.

У розгорнутій в часі композиції „Плач Ізраїлю” композитор використовує неокласичну форму варіацій на *basso ostinato* із притаманним цьому жанровому різновиду драматургічним прийомом поступового нарощування фактури засобами

нашарування інструментальних партій. Основу драматичного образу становить моно-тема, ядром якої є піднесена до масштабів вселенської скорботи інтонація плачу. Східну архаїку цієї теми визначає насамперед її ладове забарвлення – мажор із низькими 2 та 6 ступенями. Ламентозне звучання твору підсилює полімелодизм фактури. Фактично у кожній партії поряд із основним тематизмом повторюється інтонація плачу із головної моно-теми.

Великого значення композитор надає тембральній палітрі твору. Щоб максимально драматизувати образність, він зупиняє увагу на інструментах, звучання яких наближене до людського голосу і традиційно вживається для втілення глибоко особистісних почуттів – звідси й певна інертність в ансамблі партії арфи.

Зміст квінтету „Еос” (для арфи і струнного квартету) навіяний гомерівською „Іліадою”, що засвідчують не лише програмна назва, а й авторський епіграф у рукописі твору („Вышла из мрака младая, с перстами пурпурными Эос”) (Еос, або Аврора – давньогрецька богиня вранішньої зорі). Імпресіоністично витончена пейзаж-картина чарівної природи втілена композитором внутрішньо динамічно. У тричастинній формі із розгорнутою репризою експоновані в першій частині лагідні образи спокою, краси, світла (до ц. 4) змінює розробковий характер середнього розділу, де семантика втілює рух, неспокій, хвилювання. Так, початкова секундова поспівка – „інтонація зітхання” – в експозиційному викладі теми в серединному розділі переінтоновується і в новому ритмічному оформленні набирає ознак баркарольного жанру, що асоціюється із картиною хвилювання моря. Зміни образності та інтонаційно-ритмічне перевтілення вихідного тематизму розпочинаються саме у партії арфи. Хоча в подальшому розвитку арфа використовується переважно як колористична складова музичної фактури.

Інтерес автора до давньогрецької міфології спостерігаємо також і в його наступному камерно-інструментальному програмному тріо „Трава забуття” для арфи, челести та клавесину, створеного, як і квінтет „Еос” та квартет „Повернення на Ітаку”, за мотивами гомерівського епосу „Іліада” та „Одісея”.

Музичний космос тріо вибудовано на основі гармонійного співіснування двох протилежних, але не конфліктних, а взаємодоповнюючих один одного світів. Один із них – образ

спокою, рівноваги, краси, втілення якого і доручено саме арфі. У широких, розлогих арпеджіо зринають уривки витонченої мелодії; вона не обривається, не зникає, просто звучить нібито у різних вимірах. Картину „прекрасного” доповнює ніжний, витончений тембр челести.

Паралельно „ідеальному” в тріо існує також інший світ, зокрема акт, втілений в образи, сповнені руху, однак не енергійно-динамічного, а скоріше ритмічно-механічного. Такої якості їм надають металевий тембр клавесина і послідовне звучання загальних фігураційних формул руху, як основи музичного тематизму.

Як зазначалось, протилежні за змістом образи не конфліктують, а доповнюють один одного. Лише на рівних етапах становлення музичної форми кожен із образів виходить на перший план, однак не поступово витісняючи, а ніби „відключаючи” власну протилежність. Так, образ механічного домінує у середньому розділі форми (ц. 3-7). Показово, що тембр арфи як носія „прекрасного” у цій частині загальної форми взагалі „знято”, звучать лише челеста і клавесин, а згодом лише клавесин. В образно-інтонаційному плані відбувається наростання зовнішньої моторики: засобами обмеженої алеаторики композитор створює враження невпинної пульсації фігураційних хвиль.

Відродження образу краси (динамізована реприза від ц. 7) відбувається за принципом „включення”: початкова тема з’являється у своєму основному тембровому оформленні – у арфи і челести. При цьому клавесинові фігурації не зникають, вони творять витончене тло для звучання сольюючих інструментів. У коді твору (ц. 9) алеаторичні фігурації поширюються у всіх партіях-тембрах композиції, що підтверджує ідею гармонійного співіснування протилежностей.

У тріо композитор вирішує також питання синтезу тембрів. За його словами, цікавим з технічної сторони було поєднання „тихих і нединамічних” інструментів – челести і клавесина з арфою, з метою виявити її значний, по-вокальному співучий та динамічний потенціал. Одним із останніх на сьогодні творів Б. Стронька, в якому задіяна арфа, є сюїта „Дивні казки” (за останньою редакцією автора „Чудернацькі казки”, прем’єра відбулася 12 жовтня 2011 року на ювілейному концерті народної артистки України Наталії

Ізмайлової в концертному залі спілки композиторів України у виконанні: О. Гумен (арфа), О. Заяць (віолончель), С. Ульянов (ксилофон)) для ксилофона, арфи і віолончелі, що була створена за мотивами казки про загублене стародавнє місто (з циклу східних казок „Тисяча та одна ніч”). Твір складається з п’яти частин, кожна з яких має програмну назву, що по суті і визначає їхню жанрово-ілюстративну спрямованість.

У циклі „Казок” тембр арфи відіграє переважно колористичну функцію – посилює фантастичні ефекти. Особливо це очевидно у першій частині – „Казка про згасле вогнище”, де партія арфи разом із ксилофоном створює колористичне тло, на якому звучить експресивна і напружена мелодія віолончелі. Однак, починаючи з другої частини циклу функції арфи зростають. Надалі її тембр уводиться до відтворення основних образів кожної частини. У другій частині – „Казка про світлий дощ” – це відтворення крапель дощу; у третій – „Казка про вітер, що танцює” – звуконаслідування поривів вітру (висхідні та низхідні пасажі). Особливо вирізняється частина „Казка про годинник, що засинає”, де автор доручає арфі солюючу партію – розмірена із дублюванням в октаву мелодія у поєднанні з остінатними фігурами ксилофона і педальними тонами віолончелі створює механічний, застиглий образ часу. Фінал циклу – „Казка про глузливого птаха” вирівнює значення звучності всіх інструментів, створюючи цілісний образ радості.

Арфові твори композитора Борислава Стронька демонструють високий художній і виконавський потенціал інструмента. Звучність арфи у них відображає насамперед тонус процесів, їх енергетику, тобто „як” відбувається, а не „що”. Програмна назва, словесний текст, відеоряд звичайно конкретизують їх зміст, однак присутність цих підказок не є обов’язковою. Вербальні моменти лише полегшують сприйняття творів, пов’язуючи їх зміст, образність із життєвим досвідом, усталеним тезаурусом слухача.

Висновки. На підставі проведеного аналізу камерних творів можна констатувати, що тлумачення арфи у камерній музиці сучасних українських авторів характеризується потужним виражальним і виконавським потенціалом; у кожному конкретному випадку тембр арфи, її виконавські можливості здатні створити саме ту цілісну музичну картину світу, що відповідає сучасним естетико-стильовим пошукам відомих українських композиторів.

Перспективи дослідження вбачаються у зверненні наукового погляду на більш ширший арсенал засобів художньої виразності арфи, виявленні його своєрідності як у сольному, так і ансамблевому академічному професійному виконавстві.

Список використаних джерел і література:

1. Гумен О. Арфа в творчості Володимира Загорцева // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. ст. Івано-Франківськ, 2011. Вип. XXI–XXII. С. 354–357.
2. Гумен О. Ю. Іщенко. Квінтет для арфи, двох скрипок, альту й віолончелі // Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: зб. наук. ст. Львів: Споло, 2010. Вип. 24. С. 263–271.
3. Олійник О. Історія становлення і розвитку камерного ансамблю з арфою у складі: навчальний посібник. Вінниця: Нова книга, 2005. 200 с.
4. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: монографія. Харків: ХГАК, 2001. 395 с.
5. Шамеева Н. История развития отечественной музыки для арфы (XX век). Москва, 1994. 146 с.

References:

1. Humen, O. (2011). Harp in the works of Volodymyr Zahortsev. Ivano-Frankivsk: Prykarpatskyi universytet [in Ukrainian].
2. Humen, O. (2010). Y. Ishchenko. Quintet for harp, two violins, viola and cello. Kamerno-instrumentalni ansambl: istoriia, teoriia, praktyka, 24, 263–271 [in Ukrainian].
3. Oliinyk, O. (2005). The history of the formation and development of the chamber ensemble with the harp in the composition. Vinnytsia: Nova knyha [in Ukrainian].
4. Pol'skaja, I. (2001). Chamber ensemble: history, theory, aesthetics. Har'kov: HGAK [in Russian].
5. Shameeva, N. (1994). The history of the development of Russian music for the harp (the twentieth century). Moskva [in Russian].

УДК 78.071.2
DOI 10.15421/22183

Тулянцев Андрій Анатолійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (093) 723 - 45 - 15
e-mail: ksb2008dnepr@rambler.ru

Сазонова Марія Вікторівна,
магістрант кафедри „Музичне мистецтво естради”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (063) 858 - 06 - 27
e-mail: zabavadavis@i.ua

БЕНД LELEKA BERLIN: УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР І ДЖАЗ

Мета статті полягає у розкритті індивідуальності виконавського стилю етно-джаз-бенду *Leléka berlin*, у виявленні особливостей синтезу його професійних музично-сценічних взаємодій, а також в аналізі професійних якостей відповідного інструментально-вокального виконавства. З персоною Вікторії Антон та її колег-інструменталістів можна визначити актуальну цінність міжнародної творчої діяльності етно-джаз-бенду *Leléka berlin*, зрозуміти його специфіку, окреслити професійні можливості, розкрити особливості творчих пошуків сучасних музикантів, а також з'ясувати умови ефективної діяльності такого квартету, як етно-джаз-бенд *Leléka berlin* у сучасному соціумі. **Методологія** дослідження зумовлюється емпіричною природою наукової розвідки, яка формує превалювання у статті таких дослідницьких методів як спостереження та узагальнення. Саме ці методи дозволяють, перш за все, розкрити творчу індивідуальність етно-джаз-бенду *Leléka berlin*. **Наукова новизна.** Вперше в історії українського музикознавства зроблена спроба розглянути феномен етно-джаз-бенду *Leléka berlin*, який було створено у 2016 році. Аналіз взаємовпливу інструментального та вокально-сценічного напрямків у сучасному естрадному мистецтві виявив актуальні

особливості концертної діяльності етно-джаз-бенду *Leléka berlin*, як міжнародного музичного явища та сценічного видовища. **Висновки.** Зроблено музикознавчий аналіз, пов'язаний з обґрунтуванням інструментально-вокальної моделі етно-джаз-бенду *Leléka berlin*, що обумовлює фольклорне продовження в сучасному міжнародному естрадному виконавстві. Вокально-інструментальна ансамблевість, що підпорядковує собі всю концертну та гастрольну діяльність, – основа дієвого функціонування етно-джаз-бенду *Leléka berlin*, на якому будується вся система його критеріїв сучасної музичної пропаганди українського фольклору. Концерти, гастролі, виступи етно-джаз-бенду *Leléka berlin* на Магдебургському міжнародному театральному фестивалі підтверджують той факт, що виконавці вкладають у гру та спів власне світовідчуття, своєрідно розкривають образний світ українського фольклору у його джазовій обробці.

Ключові слова: етно-джаз-бенд, квартет, солістка, інструменталіст, фортепіано, хор, контрабас, ударні інструменти, вокал.

Тулянцев Андрей Анатольевич, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Сазонова Мария Викторовна, магистрант кафедры „Музыкальное искусство эстрады” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Бенд *Leleka Berlin*: украинский фольклор и джаз

Цель статьи состоит в раскрытии индивидуальности исполнительского стиля этно-джаз-бенда *Leléka berlin*, в выявлении синтеза его профессиональных музыкально-сценических взаимодействий, а также в анализе профессиональных критериев данного художественного инструментально-вокального исполнительства. С персоной Виктории Антон и ее коллег-инструменталистов можно определить актуальную ценность международной творческой деятельности этно-джаз-бенда *Leléka berlin*, понять его специфику, обозначить определённые профессиональные возможности, раскрыть особенности творческих поисков современных музыкантов, а также выяснить условия

эффективной деятельности такого квартета как этно-джаз-бэнд *Leléka berlin* в современном социуме. **Методология** исследования обуславливается эмпирической природой научной разработки, которая формирует превалирование в статье таких исследовательских методов как наблюдение и обобщение. Именно эти методы позволяют, в первую очередь, раскрыть творческую индивидуальность этно-джаз-бэнда *Leléka berlin*. **Научная новизна.** Впервые в истории украинского музыкознания сделана попытка рассмотреть феномен этно-джаз-бэнда *Leléka berlin*, который был создан в 2016 году. Анализ взаимодействия инструментального и вокально-сценического направлений в современном эстрадном искусстве опеределит актуальные особенности концертной деятельности этно-джаз-бэнда *Leléka berlin* как международного музыкального явления и сценического зрелища. **Выводы.** Сделан музыковедческий анализ, связанный с обоснованием инструментально-вокальной модели этно-джаз-бэнда *Leléka berlin*, что обуславливает фольклорное продолжение в современном международном эстрадном исполнительстве. Вокально-инструментальная ансамблевость, которая подчиняет себе всю концертную и гастрольную деятельность, – основа действенного функционирования этно-джаз-бэнда *Leléka berlin*, на которой выстраивается вся система его критериев современной музыкальной пропаганды украинского фольклора. Концерты, гастроли, выступления этно-джаз-бэнда *Leléka berlin* на Магдебургском международном театральном фестивале подтверждают тот факт, что исполнители привносят в игру и пение собственное мировоззрение, своеобразно раскрывают образный мир украинского фольклора в его джазовой обработке.

Ключевые слова: этно-джаз-бэнд, квартет, солистка, инструменталист, фортепиано, хор, контрабас, ударные инструменты, вокал.

Tulyantsev Andrey, PhD in Arts, docent, professor of the „History and Theory of Music” chair, Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

Sazonova Maria, graduate student of the chair „Musical art of variety” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

Bend Leleka Berlin: Ukrainian folklore and jazz

The purpose of the study is disclosing of the individuality for the performing style concerning the ethno-jazz-band Leléka berlin, revealing the synthesis of its professional musical and scenic interactions, as well as analyzing of the professional criterions for the artistic quality of instrumental-vocal performing. With Victoria's person Anton and her fellow instrumentalists the making possible to determine the actual value of the international creative activity of the ethno-jazz-band „Leléka berlin”, to understand its specificity; to identify the professional opportunities, to reveal the features of creative searches of the modern musicians as well as to find out the conditions for effective activity of such a quartet as ethno-jazz-band „Leléka berlin” in the contemporary society. **The methodology** of the investigation is conditioned by empirical nature of scientific elaboration, which forms the precondition in the article of such research methods as observation and generalization. It is these methods allow, primarily, identifying of the creative individuality for the ethno-jazz-band „Leléka berlin”. **Scientific novelty.** For the first time it was made an attempt to examine the phenomenon of ethno-jazz-band „Leléka berlin” in the history of Ukrainian musicology, which was created in 2016. The analysis of the interaction of instrumental and vocal-scenic trends in contemporary pop art determined the actual features of the ethno-jazz-band „Leléka berlin” concert activity as an international musical phenomenon and a scenic spectacle. **Conclusions.** The musicological analysis connected with the substantiation of instrumental-vocal model of ethno-jazz-band Leléka berlin was made, which determines the folklore continuation in the modern international variety performance. Vocal-instrumental ensemble, which subordinates all concert and tour activity, is the basis of the effective functioning of the ethno-jazz-band „Leléka berlin” on which the whole system of its criteria of modern musical propaganda of Ukrainian folklore is built. Concerts, tours, performances of ethno-jazz-band „Leléka berlin” at the Magdeburg International Theater Festival confirm that fact that performers bring their own worldview into the game and singing, they open the figurative world of Ukrainian folklore in its jazz processing peculiarly.

The key words: ethno-jazz-band, quartet, soloist, instrumentalist, piano, chorus, double bass, drums, vocal.

Постановка проблеми. Оновлення сучасних естрадно-пісенних напрямків пов'язане насамперед зі змінами у сфері видовищного ринку. Естрадно-пісенна атмосфера в Україні 2000-х – 2018-х років вже пройшла кризові випробування та орієнтується на стабілізацію видовищного ринку, професійну майстерність солістів та колективів. У 1990-х роках в українській пісенній естраді відбулась розробка нових жанрових, стильових і, в цілому оновлених тематичних зон, вивчення яких є майже недослідженою сферою у сучасному музикознавстві.

Актуальність дослідження. Відзначимо, що до стилістичного збагачення сучасної музично-інтонаційної сфери додається й усвідомлення стилістики іноземних музичних гуртів, поп-, джаз- та рок- напрямів. Утверджується стилістика, яка інтегрується в українське фольклорно-творче підґрунтя. Нові тенденції, що визначились у розвитку української пісенної естради породили дискусії з питань інтенсивного впровадження таких новітніх стилістик, як фольк-рок („Cool before”), альтернативний рок („Армада”), європоп та євроденс („Аква Віта”), бойз-бенд („Льомі Льом”), хіп-хоп („Вхід у змінному взутті”, „Гринджоли”). Також розрізняються: 1 – різноманітні прояви стилістики R&B – („ритмічна музика” у вигляді репу, хіп-хопу, у синтезі із роком, поп-музикою та навіть шансоном й естрадним романсом – „Воплі Відоплясова”, „SunSay”, „Onuka”, „Крихітка Цахес”, „5'nizza”, „ТНМК”); 2 – фольк-рок із „украпленнями” елементів романсової стилістики (гурти „Скрябін”, „Океан Ельзи”, „Бумбокс”); лірична естрадна пісня з елементами танцювальних ритмів (Руслана, Ірина Білик, Віталій Козловський, Наталя Могилевська, Джамала, Monatik, Юрко Юрченко, Pure: Pur, Dakh Daughters, Час та скло, Melovin, Tayana).

З дистанції часу стало зрозуміло, що творчий результат є основою музичних досягнень. Закономірним є те, що все малозапитане видовищним ринком відпадає, залишаються лише найяскравіші творчі фігури, дослідження яких і формує актуальність заявленою теми.

Огляд літератури. Питання своєрідності взаємодії українського фольклору з найвідомішими напрямками джазової, естрадної музики майже не розглядались у науково-дослідницькій сфері сучасного музикознавства. Інформація подібної тематики

висвітлювалась переважно у незначних фактах довідкової літератури що, на жаль, не входить до переліку фундаментальних наукових розвідок з окресленої тематики.

Мета статті – здійснити музикознавчий аналіз найбільш специфічних особливостей синтезу фольклору та джазу у творчості відомого мистецького колективу етно-джаз-бенд *Leléka berlin*.

Об'єктом дослідження постає творча діяльність етно-джаз-бенду *Leléka berlin* у синтезі його професійних музично-сценічних взаємодій, а **предметом** – особливості поєднання українського фольклору і сучасної джазової музики.

Виклад основного матеріалу. Культурний феномен сучасності – у центрі уваги глядацької аудиторії сьогодення опинився мультикультурний проект *Leléka berlin*. Це – чотири музиканти з України, Польщі та Німеччини, що сплітають старовинні українські мотиви із сучасним джазом, додаючи своїх музичних та культурних особливостей.

Відтак, це саме той випадок, коли зацікавленість джазом та досконалою красою українського мелосу – непідробно справжня. Склад гурту: джазові музиканти Роберт Вінрьодер – фортепіано (Німеччина), Томас Коларчик – контрабас (Польща), Якоб Хегнер – ударні інструменти (Німеччина), Вікторія Антон – вокал (Україна).

Leléka народилась у Берліні на початку 2016 року, а у травні того ж року музиканти виступили наживо в Акторському Домі у Магдебурзі, на одній сцені з *Dakh Daughters*. У вересні 2017 року гурт отримав перемогу на фестивалі етнічної експериментальної музики *Creole – Global Music Contest*. Бісе Акаме (*Bisseh Akamé*) з *Universal Music Group* на церемонії нагородження *Global Music Contest* про *Leléka* висловила наступне: „Ми обрали цей гурт тому, що вони за допомогою оригінальної комбінації стилістичних засобів викликали у публіки неочікувану емоційну реакцію. *Leléka* різноманітна, щира, смілива та багатогранна. Співачка – прекрасний оповідач. Вона змогла дістати зі свого інструмента – голосу – дійсно все. Я люблю госпел, але ця музика має для мене тепер нове значення. Я б назвав це „український госпел” [3].

Специфічною рисою колективу є берлінський джаз на основі українського мелосу. Солістка та організатор колективу – українка Вікторія Антон. Вона народилась у місті Першотравенськ Дніпропетровської області. З дитинства брала участь у різних

музичних заходах: вокальні, композиторські конкурси, музична школа по класу фортепіано. Отримала також хореографічну підготовку. Закінчивши Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого, Вікторія Антон працювала актрисою у Київському академічному „Молодому театрі” два роки. Потім разом із чоловіком, актором Себастьяном Антоном, переїхала до Берліна. Себастьян Антон – актор, перекладач, зіграв роль німця у фільмі „Чужа молитва” (режисер Ахтем Сейтаблаєв). Берлін – відкрите місто для створення музичних проектів. Тому, живучи у Німеччині, Вікторія Антон продовжила навчання на курсах джазу, де співала українські пісні. Згодом створила бенд *Leléka berlin*.

Отримавши запрошення на театральний фестиваль у Магдебурзі, Вікторія Антон вибрала назву для бенду – „Лелека”. Співачка вважає, що назва має бути символічною: птахи лелеки приносять весну, дітей та вдачу. Цей музичний проект надає українським пісням у Німеччині нове сценічне життя.

„Народний твір – анонімний, що побутує усно, знаходиться у процесі постійної змінності. Із однієї пісенної „зав’язі” розростаються грона варіантів, які успадковують семантичні й конструктивні елементи свого першоджерела, не залишаючись водночас незмінними. Специфічне нефіксоване протягом століть побутування фольклору дає простір для утвердження нової змістовної ідеї у безлічі варіантів та жанрових втілень. Це визначило тенденцію до „стискування” часу, широкої типізації ідей, сюжетів. У цьому велика сила впливу фольклору, його неперехідне значення. Чим давніший твір, тим більша ймовірність його варіантних розщеплень, жанрових трансформацій. У початкових фазах розвитку народної творчості пісенні „зав’язі” не могли бути надто різноманітними і численними, з огляду на скромний інтелектуальний і слуховий досвід людей. З часом, їх кількість і якість зростає” [2, 32].

Ідеї, закладені в одній із концепцій С.Й. Гриці, дістали найповнішу розробку в інструментально-вокальній практиці етно-джаз-бенду *Leléka berlin*. Серед творів, які становлять репертуар етно-джаз-бенду *Leléka berlin* – „Гаданочка”, „Ой, там, на товчку”, „Ой, в коло”, „Колисанка”.

Вкрай важливо усвідомлювати й своєрідності мистецько-творчих пошуків етно-джаз-бенду *Leléka berlin*. Процес інтонаційно-образної трансформації охопив і творчість цього музичного колективу. Його творчий хід є історично зумовленим сценічно-видовищними оновленнями, характерними для сучасної естради Німеччини та України. Це: виступи на невеличких камерних сценах клубів, відкритих майданчиках фестивалів, які знаходяться на значній відстані від публіки; відсутність декорацій та етнографічних українських костюмів, загальне світлове оформлення сцени. Маємо також акцентувати й мовну проблему: образні та метафоричні назви та тексти українських фольклорних творів мають бути грамотно перекладеними на німецьку мову.

Безумовно, на перший план виходить персона Вікторії Антон. Сильний голос гарного м'якого тембру в поєднанні з музичністю, правдивістю і щирістю виконання дали змогу співачці відтворити у пісенних мініатюрах поетичні узагальнені образи українських жінок. Голос співачки – найнадійніший інструмент, що може звучати і насичено, і м'яко-матово, холоднувато, і „флейтово”: ніжно, світло, променисто.

Голос Вікторії Антон забарвлює образ. Співачка знаходить різноманітні емоційно-психологічні засоби вираження й багатство інтонацій для передачі трагедії матері у пісні „Пливе кача”, яка тужить за загиблим сином. Емоційне і водночас заглиблено-філософське звучання голосу В. Антон органічно увійшло у вокально-інструментальну дію концерту, привнесло у нього важливі ідейно-сміслові акценти, виявило схвильоване, пристрасне ставлення співачки до подій, про які йдеться у пісні.

Глибокий народно-етнографічний оптимізм творів „Гаданочка”, „Ой, там, на товчку”, „Ой, в коло”, „Колисанка” дістали у виконанні В. Антон яскраве і переконливе вираження. Підстави для подібного тлумачення давала сама музика – весела, динамічна, темпераментна та гостросучасна. Етно-джаз-бенду *Leléka berlin* вдалось відтворити її яскраву образність, тонкий гумор, ритмічне багатство. Утверджується використання синтезу фольклору та джазу як головного музично-драматургічного фактору. Широке залучення інтонаційної сфери джазу із її загострено-експресивною музичною мовою, принципами звукоутворення (своєрідна мелізмати́ка, глісандо), суто джазова

ритміка, імпровізаційність розвитку, наскрізне проведення пісенного лейтмотиву характерні для концертів-вистав, які втілює етно-джаз-бенд *Leléka berlin*.

Висновки. Вікторія Антон – виконавиця інтелектуального плану. Вона не покладається лише на природу та інтуїцію, а завжди багато працює, вивчає документи і джерела, шукає власне неповторне відчуття образу. Співачці властиве навіть режисерське бачення пісні, яке їй підказує інтуїція. І ця інтуїція, а ще професійний смак і досвід, уміння узгодити творчі бажання з можливостями етно-джаз-бенду *Leléka berlin* та актуальне відчуття потреб сучасного німецького й українського слухача, допомагають цим музикантам долати виконавсько-сценічні труднощі. Разом з виконавством набирає творчої сили і художньої самобутності міжнародне інструментально-вокальне мистецтво, яке успішно репрезентує етно-джаз-бенд *Leléka berlin*. Розширюючи й збагачуючи репертуар, квартет впевнено вийшов на шлях сучасної пропаганди української народної пісні у Німеччині, успішно утверджуючи своєрідне та яскраве міжнародне мистецьке кредо.

Перспектива дослідження визначається можливістю проведення порівняльного аналізу творчого доробку етно-джаз-бенду *Leléka berlin* з іншими подібними мистецькими колективами як з України, так і з інших держав.

Список використаних джерел і література:

1. Верменич Ю.Т. Джаз. История. Стили. Мастера. Санкт-Петербург: Планета музики, 2007. 608 с.
2. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. Київ: Наукова думка, 1979. 245 с.
3. *Leléka berlin*. <http://www.facebook.com/lelekaberlin/> (дата звернення 12.09.2017).

References:

1. Vermenich, Ju.T. (2007). Jazz. History. Styles. Masters. Sankt-Peterburg: Planeta muzyki [in Russian].
2. Hrytsa, S.Y. (1979). Melos of the Ukrainian folk epic. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. *Leléka berlin*, (2017). [Electronic resource]. Retrieved from <http://www.facebook.com/lelekaberlin> [in English].

УДК 786.2+781.7
DOI 10.15421/22184

Лю Фань,
*Аспірант кафедри „Теорія та історія
музичного виконавства”
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського*

тел. (073) 045 - 98 - 51
e-mail: lufanukraine@gmail.com

СТАРИЙ СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА ФОРТЕПІАНО У ТВОРЧОСТІ ІГОРЯ ЩЕРБАКОВА

Мета статті. У статті виявлено специфіку трактування фортепіано у творчості І. Щербакова та її зв'язки із традиційними образами інструмента. **Методологія дослідження** полягає у використанні цілісного аналізу музичного твору. Застосування культурологічного та компаративного методів дозволяє простежити еволюцію співучого і ностальгійного образів фортепіано та їх відбиття у творчості І. Щербакова. Звернення до структурно-аналітичного методу дослідження, у контексті заявленої проблематики, створює можливість щодо відповідного структурування теоретичного матеріалу та утвердження загальних висновків наукової розвідки. Активно використовуються у практичному науково-дослідницькому значенні методи емпіричної природи, а саме спостереження та узагальнення. **Наукова новизна.** У статті вперше проаналізовано особливості трактування образу фортепіано сучасним українським композитором І. Щербаковим. Уперше висвітлено новаторське відбиття традиції „співу на фортепіано” в умовах постмодерністської культурної ситуації в українській музиці початку ХХІ ст. **Висновки.** У творчості І. Щербакова актуалізується давня традиція погляду на фортепіано як на співучий інструмент. В умовах постмодерністської культурної ситуації ця традиція набуває особливої ностальгійної конотації. Образ фортепіано І. Щербакова складається з двох основних взаємопов'язаних компонентів: образу фортепіано як співучого інструмента і ностальгійного образу фортепіано як

символу „золотого віку” музичного мистецтва, символу високої культури взагалі. У формуванні цих образів фортепіано відіграють важливу роль як художньо-стильові, так і культурно-соціальні чинники. Ностальгійний образ фортепіано, що пов’язується у І. Щербакова з образом „співучого фортепіано” – продуктом романтичної епохи, є характерним для українського та світового мистецтва сьогодення.

Ключові слова: Ігор Щербаков, фортепіано, спів на фортепіано, образ інструмента, ностальгійний образ фортепіано, сучасна українська фортепіанна музика, постмодернізм.

Лю Фань, аспірант кафедри „Теорія і історія музикального исполнительства” Національної музикальної академії України ім. П.І. Чайковського

Старый современный взгляд на фортепиано в творчестве Игоря Щербакова

Цель статьи. В статье выявляется специфика трактовки фортепиано в творчестве И. Щербакова и её связи с традиционными образами інструмента. **Методология** исследования заключается в использовании целостного анализа музыкального произведения. Применение культурологического и компаративного методов позволяет проследить эволюцию певучего и ностальгического образов фортепиано и их преломление в творчестве И. Щербакова. Обращение к структурно-аналитическому методу исследования, в контексте заявленной проблематики, создаёт возможность определённого структурирования теоретического материала и утверждения общих выводов научной работы. Активно используются в практическом научно-исследовательском значении методы эмпирической природы, а именно наблюдение и обобщение. **Научная новизна.** В статье впервые проанализированы особенности трактовки образа фортепиано современным украинским композитором И. Щербаковым. Впервые освещено новаторское преломление традиции „пения на фортепиано” в условиях постмодернистской культурной ситуации в украинской музыке начала XXI в. **Выводы.** В творчестве И. Щербакова актуализируется давняя традиция взгляда на фортепиано как на певучий інструмент. В условиях постмодернистской культурной ситуации эта традиция приобретает

особую ностальгическую коннотацию. Образ фортепиано И. Щербакова состоит из двух основных взаимосвязанных компонентов: образа фортепиано как певучего инструмента и ностальгического образа фортепиано как символа „золотого века” музыкального искусства, символа высокой культуры вообще. В формировании этих образов фортепиано играют важную роль как художественно-стилевые, так и культурно-социальные факторы. Ностальгический образ фортепиано, связываемый у И. Щербакова с образом „певучего фортепиано” – продуктом романтической эпохи, характерен для современного украинского и мирового искусства.

Ключевые слова: Игорь Щербаков, фортепиано, пение на фортепиано, образ инструмента, ностальгический образ фортепиано, современная украинская фортепианная музыка, постмодернизм.

Lu Fan, postgraduate of „Theory and history of musical performance” chair from P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Old modern look at the piano in the works by Igor Shcherbakov

Purpose of the article. The article reveals specifics of the interpretation of the piano in the works of I. Shcherbakov and its connection with the traditional images of the instrument. **The research methodology** lies in using of the musical work. The application of cultural and comparative methods makes it possible to trace the evolution of the singing and nostalgic images of the piano and their embodiment in the work of I. Shcherbakov. The opportunity certain structuring of theoretic material and approving the general conclusions of the scientific work is made by appealing to the structurally analytical method of the research, at the context declared problems. The methods observation and generalization, as the methods of empirical nature, are actively employing in practice scientifically investigative significance in represented disquisition. **Scientific novelty.** In the article peculiarities of the interpretation of the piano image by the modern Ukrainian composer I. Shcherbakov are analyzed for the first time. For the first time the innovative embodiment of the tradition of „singing on the piano” in the postmodern cultural situation in Ukrainian music of the early 21st century was pointed out. **Conclusions.** In the work of I. Shcherbakov the

old tradition of interpreting the piano as a singing instrument is actualized. In the postmodern cultural situation, this tradition takes on a special nostalgic connotation. The image of I. Shcherbakov's piano consists of two main interrelated components: the image of a piano as a musical instrument and a nostalgic image of a piano as a symbol of the „golden age” of musical art, a symbol of high culture in general. In the formation of these piano images an important role is played both by stylistic and cultural-social factors. The nostalgic image of the piano, associated with I. Shcherbakov with the image of the „singing piano” – a product of the romantic era, is characteristic of modern Ukrainian and world art.

The key words: Igor Shcherbakov, piano, singing on the piano, image of the instrument, nostalgic image of the piano, modern Ukrainian piano music, postmodernism.

Постановка проблеми. Ігор Щербаков є одним із провідних сучасних українських композиторів. Значне місце у творчості І. Щербакова займають твори для фортепіано. Ним написані три фортепіанні концерти (1996, 2006, 2013), „Баркарола” для фортепіано з оркестром (2005), „Motus”/„Рухи” для фортепіано з оркестром (2017), три сонати (1980, 1993, 2008), „Баркарола” для двох фортепіано, „Дитячий альбом” для фортепіано. Аналіз фортепіанної творчості І. Щербакова є важливим для розуміння сучасного образу фортепіано, сформованого в українській музиці на початок ХХІ ст.

Незважаючи на значну популярність творів І. Щербакова серед музичної аудиторії і виконавців, його творчість, особливо фортепіанна, все ще чекає на своє повноцінне дослідження.

Актуальність статті зумовлена недостатньою вивченістю фортепіанної творчості українського композитора попри безсумнівне його значення для формування сучасного українського національного звукового образу фортепіано.

Огляд літератури. Творчості І. Щербакова присвячені дослідження музикознавців Г. Степанченко [10], О. Скрипника [9], Є. Харченко [12], В. Степурка [11]. У них пропонується загальна характеристика творчості композитора [10], а також на прикладі окремих творів розглянуто характерні стильові риси в контексті актуальних проблем сучасної музичної теорії і практики. Так,

О. Скрипник звертає увагу на використання І. Щербаковим алеаторичної техніки, В. Степурко досліджує творчий процес композитора за допомогою категорії „мистецької інтроверсії”, а Є. Харченко виявляє постмодерністські риси у стилістиці композитора.

Мета статті полягає у виявленні специфіки трактування фортепіано у творчості І. Щербакова та її зв'язків з традиційними образами інструмента.

Об'єктом дослідження є творчість І. Щербакова, а **предметом** – образ фортепіано у творчості композитора.

Виклад основного матеріалу. Як вказує Г. Степанченко, музика І. Щербакова „відображає багатий спектр його творчого мислення, захоплює особливою енергетикою, пробуджує думку, викликає співпереживання. Композитор уміє розкрити найпотаємніші переживання людини, йому притаманне заглиблення у психологічний світ особистості. Він ніби веде з аудиторією невимушений діалог, у якому переплітаються драматичні і ліричні інтонації” [10, 363]. Відзначимо, що одним із найважливіших компонентів цього діалогу з боку композитора є виразні назви, які розкривають ідейний зміст твору та спрямовують образні асоціації слухача.

Так, усім п'ятьом камерним симфоніям І. Щербакова дано короткі, але ємні заголовки: № 1 – „Покаянний стих” (1989), № 2 – „Aria Passione” (1992), № 3 – „Aria Passione - 2” (2000) , № 4 – „Dreamstrings” (2001), № 5 – „Warum?” (2002). Серед фортепіанних творів особливу увагу в цьому відношенні привертають Соната № 2 „Романтична елегія для домашнього музикування” (1993), твір під назвою „Liebes Tod. Післямова” (1995) та Соната № 3 „Piano Gesang” (2008). Заголовки перших двох фортепіанних творів свідчать про неоромантичні та постмодерністські стилістичні устремління композитора. Є. Харченко зазначає, що у назві „Liebes Tod. Післямова” „визначені драматургічні особливості композиції”, а основним композиційним прийомом твору стає „гра стильовими моделями задля створення трагедійної концепції” [12, 172]. Як історико-стильові музичні символи у творі використано відомі цитати, лейтінтонації, теми-символи з творів Р. Вагнера, Л. ван Бетховена, Ф. Ліста.

Соната № 3 має особливе значення для аналізу особливостей погляду сучасного українського композитора на фортепіано, тому що в її заголовку „Piano Gesang” використано саму назву інструмента, що свідчить про прагнення композитора розкрити в даному творі своє ставлення до інструмента, свій особливий образ цього інструмента. Особливу увагу привертає двомовність назви. Таким чином зводиться до мінімуму можливість граматичних відносин між словами „Piano” (у перекладі з англійської „фортепіано”) та „Gesang” (у перекладі з німецької „спів”). Підкреслюється самотійна значимість кожного слова, відмінність музичних феноменів, що визначаються цими словами, і тим самим акцентується ідея сплаву „Piano” і „Gesang” в єдине ціле, як мета важко досяжна і неймовірно цінна для автора. Очевидно, що якби ці слова були б викладені однією мовою (наприклад, „Piano Singing” або „Klavier Gesang”), було б нівельовано ефект максимального підкреслення різної природи цих явищ, труднощів і трансцендентності їх сполуки.

Цей ефект ми спостерігаємо і в початковому варіанті назви. Як пише І. Щербаков в анотації до твору, „назва починалась російською «Пиано-Пение»” [13]. І в російському оригіналі ми можемо знайти ті ж особливості з’єднання слів і визначених ними явищ, що проявляються і в англо-німецькому перекладі. Слова розділяються і водночас з’єднуються дефісом, при цьому кожне з них подане у називному відмінку, що підкреслює їх рівноцінність, самотійність та інтенцію до зрощення. Присутня й прихована двомовність, тому що назву інструмента „фортепіано” подано в російській транскрипції його англійського аналога („пиано”). Нарешті, ідея сплаву двох таких різних явищ в єдине ціле підкреслюється алітераційною грою слів „пиано” і „пение”.

Звичайно, природно виникає думка про можливість трактування слів „пиано” і „Piano” як динамічного відтінку. Однак, такій інтерпретації заголовка п’єси суперечить її різноманітна динаміка (від *ppp* до *ffff* з усіма проміжними градаціями), а також пояснення самого композитора щодо ідейної суті свого твору: „Ідея в мене була така – я останнім часом слухаю багато сучасних піаністів, намагаюсь не відставати в нових іменах. Чесно кажучи, слухаю набагато більше, ніж нову музику. Так от, сучасний піанізм з його майже досконалою вивіреністю кожного звуку <...> втратив

ту високу духовність і свободу, яку давало нейгаузовсько-рахманінівсько-оборинське «пение на фортепиано»» [13].

Як бачимо, І. Щербаков відчуває себе спадкоємцем традиції, для котрої характерно „ставлення до фортепіано як до неодмінно виразно-співучого інструмента” [3, 105]. О. Алексєєв називає „спів” на фортепіано однією з „чудових традицій російського та світового музичного мистецтва” [2, 77]. Цитуючи Б. Асаф’єва, відомий методист вказує на багатомірність уявлень про спів на фортепіано, який „не можна зводити лише до досягнення співучості звуку. Це поняття органічно включає у себе натхненність виконання, «пошуки в інструментах виразності і тепла, властивих людському голосу»» [2, 77].

Одну з перших і найзначніших для подальшої історії фортепіанної педагогіки вказівок на необхідність досягнення співучого виконання знаходимо у відомому поясненні І.С. Баха до збірки інвенцій та сінфоній: „Щире повчання, за допомогою якого любителям клавіру <...> вказується ясний спосіб не тільки <...> отримувати хороші [мелодійні] винаходи, ай добре оні проводити, а більш за все – знайти співучу манеру гри і, разом з тим, смак до композиції” [5, 139]. Майже через сто років представник „блискучого стилю” першої половини ХІХ ст. Сигізмунд Тальберг закликає піаністів „«співати грудьми», використовуючи всі можливості інструмента (*beaucoup demander a l'instrument*)” [1, 127]. Не менш переконливою є й опублікована вже у середині ХХ ст. в книжці „Про мистецтво фортепіанної гри” порада Генріха Нейгауза „усіма силами і, незважаючи на всі перешкоди, <...> домагатися співу, співу і співу” [7, 163].

Видатний виконавець і педагог ілюструє необхідність досягати „співу на фортепіано” стражданнями, яких він зазнає під час виконання фуги І.С. Баха мі мажор з ІІ тому ДТК. Звернемо увагу на те, що Г. Нейгауз намагається досягти співучості у поліфонічних творах І.С. Баха, які призначались для виконання на клавесині, інструменті, що значною мірою відрізняється від сучасного фортепіано. Крім того, в останні десятиліття „зростає розуміння того, що уявлення про співучу манеру гри на клавішних інструментах не були тотожними для різних епох, стилів і країн” [4, 212]. Як вказує О. Безбородько, тільки „у ХІХ столітті, під впливом італійського співу, що виріс із італійської мовної інтонації,

співучість стала синонімом зв'язної, легатної гри” [4, 218]. Саме принципи такого романтичного виконання, презирливо названого Ф. Бузоні „погонею за зв'язним ідеалом” [6, 70], екстраполював Г. Нейгауз на фугу І.С. Баха.

У своєму творі І. Щербаков також утворює ситуацію зіткнення двох багато в чому протилежних стильових сфер. Здавалося б, для вираження ідеї „співу на фортепіано” найкраще підійшов би тематичний матеріал, що відсилає до романтизму, з плавним мелодійним рухом і визначеною тональною основою. Однак, композитор використовує серійний принцип звуковисотної організації, який він сам називає „серійною алеаторикою”. Серійна техніка, поява якої пов'язана з прагненням позбутися звичних тональних відносин, стала одним з найяскравіших маркерів „сучасності” в музиці ХХ століття.

„Спів на роялі” – символ і квінтесенція виконавської традиції, що походить від романтичного мистецтва ХІХ ст. Сплавляючи в єдине ціле настільки протилежні в своїй основі і походженні стильові явища, І. Щербаков проявляє себе художником постмодерної доби, для якого „час є не лінарним, але радіальним” [14].

Як вказує М. Рябоконева, у постмодернізмі „не тільки музичний час усередині твору, але й історичний час, що втілюється в певних відомих знаках-символах (стиль, тональність, гармонійні комплекси, жанри, форми і т.д.), стає матеріалом композиторського конструювання та творчої гри” [8, 149–150]. У „Piano Gesang” такими знаками-символами, протиріччя між якими відображає і посилює суперечності, що містяться вже в самій назві п'єси, є серійна звуковисотна організація і вказана композитором манера виконання основної мелодії твору, яка, за словами автора, „в цій п'єсі є головним, <...> є «Пением»” [13].

Незважаючи на свою важливість, головна серійно-співуча мелодія займає відносно малий часовий простір у „Piano Gesang”. Проте, тим самим автор підкреслює її виражданість і значимість. Твір починається енергійним, ритмічно витонченим висхідним ходом від до-дієз контроктави, який охоплює весь регістровий діапазон інструмента. Утворене в результаті басове дисонансне співзвуччя (чиста кварта + тритон) стає фундаментом для переривчастих, нервових і напружених фігураций, розвивання яких

призводить до кульмінаційного вибуху в такті 57. І тільки в такті 58, на гребені попереднього хаотичного розвою з'являється „тон співу” – мі-бемоль першої октави. Він наполегливо повторюється протягом 15 тактів, ніби привертаючи до себе увагу, провіщаючи щось незвичайне. І в 73 такті настає новий, основний розділ п'єси *Con anima, molto espressivo*. Мелодія, що починається від мі-бемоля, спочатку викладається дуже великими тривалостями – половинками й цілими. Якщо в першій фразі інтерваліка є достатньо вузькою (не більше тритона), то далі інтонаційні ходи розширюються, мелодія стрибає на нону, дециму, зменшену октаву. Її співуче виконання вимагає надзвичайних зусиль від піаніста. Оточена спочатку тихими, але згодом чимдалі більш посиленними серійними перебираннями, мелодія врешті-решт повністю втрачає свою співучу сторону і трансформується в повторення енергійного початкового заклик. Лише наприкінці твору виникає відгомін теми-співу, позначений ремаркою *con tristezza*, який складається усього лише з двох нот – мі-бемоль і до на тлі до-дієз мінорного квартсекстакорду. Як пояснює автор, „до-дієз зустрівся з мі-бемолем, і то вийшов не конфлікт, а велика туга...” [13].

Як бачимо, ідея „співу на фортепіано”, реалізована автором у творі з драматургічно напруженим розвитком, що залишає після себе відчуття туги й печалі, видається композиторові не просто продовженням традиції, вона явно несе особисту конотацію, висловлює його душевний біль. Зіставляючи відчуття від музики зі словами автора про свій твір і його назву, ми приходимо до висновку, що для І. Щербакова „спів на фортепіано” становить ностальгійний образ-ідеал. Автор сумує за „тим високим, що ми втрачаємо (разом з фортепіанним співом) взагалі в мистецтві – в його сучасній занадто технологізованій оздобленості” [13].

Ностальгійний образ фортепіано, що пов'язується І. Щербаковим з особливим виконавським стилем, проявляється і в характерному для сучасної культури більш загальному сприйнятті інструмента як носія високої традиції, золотий вік якої знаходиться в більш-менш далекому минулому. Якщо у ХІХ ст. присутність фортепіано в будинку було не тільки ознакою матеріального добробуту сім'ї, але й ознакою її прилучення, за допомогою інструмента, до елітарного мистецтва, яке споконвічно було таланом вищих верств суспільства, у ХХ ст. у сприйнятті

фортепіано як символу високої культури стала переважати діахронність. Укорінений у попередньому „романтичному” столітті педагогічний і виконавський репертуар, небачений раніше і визначальний для соціології мистецтва ХХ ст. розвиток масової культури з її наголосом на нові електричні музичні інструменти, сприяли посиленню погляду на класичне фортепіано, вигляд і конструкція якого повністю сформувались також у ХІХ ст., як на уособлення чогось прекрасного, але такого, що пішло без вороття.

І хоча фортепіано у повній мірі використовувалось представниками авангардного мистецтва, які розширювали його можливості й способи звуковидобування (Джон Кейдж, Джордж Крам), а також залишається одним з головних інструментів джазу і присутнє (хоча й частіше у своїх електричних модифікаціях) в поп-музиці, все-таки перш за все цей інструмент асоціюється у суспільній свідомості з високою традицією, з класичним минулим музичного мистецтва, яке, в свою чергу, нерозривно пов'язано з епохою романтизму, з романтичним стилем виконання (звідси ностальгійне визначення „останній романтик”, яким публіка і критики полюбляли протягом ХХ ст. наділяти піаністів, що їм особливо подобались) і зі „співом на фортепіано”.

Висновки. У творчості І. Щербакова актуалізується давня традиція погляду на фортепіано як на співучий інструмент. В умовах постмодерністської культурної ситуації ця традиція набуває особливої ностальгійної конотації. Образ фортепіано І. Щербакова складається з двох основних взаємопов'язаних компонентів: образу фортепіано як співучого інструмента і ностальгійного образу фортепіано як символу „золотого віку” музичного мистецтва, символу високої культури взагалі. У формуванні цих образів фортепіано відіграють важливу роль як художньо-стильові, так і культурно-соціальні чинники. Ностальгійний образ фортепіано, що пов'язується у І. Щербакова з образом „співучого фортепіано” – продуктом романтичної епохи, є характерним для українського та світового мистецтва сьогодення.

Перспективи дослідження полягають у розширенні кола творів і авторів, що вивчаються, для подальшого визначення сьогоденного українського образу фортепіано та місця, яке в ньому займає старий, але сучасний погляд на фортепіано як на неодмінно співучий інструмент.

Список використаних джерел і література:

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики: руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Київ: Музична Україна, 1974. 163 с.
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. Москва: Музыка, 1978. 288 с.
3. Безбородько О. Музыкальное произношение и артикуляция как композиторские средства выразительности // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. ст. Харків: ХДАДМ, 2012. Вип. 15. С. 102–106.
4. Безбородько О. Особенности и эволюция певучей трактовки клавишных инструментов от И.С. Баха к романтикам // Київське музикознавство. Серія: Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2005. Вип. 18. С. 211–221.
5. Документы жизни и деятельности И.С. Баха / Сост. Х.Й. Шульце, пер. с нем. В. Ерохина. Москва: Музыка, 1980. 271 с.
6. Коган Г. Ферруччо Бузони: пианист. Москва: Советский композитор, 1971. 232 с.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепьянной игры: записки педагога. Москва: Гос. муз. изд-во, 1961. 320 с.
8. Рябоконева М. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 „Теорія та історія культури”. Київ, 2016. 197 с.
9. Скрыпник А. Феномен алеаторики в творчестве композиторов XX века: эстетико-культурологический аспект // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського: зб. наук. ст. Київ, 2009. Вип. 75. С. 155–170.
10. Степанченко Г. Композитор Ігор Щербаков у сучасному музичному просторі // Українське музикознавство: зб. наук. пр. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2015. Вип. 41. С. 362–368.
11. Степурко В. „Концерт для флейти та камерного оркестру (пам’яті Олега Ківи)”: мистецька інтroversія // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2013. Вип. 24. С. 9–15.
12. Харченко Є. Інтертекстуальність в українській музиці двадцятого століття: інтонація, жанр, стиль: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 „Музичне мистецтво”. Київ, 2011. 353 с.
13. Щербаков І. Хочу сказати пару слів про „Піано-Гезанг”. Київ [Рукопис].
14. Rochberg G. String Quartet No. 3: [liner note to LP record]. – Nonesuch Records № 71283, 1973.

References:

1. Alekseyev, A. (1974). From the history of the piano pedagogy: manuals for playing the key-string instruments (from the Renaissance to the middle of 19th century). Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Russian].
2. Alekseyev, A. (1978). Piano teaching methodology. Moskva: Muzyka [in Russian].
3. Bezborodko, O. (2012). Musical pronunciation and articulation as a composer's means of expressiveness. Visnyk of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, 15, 102–106 [in Russian].
4. Bezborodko, O. (2005). Features and evolution of the melodious interpretation of keyboard instruments from J.S. Bach to Romantics. Kyivske muzykoznavstvo: Kulturologiya ta mystetstvoznavstvo, 18, 211–221 [in Russian].
5. Documents of the life and work of J.S. Bach, (1980). H.J. Schulze (Eds.), V. Yerokhin (Transl.). Moskva: Muzyka [in Russian].
6. Kogan, G. (1971). Ferruccio Busoni: pianist. Moskva: Sovetsky kompozitor [in Russian].
7. Neygauz, G. (1961). On the art of piano playing: teacher's notes. Moskva: Gosudarstvennoye muzykalnoye izd-vo [in Russian].
8. Riabokoneva, M. (2016). Neoclassicism in music as a phenomenon of the modern West-European culture. Candidat's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
9. Skrypnik, A. (2009). The phenomenon of aleatorics in the work of composers of the twentieth century: aesthetic-culturological aspect. Naukovyy visnyk of the NMAU, 75, 155–170 [in Russian].
10. Stepanchenko, H. (2015). Composer Igor Shcherbakov in the contemporary musical space. Ukrayinske muzykoznavstvo, 41, 362–368 [in Ukrainian].
11. Stepurko, V. (2013). „Concerto for flute and chamber orchestra (in memory of Oleh Kiva”): artistic introversion. Mystetstvoznavchi zapysky, 24, 9–15 [in Ukrainian].
12. Kharchenko, Ye. (2011). Intertextuality in the Ukrainian music of the 20th century: intonation, genre, style. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
13. Shcherbakov, I. (without year). I want to say a couple of words about „Piano-Gesang”. Kyiv: Manuscript [in Ukrainian].
14. Rochberg, G. (1973). String Quartet No. 3 : [liner note to LP record]. Nonesuch Records № 71283.

Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва

УДК 78.08

DOI 10.15421/22185

Цюлюпа Степан Данилович,
*кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри „Духові та ударні інструменти”
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного університету*

тел. (099) 933 - 58 - 89

e-mail: tsiuliupa@ukr.net

ЧЕСЬКІ ПЕРЕСЕЛЕНЦІ В ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ДУХОВОГО ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА ВОЛИНІ

Метою статті постає спроба до певної міри ліквідувати прогалину в історії розвитку духової оркестрової практики на Волині. Ціллю публікації також є популяризація ансамблево-оркестрового виконавства на теренах Волинського Полісся як історично сформованого, культурно-мистецького та просвітницького явища означеного регіону. **Методологія** дослідження зумовлюється використанням насамперед історичного та порівняльного методів наукової розробки теми. Вагоме значення в аналітичному опрацюванні історичних відомостей має використання аксіологічного підходу. Структурно-аналітичний метод утворює можливість щодо відповідної послідовності викладення фактологічного матеріалу та здійснення певних висновків роботи. **Наукова новизна** пропонованої праці визначається розкриттям процесу становлення та розвитку духових оркестрів на Рівненщині, збереженням відомостей про духові оркестри у різні періоди їх розвитку, а також пропозиціями щодо подальшого вдосконалення тематично означеної наукової діяльності. Документальна основа дослідницької праці формується

на матеріалах численних архівів, бібліотек, публікацій у засобах масової інформації, афішах, концертних програмах, статистичних даних управлінь культури й матеріалах особистих архівних надбань відомих митців галузі музичного мистецтва на Волині. **Висновки.** Діяльність переселенців-чехів на всій території тодішньої Волині залишила яскравий слід для нащадків, показала приклад уміння зберегти національну самобутність, культуру, згуртованість у вирішенні всіх соціально-культурних завдань. Це, безперечно, надало поштовх у розвитку освіти та соціально-культурного благоустрою регіону, що мало відтворення й у царині духового оркестрового виконавства, яке активно еволюціонує й у часи сьогодення. Чеська культура стала частиною історії українського народу, гармонійно збагатила культуру Волинського Полісся.

Ключові слова: духове оркестрове виконавство, Волинь, чеські переселенці, історія, культура, виконавець, музичне мистецтво.

Цюлюпа Степан Данилович, кандидат педагогических наук, доцент, заведуючий кафедрой „Духовые и ударные инструменты” Института искусств Ровенского государственного гуманитарного университета

Чешские переселенцы в истории развития духового оркестрового исполнительства на Волини

Целью статьи является попытка в определённой степени ликвидировать пробел в истории развития духовой оркестровой практики на Волини. Публикация также нацелена на популяризацию ансамблево-оркестрового исполнительства на просторах Волинского Полесья как исторически сформированного, культурного и просветительского явления отмеченного региона. **Методология** исследования обуславливается использованием прежде всего исторического и сравнительного методов научной разработки темы. Весомое значение в аналитической обработке исторических данных имеет использование аксиологического подхода. Структурно-аналитический метод даёт возможность создания определённой последовательности изложения фактологического материала и осуществления выводов исследовательской работы. **Научная новизна** представляемой статьи формируется раскрытием процесса становления и развития

духовых оркестров на Ровенщине, сохранением свидетельств о духовых оркестрах в различные периоды их эволюции, а также предложениями относительно дальнейшего усовершенствования тематически обозначенной научной деятельности. Документальная основа исследовательской работы создаётся на материалах многочисленных архивов, библиотек, публикаций в средствах массовой информации, афишах, концертных программах, статистических данных управлений культуры и материалах личных архивных документов известных деятелей сферы музыкального искусства на Волыни. **Выводы.** Деятельность переселенцев-чехов на всей территории тогдашней Волыни оставила яркий след для потомков, показала пример умения сберечь национальное своеобразие, культуру, сплочённость в решении многих социально-культурных задач. Это, безусловно, создало толчок в развитии образования и социально-культурного благоустройства региона, что проявилось и в сфере духового оркестрового исполнительства, которое активно эволюционирует и в современный период. Чешская культура стала частью истории украинского народа, гармонично обогатила культуру Волынского Полесья.

Ключевые слова: духовое оркестровое исполнительство, Волынь, чешские переселенцы, история, культура, исполнитель, музыкальное искусство.

Tsulyupa Stepan, candidate of pedagogical science, docent, the head of the chair „Wind and percussion instruments” for Institute of Arts into the Rivne State Humanitarian University

Czech settlers in the history of the development of wind orchestral performance in Volhynia

The purpose of the article is try to liquidate, in certain extant, the space at the history of development for wind orchestra practice on the Volhynia. This scientific publication is targeting by researcher to popularization of ensemble-orchestra performing into the lands of Volyn Polesye as historically formed, cultural and educational phenomenon of the outlined region. **Methodology** of this exploration postulates by investigator employing primarily of historical and comparative methods of research elaboration for the subject. The applying axiological approach has weighty significance into analytical handling historical evidences. Structure-analytical method contributes the possibility

making of the determined sequence exposition of factual material and realizing of the conclusions regarding this investigative work. **The scientific novelty** of represented disquisition is shaping by disclosing of procedure establishment and elaboration of wind instrumental orchestra on the Rovenshchina, preserving of the confirmations concerning wind orchestras in varies periods of its evolution as well as by the propositions respecting further improvement of the thematically delineated scientific activity. The documental foundation of the explorative is creating on the materials of the multiple archives, libraries, publications into the means of mass information, posters and concert programs, statistic evidences from departments of the culture and documents personal archival papers from well-known actors of the domain musical art on the Volhynia. **Conclusions.** The activity of Czechs settlers on the all territory of that Volhynia left bright trail for descendants, displayed the example of ability to preserve of national particularity, culture, cohesion into deciding many socially cultural tasks. It made the push, certainly, at the elaborating of education and communally cultural beautification of region, what manifested in the sphere of wind orchestra performing, which actively evolves also in contemporary period. The Czech culture became the part of the Ukrainian people history, harmonically enriched of the Volyn Polesye culture.

The key words: wind orchestral performing, Volhynia, Czech settlers, history, culture, performer, musical art.

Постановка проблеми. Волинське Полісся – чудовий мальовничий регіон України. Історія цього краю сягає сивої давнини, овіяної легендами та переказами. Літературні й архівні джерела, архітектурні пам'ятки доносять до нас відгомін історичних та культурних подій цієї славетної землі. Серед них особливе місце займають музичні звершення царини духового виконавського мистецтва, зокрема яскрава оркестрова культуромистецька практика. Її коріння, численні фактори, які зумовлювали та у подальшому визначали векторність жанрово-стильового розвитку духового виконавства на Волині й до сьогодні залишаються недослідженими, утворюючи велику прогалину в історії еволюції духового оркестрового виконавства Волинського Полісся.

Актуальність дослідження визначається фактами постійного зростання професійного виконавського рівня духових оркестрових колективів означеного регіону України. Та, підкреслимо, що процеси еволюції не можливі без знання історичного підґрунтя та створення на його основі відповідних висновків для культурно-мистецької практики сьогодення. Також відзначимо, що проблематика публікації тісно переплітається з кафедральною темою науково-дослідницької роботи і навчальними планами кафедри „Духові та ударні інструменти” Рівненського державного гуманітарного університету.

Огляд літератури. Питання становлення та розвитку духового інструментального, ансамблевого та оркестрового мистецтва перебувають у надзвичайно дієвому полі зору науковців України, зокрема В.М. Апатського [1], В.Т. Посвалюка [9], П.Ф.Круля [7], В.О. Богданова [2], Ф.П. Крижанівського [6], А.Я.Карпяка [5], Ю.А. Рудчука [10], О.С. Плохотнюка [8], Я.В.Сверлюка [11], В.В. Громченка [3] та ін. Необхідно зазначити, що в їх наукових дослідженнях недостатньо уваги приділено вивченню історії духового оркестрового виконавства Волинського краю.

Метою статті є спроба до певної міри ліквідувати прогалину в історії розвитку духової оркестрової практики на Волині. Ціллю публікації постає також популяризація ансамблево-оркестрового виконавства на теренах Волинського Полісся як історично сформованого, культурно-мистецького та просвітницького явища означеного регіону.

Об’єктом дослідження постає духове оркестрове виконавство на Волині, а **предметом** – особливості творчої діяльності чеських переселенців на Волинських землях у контексті історії розвитку духового оркестрового виконавства означеного регіону.

Виклад основного матеріалу. У першій половині ХІХ ст. дві третини населення Волині були неписьменними. Тільки 5 відсотків дітей українців, в основному із заможних родин, мали змогу вчитися рідною мовою. Так, на території Рівненської області існувало п’ять клубів та чотири приватні кінотеатри. У Волинському воєводстві було лише дві середні школи, де навчання здійснювалось українською мовою – у Луцьку і Рівному.

Духове оркестрове виконавство формується в Європі наприкінці XVII – на початку XVIII ст. На слов'янських землях музична культура дворянських кіл поступово захоплювала широкі верстви населення. Кріпосні оркестри з'являються в маєтках поміщиків та вельмож. У Волинській губернії в той період існували духові оркестри у вельмож Ільїнського, Платера, Ганського, поміщика Миколи Нововійського.

На початку XIX ст. духові кріпосні оркестри діють у с. Межиричі в пана І. Стецького, у містечках Цепцевичі в пана Урбанського, в Корці та Дубні, де оркестри утримував князь М. Любомирський.

Розквіт оркестрового виконавства пов'язувався з експлуатацією безправних кріпаків-музикантів, які, крім своїх музичних обов'язків, виконували господарську роботу, прислужували поміщикам. Навчання музиці та грі на духових інструментах вважались невід'ємною частиною виховання в родинах дворян та інших верств населення. Поширюється практика організації домашніх концертів, вистав, бесід про музику, живопис, що спиралась на міцну основу, яку становили місцеві творчі сили. Чималу роль у період XIX ст. в розвитку українського оркестрового виконавства відіграли навчальні мистецькі заклади (Галицьке музичне товариство у Львові, відділення Імператорського російського музичного товариства у Києві, Харкові, Одесі), на базі яких створювались музичні школи, училища та консерваторії.

Значного поштовху в розвитку духового ансамблевого та оркестрового виконавства надали чеські іммігранти на Волині, переселені з території Чехії на Україну з 70-х років XIX ст. та аж до 40-х рр. XX ст. Переселяли чехів цілими селами, сім'ями, оркестровими, хоровими та театральними народними колективами. У побуті чехів із давніх часів популярна інструментальна та хорова музика.

Сольне та камерне виконавство чехів на Волині було невід'ємною частиною мистецького розвитку етнокультури і набуло широкого розповсюдження як серед переселенців, так і серед корінних українців. Уже на початку XX ст. починається розквіт інструментального та ансамблевого виконавства на духових інструментах, яке здебільшого мало академічну основу і відрізнялось від народного традиційного музикування, що згодом

викристалізувалось у склад однорідних інструментів та ансамблів, який заклав підвалини сучасного духового оркестру.

Виникнення і розвиток духових ансамблів та оркестрів у чеському культурному середовищі зумовив ряд конкретних історико-суспільних факторів: потреба репрезентації прогресивного міщанства, наслідування капел австрійського королівського війська, повернення військових музикантів до цивільного життя з придбаними та своїми інструментами, технічний рівень яких удосконалився у зв'язку з упровадженням вентильного механізму, що позитивно вплинуло на покращення тембру звука, розширення технічних можливостей на усьому діапазоні та його хроматизацію.

З часом духові оркестри різних етнічних груп під впливом цивільної практики відійшли від військового репертуару і стали незмінними учасниками міських і сільських урочистих церемоній, свят та обрядів, мистецьких фестивалів-оглядів. У ті часи практично кожне село, де компактно оселились чеські переселенці, мало духові оркестри, ансамблі народної музики, хорові колективи. У фондах обласного архіву збереглися документи, які підтверджують існування духових оркестрів у Волинських селах: Малин, Гільча (Гулеч Чеська), Залісся, Сенкевичівка, Великі Дорогостаї, Маковичі, Осекрива, Свиначика та інші.

Історичний матеріал про життя чеських переселенців на Волині в 1870-1947 роки опублікований у виданні (чеською мовою) „Гулеч Чеська на Волині” (автори Іржі Бонек, Дануше Манова, Вацлав Старек). Тут розповідається, що поміж переселенців були переважно люди середнього достатку, а саме: шевці, ковалі, мулярі, кравці та музиканти. Чеські переселенці зводили будинки таким чином, щоб було організоване село, а землі знаходились біля власного обійстя. За договором із Волинським губернатором чехам давали землі обабіч дороги з Острога до Дубна, у тому числі приблизно третину орної землі за лісом біля дороги, що веде на Мізоч. Виникають чеські школи, усіляко підтримувані сільською общиною, організовуються театральні, хорові гуртки (капела „Далібор”) та духові оркестри, які мають свої прапори. Керували ними Ян Крейчи та Антонін Двожак.

У той час очевидним був господарський розвиток, ріст добробуту населення, активізувалась діяльність освітніх і

культурно-просвітницьких організацій. Так, у 1908 році в с. Гільча було організовано пожежну частину, при якій діяв духовий оркестр. У 1920 році в цьому ж селі почали будувати паровий млин Говорків, з 1925 року будується клуб, у 1928 році добудовано зал і сцену, а також піднято будівлю клубу на один поверх. За нею зроблено спортивний стадіон, а навкруги висаджено парк. Організовано загальну бібліотеку, фонд якої налічував понад 1000 примірників видань.

У 40-х роках ХХ ст. на Волині відбуваються районні, міські та обласні семінари художньої самодіяльності. У післявоєнний період (1945 рік) створюються обласні будинки народної творчості, які надають практичну допомогу керівникам художньої самодіяльності. У 1946 році у сфері культурно-освітніх установ Рівненщини не вистачало 700 працівників. Більшість кадрів у культурно-освітніх установах не мали відповідної освіти і кваліфікації. З часом розширюється сітка культурно-освітніх установ та навчальних закладів культури і мистецтва. До послуг населення – два обласні театри, філармонія, понад 900 клубів та будинків культури.

Вагомий внесок у розвиток духового виконавського мистецтва у другій половині ХХ ст. зробили мистецькі та культурологічні навчальні заклади Волині. Успішно діють Рівненський державний інститут культури, де у 1971 році створено кафедру духових та ударних інструментів, Луцьке та Рівненське музичні училища, Луцьке та Дубенське культурно-освітні училища, музичні школи.

Підготовка висококваліфікованих кадрів (керівників духових оркестрів, викладачів фахових дисциплін та виконавців на духових інструментах) навчальними закладами сприяла розвитку духової оркестрової музики Волинського Полісся.

Важливий крок щодо розвитку професійного духового оркестрового мистецтва на Волині зробили студентські духові оркестри кафедри духових та ударних інструментів Інституту культури (керівник В.М. Старченко), Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету (керівник М.М. Терлецький), духовий оркестр „Сурма” Рівненського музичного училища (керівник А.М. Кібіта) та оркестр Дубенського училища культури (керівники П. Штихалюк та М. Майовецький), докладніша інформація про які заслуговує на окрему публікацію.

Для подальшого збагачення національної культури України в галузі духової інструментальної та оркестрової музики потрібно й надалі встановлювати та підтримувати творчі контакти з провідними виконавськими школами зарубіжжя, брати активну участь у конкурсах, фестивалях виконавців на духових інструментах, сприяти участі провідних спеціалістів Волині у всеукраїнських та міжнародних асоціаціях, гільдіях, які активно пропагують духове мистецтво, проводять майстер-класи, презентації навчально-методичної літератури.

На сучасному етапі Волинь стає центром розвитку духового мистецтва в Україні, де традиційно проводяться Міжнародний фестиваль духових оркестрів „Скольмо - 2018” у Рівному, Міжнародний фестиваль джазової музики у Луцьку, Всеукраїнський конкурс молодих виконавців (ансамблів) на духових та ударних інструментах імені В'ячеслава Старченка в Рівному, молодіжний конкурс „Нові імена” і щорічні обласні огляди-конкурси духових оркестрів, ансамблів, виконавців-духовиків серед учнів дитячих музичних шкіл, представників палаців культури, вихованців мистецьких навчальних закладів.

Висновки. Діяльність переселенців-чехів на всій території тодішньої Волині залишила яскравий слід для нащадків, показала приклад уміння зберегти національну самобутність, культуру, згуртованість у вирішенні всіх соціально-економічних завдань. Це, безперечно, надало поштовх у розвитку економіки, культури, освіти та соціально-культурного благоустрою регіону, зокрема у царині духового оркестрового виконавства, яке активно еволюціонує й у часи сьогодення.

Чеська культура, яку переселенці взяли із собою до Волині, стала частиною історії українського народу, гармонійно збагатила культуру Волинського Полісся.

Перспективи. Для збагачення репертуару духових творчих колективів Волині та України в цілому необхідно звернутись до Національної спілки композиторів України з проханням щодо створення оригінальних творів духової оркестрової музики.

У зв'язку з активізацією науково-дослідної роботи викладачами – духовиками та аспірантами, докторантами вищих мистецьких навчальних закладів України виникла необхідність у створенні фахового збірника наукових праць у галузі духового

інструментального та оркестрового виконавства. Так, за ініціативи Степана Цюлюпи, кафедрою духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ з 2005 року випускається збірник наукових статей „Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя”, з 2013 року це видання зареєстроване як наукове [4]. У 2012 році було надруковано навчальний посібник „Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне” С.Д. Цюлюпи [12].

У період інтеграції України в Європейський простір наукова робота стає лейтмотивом діяльності кожного викладача вищого мистецького навчального закладу, за результатами якої оцінюється рівень кваліфікації педагога, призначається посада і терміни укладання контрактів на працевлаштування та встановлюються посадові обов'язки й права працівника ВНЗ де запроваджена конкурсна система працевлаштування.

Беручи до уваги вимоги сьогодення та утвердження у галузях освіти і мистецтва України кредитно-трансферної системи навчання, викладачами вітчизняних кафедр духових та ударних інструментів на початку ХХІ століття зроблено колосальний прорив у науковій роботі (захищено понад 40 кандидатських і 8 докторських дисертацій), тематика їх наукових досліджень охоплює питання історії становлення та перспектив розвитку духового музично-виконавського мистецтва, теорії та методики викладання фахових дисциплін, виховного процесу у ВНЗ, запровадження інноваційних форм навчання. Необхідно усвідомити й той факт, що у духовій творчій і педагогічній діяльності емпіризм вже вичерпав свої можливості.

Сьогодні виконавство на духових та ударних інструментах досягло такого рівня, що подальший його розвиток вже неможливий без сучасних наукових досліджень, інноваційних підходів до викладання фахових дисциплін, впровадження у навчальний процес прогресивних спеціалізованих курсів, нових дисциплін, які зорієнтовані на європейські стандарти та вимоги суспільства.

Список використаних джерел і літератури:

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие. Киев: Задруга, 2012. 408 с.
2. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст.: монографія. Харків: Основа, 2000. 344 с.
3. Громченко В.В. Особливості жанрової палітри та засобів виразності у сучасних творах для духових інструментів (на прикладі творчості дніпропетровських композиторів) // Вісник НАКККіМ: зб. наук. ст. Київ: Міленіум, 2016. Вип. 3. С. 50–53.
4. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя / Упоряд. С.Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2015. Вип. 7. 200 с.
5. Карп'як А.Я. Історичний огляд флейтового мистецтва українських земель до початку ХХ століття // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: зб. наук. ст. Рівне: Волинські обереги, 2017. Вип. 9. С. 15–22.
6. Крижанівський Ф. Український концерт для тромбона в аспекті становлення та розвитку жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 „Музичне мистецтво”. Одеса: ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2006. 19 с.
7. Круль П.Ф. Духовий інструментарій в історії музичної культури України: підручник. Івано-Франківськ: Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. 219 с.
8. Плохотнюк О.С. Історія становлення мистецтва музичного виконавства // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України: зб. наук. ст. Рівне: Волинські обереги, 2007. Вип. 2. С. 72–76.
9. Посвалюк В.Т. Історія виконавства на трубі в Україні: монографія. Київ: КНУКіМ, 2006. 368 с.
10. Рудчук Ю.А. Духова музика України у XVIII – XIX століттях: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 „Теорія та історія культури”. Київ: НАКККіМ, 2001. 19 с.
11. Сверлюк Я.В. Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика: навчальний посібник. Рівне: РДГУ, 2007. 235 с.
12. Цюлюпа С.Д. Історія кафедри духових та ударних інструментів Рівненського державного гуманітарного університету: минуле і сучасне. Рівне: О. Зень, 2012. 240 с.

References:

1. Apatskij, V.N. (2012). History of wind musical performance art. Kiev: Zadruga [in Russian].

2. Bohdanov, V.O. (2000). History of the wind musical art of Ukraine: from ancient times to the beginning of the twentieth century. Kharkiv: Osnova [in Ukrainian].
3. Hromchenko, V.V. (2016). Features of the genre palette and means of expressiveness in contemporary works for wind instruments (on the example of creativity of the Dnepropetrovsk composers). *Visnyk NAKKKiM*, 3, 50–53 [in Ukrainian].
4. History of formation and prospects of the development of brass music in the context of national culture of Ukraine and abroad. Compiled by S.D. Tsiuliupa. Rivne: Volynski oberehy [in Ukrainian].
5. Karpiak, A.Ya. (2017). Historical review of flute art of the Ukrainian lands to the beginning of the twentieth century. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia*, 9, 15–22 [in Ukrainian].
6. Kryzhanivskiy, F. (2006). Ukrainian concert for trombone in terms of formation and development of the genre. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: OSMA [in Ukrainian].
7. Krul, P.F. (2013). Wind instrumentation in the history of music culture of Ukraine. Ivano-Frankivsk: Prykarpatskyi nats. un-t im. V. Stefanyka [in Ukrainian].
8. Plokhotniuk, O.S. (2007). History of becoming the art of musical performance. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy*, 2, 72–76 [in Ukrainian].
9. Posvaliuk, V.T. (2006). History of the performance on the trumpet in Ukraine. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].
10. Rudchuk, Yu.A. (2001). Wind music of Ukraine in the XVIII – XIX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NatADSCA [in Ukrainian].
11. Sverliuk, Ya.V. (2007). Conductor-orchestral education: theory, methodology, practice. Rivne : RSHU [in Ukrainian].
12. Tsiuliupa, S.D. (2012). History of the wind and percussion instruments of the Rivne State humanitarian University: past and present. Rivne: O. Zen [in Ukrainian].

УДК 78.083/784.3
DOI 10.15421/22186

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

Гаштова Олена Василівна,
*магістрант кафедри „Академічний спів”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (066) 078 - 42 - 78
e-mail: helena.gashtova@gmail.com

КОНЦЕРТНА АРІЯ. ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ЖАНРУ

Метою статті є історично-хронологічне дослідження етапів розвитку такого музичного феномену, як концертна арія; визначення середовища зародження та занепаду даного вокального жанру. **Методологія** дослідження формується у взаємодії системного та історичного методів вивчення особливостей виникнення жанру концертної арії. Використання структурно-аналітичного методу дозволило зберегти відповідну послідовність викладення матеріалу. Аксіологічний підхід зумовив формування ціннісного критерію щодо відбору художніх прикладів академічного вокального мистецтва у світлі означеної теми дослідження. **Наукова новизна** полягає у зверненні до маловивченого вокального жанру у світовій музичній культурі, а саме концертної арії. У статті здійснюється диференціація концертної арії та її оперного представлення. Означені процеси відбуваються на основі залучення у дослідження найвідоміших шедеврів світового вокального мистецтва. Науковці висвітлюють своєрідні професійно-практичні особливості, специфіку виконання композицій означеного жанру, представляють перспективні напрями подальшого наукового дослідження окресленої теми. **Висновки.** Вивчення феномену концертної арії як жанру, який

виник у класичну епоху, має велике значення як для виявлення вокально-стильових особливостей виконання цього жанру, так і для формування поняття „концертної” культури епохи XVIII століття. Концертна арія є унікальним вокальним жанром, який має свої витоки та зв'язок з оперною арією. З плином часу, у зв'язку з певним розвитком естетики епохи, композиторськими потребами та уподобаннями публіки, означений жанр прийшов до цілковитого занепаду. Перше визначення терміну жанру концертної арії належить до середини XIX століття, лише Г. Шиллінг виявив певні його відмінності від оперної арії та виділив відповідні особливості виконання означеного жанру.

Ключові слова: музичний жанр, вокальна музика, концертна арія, опера, класицизм, співак.

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

Гаштова Елена Васильевна, магистрант кафедры „Академический вокал” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Концертная ария. История развития музыкального жанра

Целью статьи является исследование в историческо-хронологическом разрезе такого музыкального феномена, как концертная ария; выявление среды зарождения и причин упадка данного жанра. **Методология** исследования формируется во взаимодействии системного и исторического методов изучения особенностей возникновения жанра концертной арии. Использование структурно-аналитического метода позволило сблечь определённую последовательность изложения материала. Аксиологический подход обусловил формирование ценностного критерия относительно отбора художественных примеров академического вокального искусства в свете обозначенной темы исследования. **Научная новизна** заключается в обращении к малоизученному вокальному жанру в музыковедческой литературе, а именно к концертной арии. В статье осуществляется дифференциация концертной арии и её оперного представления. Отмеченные процессы происходят на основе вовлечения в исследование шедевров мирового академического вокального

искусства. Учёные освещают своеобразные профессионально-практические особенности исполнения композиций данного жанра, представляют перспективные направления дальнейшего исследования заявленной темы. **Выводы.** Изучение феномена концертной арии, как жанра возникшего в классическую эпоху, имеет огромное значение как для выявления вокально-стилистических особенностей исполнения музыки отмеченного жанра, так и для формирования понятия „концертной” культуры эпохи XVIII века. Концертная ария является уникальным вокальным жанром, имеющим истоки и связь с оперной арией. С течением времени, в связи с определённым развитием эстетики эпохи, композиторскими потребностями и вкусами публики, данный жанр пришёл к полному упадку. Первое определение термина жанра концертной арии происходит в середине XIX столетия, только Г. Шиллинг выявил его своеобразные отличия от оперной арии и выделил определённые особенности исполнения отмеченного жанра.

Ключевые слова: музыкальный жанр, вокальная музыка, концертная ария, опера, классицизм, певец.

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

Gashtova Olena, graduate student of the chair „The academic vocal” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

Concert aria. The history of development musical genre

The purpose of this article is the investigation in the historical and chronological perspective of the musical phenomenon such as „Concert aria”. The identification of emergence environment and the reasons of the decline in this genre. **The research methodology** is formed in conjunction systemic and historical methods of studying the peculiarities of the concert aria genre occurrence. The definite sequence of presentment scientific material is saved by employing structure-analytic method. The axiological approach postulated of the process basing for evaluative criteria concerning choosing the artistic examples of academic vocal art in the light delineated theme of the investigation. **The scientific novelty** lies in an address to the little understood vocal genre in musicology literature, it is concert aria. The concert aria and its

opera representing is differentiated by researchers in this article. The denoted processes are belonging on the foundation of involving to exploration of outstanding compositions from academic vocal art. Researchers discovers of considerable professionally practical features regarding performing works outlined genre, presents the perspective vectors of the further studying of underscored subject. **Conclusions.** The examination of the concert aria phenomenon as a genre that has arisen in the classical era, has a great importance both for the vocally - stylistic peculiarities of the genre execution and for the identity building of the "concert" culture era of the XVIII century. Concert aria is an unique vocal genre having to completely downgrade over time, in connection with certain development of era aesthetics, composition needs, and taste of public. The first determining of the notion genre for concert aria occurs in the middle of the 19th century. Herewith emphasize, that only G. Schilling revealed certain distinctions from the opera aria, as well as underlined singular, specialized features of performing for this genre.

The key words: musical genre, vocal music, concert aria, opera, classical era, singer.

Постановка проблеми. Відомо, що важливою складовою фестивально-конкурсної, концертної, а також педагогічної діяльностей сфери вокального академічного мистецтва постає відповідний художній репертуар. Його значення для певного мистецького напряму складно переоцінити, адже саме музичний твір зумовлює професійно-виконавську своєрідність артиста, позначену як самобутністю художньо-образного відтворення змісту вокальної композиції, так і технологічно-практичною специфікою академічного співу.

Націленість на результат (педагогічний, виконавсько-сценічний) визначає складний процес добору того чи іншого вокального твору. І саме тут виникає проблема освіченості митця в питаннях історії та теорії музичного мистецтва, особливостях розвитку певних музичних жанрів, стилів, напрямів тощо.

Концертна арія, з її надзвичайно високим технологічно-виконавським рівнем вокальної культури, що формує суттєву педагогічну та концертно-сценічну вагу окресленого жанру, значною мірою акцентує питання щодо історії виникнення цього

жанрового феномену, його розвитку в історично-дослідницькій ретроспективі.

Актуальність дослідження. Перед сучасними виконавцями-вокалістами високопрофесійного академічного напрямку постає питання формування цілісного сприйняття означеного жанру, утворення крізь призму даного жанрового феномену нового бачення та оновлених акцентів на музичну культуру XVIII століття.

Огляд літератури. Науковий матеріал статті виходить зі спроби узагальнити досвід видатних музикознавців та вчених, насамперед моцартознавців, а саме Г. Аберта [1], І.П. Сусідки [3], П.В. Луцкера [3], Г. Шиллінга [5], К. Висоцькі [6] та деяких інших дослідників.

Мета статті полягає у дослідженні та виявленні певних історичних етапів розвитку жанру концертної арії, а також сформуванні загальних причин зародження феномену окресленого жанру.

Об'єктом дослідження постає жанр концертної арії в музичній культурі класицизму, а **предметом** – історичні особливості розвитку концертної арії як музичного жанру.

Виклад основного матеріалу. Перш за все, слід з'ясувати визначення терміну. Зазвичай, під концертною арією мається на увазі твір для голосу в супроводі оркестру, а нерідко і декількох інструментів. За типом вокального викладу концертна арія споріднена з оперною, але з тих чи інших причин, відокремившись від загальної драматургії, отримала статус самостійного твору.

У наш час до концертних арій належать такі вокальні твори: самостійні арії (для концертного виконання), вставні арії (використовувались в операх інших композиторів), арії доповнення (написані композитором для власних творів), арії *licenze* (хвалебна арія або речитатив, що виникла у другій половині XVII століття й призначалась для вшанування представників вищої знаті) і деякі інші різновиди. Арія *licenze* зазвичай звучала у фіналі дії або всієї опери та не мала сюжетної єдності з цим твором.

Але ж поняття визначення концертної арії та творів, які належали до цього жанру, з плином часу змінювались.

Починаючи з XVIII і до початку XIX століття таке поняття як „концертна арія” не було визначено конкретно. Цей жанр іноді розуміли як віртуозну оперну арію, або як самостійний твір для

виконання у концерті. Вперше термін „концертна арія” отримав визначення в середині XIX століття, у праці Густава Шиллінга [5, 261], який відзначав особливістю жанру лише його виконання на концертній сцені.

Тільки наприкінці XX – початку XXI століття жанр „концертної арії” став існувати як окремий, самостійний твір, який композитор створював для конкретного виконавця, або як вставний номер для власних або чужих опер. У цей період музикознавці проводять дослідження цього жанру для виявлення музичних особливостей, а також проблематики їх виникнення.

Феномен зародження концертної арії розвертається в традиціях барочної вистави і в самій естетиці опери *seria*. Суть естетики полягала в особливому положенні арій-афектів, в яких основну роль займав музичний початок, а також вокальні переваги виконавця у *da capo*, що приводило до певної статичності на дієвому рівні.

У класичну епоху було особливе захоплення і ставлення до вокальної музики. У другій половині XVIII століття на перший план виходила музика, яка створювалась для людського голосу, а інструментальній відводилась другорядна роль, менш значна.

Центральними фігурами культурного середовища того часу були примадонни, співаки-віртуози, кастрати, які прагнули справити грандіозне враження на публіку, а також показати власні вокально-технічні можливості. Цей факт можна віднести до одного з етапів становлення концертної арії як жанру.

Співаки, в гонитві за славою і особливою повагою, прагненням продемонструвати слухачеві все найкраще у своєму вокальному таланті, звертались до композиторів за індивідуальними творами, які максимально повно розкривали б особливості їх обдарованості, їх вокальну виконавсько-технологічну майстерність.

Композитори також були зацікавлені у становленні нового вокального жанру. Саме у творчості В.А. Моцарта концертна арія досягла кульмінації свого розвитку. У творчому спадку композитора 65 концертних арій, з них 55 збереглись повністю, інші твори доступні лише фрагментарно або зовсім втрачені.

Окрім В.А. Моцарта (вокальні шедеври видатного майстра „Vado ma Dove?”, „Giunse alfin il momento al desio” та ін.), подібні

арії створювали як німецькі, так й італійські композитори, а саме Йоганн Крістіан Бах (1735 – 1782), Франц Йозеф Гайдн (1732 – 1809) та його брат Йоганн Міхаель Гайдн (1737 – 1806), Антоніо Сальєрі (1750 – 1825), Людвіг ван Бетховен (1770 – 1827), Карл Марія фон Вебер (1786 – 1826), Джоаккіно Россіні (1792 – 1868) та ін. Однак їхній внесок у розвиток концертної арії як жанру є досить скромним.

Вже у другій половині XIX століття жанр концертної арії прийшов до занепаду. У чому полягали причини кризи жанру, в цілому, не відомо. Але, мабуть, можна погодитися із мистецтвознавцем К. Висоцькі, яка стверджує, що причиною стала „природна і неминуча еволюція стилю музично-драматичної мови, яка супроводжувалась становленням і розвитком форм, більш орієнтованих на смаки й музичні структури нової епохи” [6, 33–34].

Вагомі зміни в естетичних поглядах публіки, її смаки, означили завершення цілої епохи, яскравого періоду насолоди унікальним музичним інструментом – людським голосом. На композиторів і слухачів перестають справляти враження лише вокально-технічні можливості виконавця, на співака покладається нова роль: вокаліст-актор, який повинен повною мірою передати не тільки красу голосу, але й емоційний стан героя.

Прагнення композиторів досягти більшої драматургічної цілісності оперної вистави, тенденція до наскрізного розвитку також призводять до поступової відмови у виконанні й написанні концертних арій. На зміну віртуозній барочній мелодиці прийшла лірична, позбавлена переповненості різними виконавсько-технологічними вокальними прикрасами.

У часи сьогодення становище жанру концертної арії знаходиться скоріше в занепаді, ніж у розвитку (з позиції музикознавчої вивченості та виконавського звернення). Це зумовлено певними особливостями культури епохи XXI століття, які не націлені на виділення індивідуальності виконавця (що навпаки, дало певний поштовх до виникнення концертної арії у XVIII столітті).

Висновки. Концертна арія – унікальний музичний жанр, який виник в епоху класицизму, та саме у цей час досяг свого апогею. Перше визначення терміну жанру концертної арії припадає на середину XIX століття, лише Г. Шиллінг виявив певні відмінності

означеного жанрового феномену від оперної арії та визначив відповідні особливості виконання творів окресленого жанру.

Перспективи дослідження. Вивчення жанру концертної арії актуальне та необхідне у вітчизняній музикознавчій практиці, як і подальше поглиблення в дослідження, виявлення певних стильових особливостей виконання композицій означеного жанру.

Список використаних джерел і літератури:

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. Москва: Музыка, 1988. 608 с.
2. Жаркова В.А. Концертные арии: традиции жанра и их претворение в творчестве В.А. Моцарта // Музыковедение: сб. науч. ст. Киев, 2012. Вып. 8. С. 36–42.
3. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Моцарт и его время. Москва: Классика–XXI, 2008. 624 с.
4. Нагина Д.А. Концертные арии В.А. Моцарта: особенности жанра // Старинная музыка: сб. науч. ст. Киев, 2013. Вып. 2. С. 22–25.
5. Schilling G. Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Stuttgart: Verlag von Franz Heinrich Köhler, 1838. 768 s.
6. Wysocki C. Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano. Lucca, 2006. 302 s.

References:

1. Abert, G. (1988). V.A. Mozart. Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Zharkova, V.A. (2012). Concert arias: the traditions of the genre and their implementation in the work of V.A. Mozart. Muzykovedenie, 8, 36–42 [in Russian].
3. Lucker, P.V., Susidko, I.P. (2008). Mozart and his time. Moskva: Klassika–XXI [in Russian].
4. Nagina, D.A. (2013). Concert arias Mozart: features of the genre. Starinnaja muzyka, 2, 22–25 [in Russian].
5. Schilling, G. (1838). Encyclopedia of the entire musical sciences or Universal Lexicon der Tonkunst. Stuttgart: Publisher of Franz Heinrich Köhler [in German].
6. Wysocki, C. (2006). Le arie da concerto di Wolfgang Amadeus Mozart per voce di soprano. Lucca [in Italian].

УДК 78.071.2

DOI 10.15421/22187

Коротенко Дарія Валеріївна,
*кандидат історичних наук,
доцент кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (096) 727 - 44 - 48

e-mail: k-darii@ukr.net

ДО ПИТАННЯ ПРО ВПЛИВ ТОТАЛІТАРНОГО РЕЖИМУ НА МУЗИЧНУ СФЕРУ (на прикладі радянської культури 30-х років ХХ ст.)

Мета статті – проаналізувати особливості радянської музичної культури 1930-х років і ті трансформації, яким вона піддалась у зв'язку із втручанням тоталітарного політичного режиму. У роботі досліджується радянська музична культура 1930-х рр., а також вплив на неї з боку державного апарату та окремих діячів тоталітарної системи. **Методологія** ґрунтується на дослідницьких принципах системності, історизму, комплексному аналізі тенденцій у радянській музиці, взаємин мистецтва і влади. Структурно-аналітичний метод постав у основі логічного викладу матеріалу та написанні висновків дослідження. **Наукова новизна** полягає у визначенні ключових особливостей та конкретних механізмів впливу тоталітарного режиму на музичну культуру 1930-х рр., а також причин та наслідків впровадження єдиного стилю „соціалістичного реалізму” в музичному мистецтві. **Висновки.** У результаті застосування адміністративних заходів і прямого насильства стосовно діячів мистецтва значно постраждали стильова і жанрова різноманітність радянської музики, композитори були вимушені діяти з урахуванням розпливчатих вимог влади, а багато видатних творів залишились маловідомими масовому слухачеві. Особливістю державної політики стала, передусім, боротьба із напрямками і течіями в музиці, які не підпадали під вимоги соціалістичного реалізму (простіше кажучи, були незрозумілі чиновникам від культури). До арсеналу методів входили заборона виконання твору, цькування композиторів у

пресі, в тому числі центральній. Репресії стосовно композиторів застосовувались рідше, ніж у інших сферах культури. У той же час твори, які відповідали вимогам партії і смакам масової аудиторії, отримували значну державну підтримку (наприклад, кіномузика, масова пісня). Слід підкреслити, що спільнота композиторів півтора десятиріччя протистояла впровадженню адміністративної вертикалі управління у вигляді відповідної всесоюзної організації.

Ключові слова: тоталітарна ідеологія, контроль над мистецтвом, радянська музична культура, формалізм, соціалістичний реалізм, „непролетарська” музика.

Коротенко Дарія Валерьевна, кандидат исторических наук, доцент кафедры „Социально-гуманитарные дисциплины” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

К вопросу о влиянии тоталитарного режима на музыкальную сферу (на примере советской культуры 30-х годов XX ст.)

Цель статьи – проанализировать особенности советской музыкальной культуры 1930-х годов и те трансформации, которым она подверглась в связи с вмешательством тоталитарного политического режима. Исследуется советская музыкальная культура 1930-х гг., а также влияние на неё со стороны государственного аппарата и отдельных деятелей тоталитарной системы. **Методология** базируется на исследовательских принципах системности, историзма, комплексном анализе тенденций в советской музыке, взаимоотношений искусства и власти. Структурно-аналитический метод лег в основу логического изложения материала и написания выводов исследования. **Научная новизна** заключается в определении ключевых особенностей и конкретных механизмов влияния тоталитарного режима на музыкальную культуру 1930-х гг., а также причин и последствий внедрения единого стиля „социалистического реализма” в музыкальном искусстве. **Выводы.** В результате применения административных мер и прямого насилия в отношении деятелей искусства значительно пострадало стилевое и жанровое разнообразие советской музыки, композиторы были вынуждены действовать с учётом расплывчатых требований власти, а многие выдающиеся произведения остались малоизвестными массовому

слушателю. Особенностью государственной политики стала, прежде всего, борьба с направлениями и течениями в музыке, не подпадающими под требования социалистического реализма (проще говоря, были непонятны чиновникам от культуры). В арсенал методов входили запрет исполнения произведения, травля композиторов в прессе, в том числе центральной. Репрессии в отношении композиторов применялись реже, чем в других сферах культуры. В то же время произведения, которые отвечали требованиям партии и вкусам массовой аудитории, получали значительную государственную поддержку (например, киномузыка, массовая песня). Следует подчеркнуть, что сообщество композиторов полтора десятилетия противостояло внедрению административной вертикали управления в виде соответствующей всесоюзной организации.

Ключевые слова: тоталитарная идеология, контроль над искусством, советская музыкальная культура, формализм, социалистический реализм, „непролетарская” музыка.

Korotenko Dariya, PhD in historical science, associated professor of the „Social and humanitarian disciplines” chair, Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

To the question about the influence of the totalitarian regime on the musical sphere (on the example of Soviet culture from the 1930s of the 20th century)

The purpose of the article is to analyze the peculiarities of the Soviet musical culture of the 1930s and transformations which it suffered causing by interaction with the totalitarian political regime. The Soviet musical culture of the 1930s and the impact on it from the side of state apparatus and individual figures of the totalitarian system are being studied. **The methodology** is based on the research principles of systemicity, historicism, a comprehensive analysis of trends in Soviet music and the relations between art and power. The structural and analytical method was the basis of the logical presentation of the material and the writing of the conclusions of the study. **The scientific novelty** consists in determining the key features and specific mechanisms of the influence of the totalitarian regime on the musical culture of the 1930s, as well as the causes and consequences of introducing a unified style of „socialist realism” in musical art.

Conclusions. As a result of the use of administrative measures and direct violence against artists, the stylistic and genre diversity of Soviet music suffered dramatically; composers were forced to act with a look at the vague demands of the authorities, and many outstanding works remained little known to the mass audience. The peculiarity of state policy was, first of all, the struggle with trends and currents in music, which did not fall under the requirements of socialist realism (in other words, were incomprehensible to officials in the field of culture). The arsenal of methods included a ban on the execution of the work, the persecution of composers in the press, including the central one. Repressions against composers were used less frequently than in other areas of culture. At the same time, works that met the party's requirements and the tastes of the mass audience received significant state support (for example, cinema music and mass song). In article emphasized that the composer's community for one and a half decades opposed the introduction of an administrative management vertical in the form of all-union organization.

The key words: totalitarian ideology, control over arts, Soviet musical culture, formalism, socialist realism, „non-proletarian” music.

Постановка проблеми. Політика у сфері культури, яку проводив тоталітарний сталінський режим, лишається у полі уваги дослідників різних наукових галузей. Встановлюючи жорсткі ідеологічні межі, застосовуючи адміністративні заходи та репресії, правляча партія перетворила радянське мистецтво на зручний інструмент впливу на суспільство. При цьому керівництво мистецтвом здійснювали „професійні революціонери” без необхідних знань, які не мали уявлення про сутність процесу творчості. Це й визначило трагедію митців, які змушені були працювати у таких умовах, але не хотіли чи не могли пристосуватись до вимог держави.

Актуальність дослідження. Політична ситуація 1930-х років значно вплинула на розвиток радянської культури, а через неї – і на національні культури пострадянського періоду. У сучасному суспільстві небезпека встановлення тоталітарних режимів зберігається постійно, особливо у зв'язку із важкою геополітичною ситуацією для України сьогодні, і тому необхідно навчитись вчасно

розпізнавати ознаки надмірного втручання держави у культурну сферу.

Огляд літератури. Вивчення тоталітарної культури періоду сталінських репресій 1930-х років, що почалось після розпаду СРСР, продовжується разом із освоєнням масиву раніше недоступних джерел (щоденників, листів діячів культури, таємних державних документів тощо), що відображають глибинні процеси в культурній сфері, взаємини діячів культури між собою та з владою. При цьому пострадянські дослідники переважно фокусують власну увагу на подробицях взаємодії держави і культури (наприклад, робота Є. Дорохової), а західні (К. Брук, Н. Едмундс) намагаються сформулювати основні тенденції радянської культурної політики, з'ясувати вплив ідеологічно забарвленої музики на суспільство.

Мета статті – проаналізувати особливості радянської музичної культури 1930-х років у світлі тих трансформацій, яким вона піддавалась у зв'язку із втручанням тоталітарного політичного режиму.

Об'єктом дослідження постає радянська музична культура 1930-х років, а **предметом** – вплив на радянську музичну культуру з боку державного апарату та окремих діячів тоталітарної системи.

Виклад основного матеріалу. Тоталітарна система, як писав французький історик мистецтва Ф. Серс, базується на роздробленні суспільства (знищенні традиційних зв'язків між людьми) і формуванні єдиної партії, яка спирається на ідеологію. Ідеологія, за Альтюссером, дослідником ідеологічних апаратів держави, представляє собою систему уявлень, в якій соціально-практична функція переважає над пізнавальною, теоретичною [8, 30]. Мистецтво в умовах тоталітарної держави позбавлене можливості трансформувати суспільство, воно покликане ілюструвати політику, прийняту без його участі. Трагедія полягає в тому, що не всі діячі мистецтва здатні виконувати цю роль. Сильні особи, оригінальні творці (якими були представники музичного авангарду) вступають у конфлікт із тоталітарною системою, спрямованою, перш за все, на знецінення особи. Вони не можуть прийняти нового стану речей, при якому канон у мистецтві – більше не результат консенсусу, а чие-небудь особисте рішення [8, 50].

Втім, тотальний партійно-державний контроль торкнувся музичної сфери лише у другій половині 1920-х років. Одразу після

громадянської війни музичному співтовариству було властиво, швидше, самообмеження, викликане пошуками нового в мистецтві. Вже у Декларації Музичного відділу Наркомпроса РРФСР (березень 1919) заявлялось, що первинні початки музики містяться у народній пісні. Вона протиставляється „формально-схематичному” стану музичного твору. Високі звукові інтонації потребують звільнення від „помилкових канонів” і „правил музичної схоластики” [2, 136]. Декларація Асоціації пролетарських музикантів (1923) ще категоричніша. У ній йдеться про необхідність вироблення марксистської лінії в підході до музичного мистецтва, застосуванні класового критерію при виданні музичних творів. Автори Декларації підкреслюють наявність двох небезпек – розчинення у середовищі „композиторів, що естетствують”, або ж розтрачування таланту на „випадкові досліди” революційної творчості, не регульовані класовою свідомістю [2, 137]. Тоталітарні риси простежуються у положеннях програмного документа фракції червоної професури Московської консерваторії, де вимагалось позбутися принципу „мистецтво заради мистецтва” та викорінити уявлення про музикантів, як про позакласових „жерців” музики [2, 138]. Ідеологічна платформа Всеросійської асоціації пролетарських музикантів засуджувала „непролетарську” музику, в якій відбувається розмежування музики за формальними ознаками (напрямами), а зміст втрачається, відриваючись від форми. Внаслідок цього буржуазна культура вироджується, що виявляється у бідності метроритмічного малюнку, захопленні „алогічними, судорожними” ритмами [2, 139–140].

Суперечка про те, якою повинна бути музика нового часу і що потрібно від радянського композитора, достатньо яскраво відображає стаття Л. Калтата „О подлинно буржуазной идеологии гр. Н. Рославца”. Композитор М. Рославец торкнувся питання про слабкі сторони пролетарської музики. На його думку, ясна і проста музика базується на зумисно примітивних „музичних організаціях”, вимагає мінімуму музичних засобів і композиторської винахідливості. Л. Калтат заперечував, що композитор пише „ясно і зрозуміло”, коли щиро виражає емоцію. Саме через емоційну частину людини музика здійснює свою ідеологічну дію. Футуристична ж музика страждає на схематичність, шаблонність, позбавлена емоційності (або ж емоції нагадують істеріку).

М. Рославець вважав, що пролетаріат не повинен створювати власну музику на основі форм, що виникли з національно-побутових умов селянства. Л. Калтат, у свою чергу, цитував сталінську формулу щодо національної форми і пролетарського змісту культури і стверджував, що пролетаріат прагне не тільки до політичної, але й до культурної диктатури [3, 318–323].

У 1920-х роках провідні музичні організації були представлені Російською асоціацією пролетарських композиторів (РАПМ), Об'єднанням революційних композиторів і музичних діячів, а також Виробничим колективом студентів-композиторів Московської консерваторії (Проколл). Остання організація виступила із колективним ювілейним твором „Путь Октября” (1927) [10, 106–112]. Тоді ж з'являються такі зразки пропагандистської музики, як опера „Красный Петроград” А. Гладковського і Е. Пруссака (1925), „Деревенская симфония” й кантата „1905 год” О. Кастаньєльського.

У 1930-х роках до музичної творчості починають повною мірою застосовувати поняття партійності в сенсі „злиття з ідеями партії Леніна-Сталіна, з теорією комунізму” [2, 151]. Спроби встановлення державного тотального контролю над музичною сферою почались ще у 1932 р., коли в квітневій ухвалі ЦК партії щодо союзу радянських письменників були згадані й інші види мистецтва. У травні того ж року була ліквідована РАПМ. Проте створення всесоюзної музичної організації затягнулось на 16 років. Змінились три склади оргкомітетів, покликаних створити союз. Навіть спеціальна ухвала Політбюро, видана у травні 1939 р., по суті, не була виконана [6, 24–31].

Тим часом тоталітарний сталінський режим знаходив інші інструменти для керівництва музичною сферою мистецтва. Так, у серпні 1933 р. вийшла ухвала про репертуар на грамофонних платівках (симфонічна музика, народні пісні, художнє читання, романси, арії, танцювальна музика) і платню виконавців (залежно від тиражу платівки) [6, 33–36]. Не менш важливою можна вважати директиву від 23 жовтня 1932 р., якою постановка певних п'єс (зокрема, опер) розповсюджувалась на весь СРСР (під виглядом демонополізації репертуару) [6, 41]. У 1935 р. була створена внутрішня (секретна) комісія зі спостереження за діяльністю державних театрів, а у 1936 р. – Комітет у справах мистецтв при

уряді. КСМ у 1936 – 1938 рр., тобто, в епоху найбільшого за розмахом терору, очолював П. Керженцев [6, 46–57]. Під його керівництвом здійснювалась і кампанія з боротьби із формалізмом у музиці. Старт кампанії був започаткований редакційною (без підпису) статтею в „Правді” від 28 січня 1936 р., названою „Сумбур вместо музики”. Спрямована проти опери Д. Шостаковича „Леди Макбет Мценского уезда”, стаття рясніла негативними виразами: „нестрункий, сумбурний потік звуків”, спів „замінений криком”, музика „умисне зроблена навпаки”. Прямо заявлялось, що композитор „зашифрував власну музику”, щоб зробити її доступною лише для „естетів-формалістів, що втратили здоровий смак” [7, 5–7]. Пізніше, у ході кампанії 1948 р., офіційно було заявлено, зокрема А. Ждановим, що стаття у „Правді” була інспірована ЦК й відтворювала його позицію [6, 109–110].

Незабаром після появи статті у пресі Д. Шостакович зустрівся з П. Керженцевим і отримав від нього ряд рекомендацій, які мали сприяти виправленню композитора (втім, вони так і не були виконані). Серед них: зробити поїздку по СРСР і відібрати сто кращих народних пісень, надсилати лібретто майбутніх опер і балетів на перевірку в КСМ, а також влаштовувати в процесі роботи прослуховування їх окремих частин у колективах робітників і колгоспників [6, 111–112].

Показово, що Д. Шостаковича публічно звинувачували у тому, що він пише музику „про запас”. Це нібито свідчило про аполітичність його творів, що вже само собою було звинуваченням. Музика позбавлена ідейності, партійності, народності й програмності автоматично ставала „сумбуром” [6, 137–138].

На захист композитора виступив письменник М. Горький. У чернетці листа Сталіну він відзначав, що критика опери Д. Шостаковича недоказова і завдає шкоди композиторові, який заслуговує дбайливого ставлення як найбільш обдарований радянський музикант [1, 300–302]. Згідно із даними держуправління держбезпеки НКВС СРСР, низка діячів культури в приватних бесідах висловлювали підтримку Д. Шостаковичу і побоювались посилення контролю над мистецтвом. Серед них: Ю. Олеша, І. Бабель, І. Сельвінський, П. Антокольський, В. Шкловський, Ю. Яновський, А. Платонов, В. Мейєрхольд, а також композитори В. Держановський, М. Мясковський,

Ю. Шапорін, М. Кочетов, Л. Синявер і головний диригент Великого театру М. Голованов.

Так, композитор М. Мясковський побоювався панування в музиці убогості й примітивності. У свою чергу, драматург А. Платонов вважав рішення щодо опери „розносом” кого-небудь з „вельми сильних”, хто нічого не розуміє в музиці [1, 290–295].

Протягом кампанії у березні 1936 р. відбулась нарада, присвячена названому твору Д. Шостаковича. Державний і суспільний діяч П. Керженцев озвучив гасло створення радянської класичної опери. На його думку, їй повинні були бути властиві такі характеристики, як доступність, масовість, історична правдивість, а також „відсутність формалістичних або грубо-натуралістичних вивертів”. Встановлювалась цензура у вигляді попереднього ознайомлення з лібретто, а також подальших переглядів (прослуховувань) [6, 123–125]. Серед гучних заборон у подальшому можна назвати опери „Великая дружба” (1948 р.) й „Декабристы” (1953 р.). Заборонена була також опера-фарс „Богатыри” Бородіна на лібретто Демьяна Бідного. Вона включала фрагменти музичних творів Верді, Кавоса, Оффенбаха, Россіні тощо [6, 215].

Подібна ситуація виявлялась у „мовчазній змові” формалістів, цехових забобонах музикантів, „музичному дворушництві” композитора Б. Асаф'єва (що писав доступну музику, але „сповідував” формалізм) [1, 302–304]. У результаті виникли два види заборон: висхідний (ініціатива виходить від КСМ) та нисхідний (явковий), обумовлений втручанням членів ЦК або Сталіна особисто [6, 214].

З великою увагою тоталітарна влада ставилась і до кіномузики. Той же Д. Шостакович був автором музики до класичних сталінських фільмів. Це, в першу чергу, „Встречный” (1932), пісня з якого використовувалась навіть за кордоном (французький фільм „Життя належить нам” 1936 р. та американський – „Thousand cheer” 1943 р., де пісня звучить під назвою „United nations on the march”). Д. Шостакович написав також музику до фільмів „Выборгская сторона” і „Человек с ружьем” [4, 76]. Зразково-показовою з погляду виконання ідеологічного завдання має вигляд його музика до фільму „Великий гражданин” (1937) про вбивство більшовика троцькистами (мався на увазі С. Кіров).

Кіномузика покликана була акцентувати увагу на цінностях, проголошених у радянському суспільстві. Це, в першу чергу, трудовий ентузіазм і творчий пафос. Розквіт кіномузики багато в чому пояснюється державною підтримкою. Так, у 1936 р. за клопотанням О. Косарева й Б. Шумяцького до Сталіна, композиторові І. Дунаєвському було присуджено звання заслуженого діяча мистецтва за марші з фільмів „Веселые ребята” (в основу пісні лягла мексиканська народна мелодія „La Adelita”), „Цирк”, „Путь корабля” і „Три товарища” („Каховка”) [6, 166]. Це рішення вплинуло на статус кіномузики і привернуло композиторів до роботи над масовою піснею. Втім, лідерство залишалось за тим же І. Дунаєвським, який за 8 років написав музику до 18 фільмів [11, 36]. Цікаво, що у цьому випадку влада ставилась терпимо до джазу, який, як відомо, вважався „музикою занепаду”.

Таким чином, у радянській музиці, як і в мистецтві взагалі, єдино можливим стилем став „соціалістичний реалізм”. Така музика, на думку Л. Геллера, мала демонструвати ідеологічну прихильність (підпорядкованість розвитку центральній ідеї), партійне мислення й національний (народний) дух [12, 22].

Подібні розпливчаті вимоги вели до того, що окремі твори могли перероблятися роками й так і не дійти до широкої публіки. Прикладом може слугувати „Ленинская кантата” С. Прокоф'єва. Замовлення на її написання композитор отримав у червні 1934 року. За умовами, кантату тривалістю 25-35 хвилин мав виконувати хор і симфонічний оркестр. Крім того, від твору була потрібна радіофонічність, дотримання „правильної і чіткої” політичної настанови, а також художніх вимог [5, 83]. Відповідно до задуму композитора, у кантаті повинні були звучати цитати з творів Леніна, що і стало каменем спотикання. Критиці піддався як підбір цитат, так і те, що деякі слова у них були змінені. С. Прокоф'єв перейменував твір, назвавши його „К двадцатилетию Советской революции”, була додана промова Сталіна від 24 січня 1924 року, до професійного хору був доданий самодіяльний, задіяний оркестр народних інструментів.

Під впливом ухвалення „Сталінської” конституції СРСР у грудні 1936 р. С. Прокоф'єв знов переробив кантату, долучивши туди промову Сталіна від 25 листопада 1936 р., а також додавши чотири інструментальні частини. У результаті загальний

хронометраж зріс до 45 хвилин, а назва стала остаточною – „Кантата к двадцатилетию Октября”. Проте і в такому вигляді на закритому прослуховуванні у червні 1937 р. твір отримав переважно негативну оцінку й не тільки не був виконаний до двадцятиріччя революції, але і не виконувався ще 28 років (до квітня 1966 р.). Фрагменти кантати С. Прокоф'єв використовував у симфонічній музиці – „Ода до закінчення війни” (1945) [5, 85–96].

На думку К. Брук, зміни у сталінській музичній політиці були викликані стахановським рухом (що розгорнувся з 1935 р.), оскільки на культурний сектор розповсюджувались вимоги до підвищеної продуктивності праці. Влада також чекала, що мистецтво зуміє підняти культурний рівень робітників. До того ж, коли справи у промисловості налагоджувались, влада змогла сфокусувати увагу й на культурі [12, 24].

Хоча й на діячів музики виявлявся безпрецедентний тиск, фізичній розправі вони піддавались порівняно рідко. Можна погодитись із К. Брук, що більшість жертв „Великого терору” в музичній сфері були швидше адміністраторами, а не практикуючими музикантами. Так, не тільки професійна діяльність, але й дружба з маршалом Тухачевським не привели до арешту Д. Шостаковича. Проте були арештовані його теща – С. Варзар, чоловік сестри – В. Фредерікс. Можливо, композитори менше постраждали від репресій, тому що схильні були захищати, а не обмовлювати колег. Так, Р. Глієр та М. Мясковський у березні 1938 р. написали Калініну лист на захист арештованого композитора О. Мосолова, і домоглись його звільнення. Можливо також, що влада цінувала композиторів, оскільки музика розглядалась як засіб поліпшення міжнародних відносин [9, 406–410].

Висновки. Сталінський тоталітарний режим грубо втручався у процес створення музики, встановлюючи жанрові й стилістичні рамки творчості, переслідуючи композиторів за надуманими приводами, заохочуючи пропагандистські твори. Обмежуючі адміністративні заходи, а також репресії завдали непоправної шкоди музичній культурі радянського періоду. Багато талановитих творів десятиліттями були недоступні для масового слухача. Розвиток музики, творчий пошук були фактично законсервовані. Багато в чому епоха репресій показова тим, що у першу чергу,

тоталітарна система бореться саме з проявами інакомислення у культурній сфері.

Що важливо пам'ятати сьогоднішньому поколінню молодих і талановитих музикантів? Культура – й елітарна, і побутова – залежна від політичної ситуації, як би не намагались абстрагуватися від цього діячі мистецтва. У зв'язку з цим, актуальним є синтез музичної та соціальної сфери в побудові сучасного громадянського суспільства, створенні й функціонуванні полікультурного українського соціуму.

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні надбання радянських композиторів, яке було втрачене для сучасників, визначенні альтернативних шляхів розвитку мистецтва, які були започатковані, але не дістали розвитку за радянської доби.

Список використаних джерел і літератури:

1. Власть и художественная интеллигенция (1917–1953). Москва: МФД, 1999. 872 с.
2. Ганжа А. Советская музыка как объект сталинской культурной политики // Логос. Москва, 2014. Вып. 2 (98). С. 123–155.
3. Гойови Д. Новая советская музыка 1920-х годов. Москва: Композитор, 2005. 368 с.
4. Демченко А.И. Концептуальный потенциал искусства. Музыкально-исторический этюд на материале 1930-х годов // Искусство и культура. Київ, 2016. Вип. 4. С. 70–80.
5. Дорохова Е. „Кантата к двадцатилетию Октября” С. Прокофьева: история создания // OPERA MUSICOLOGICA. Москва, 2011. Вып. 1. С. 77–98.
6. Максименков Л.В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция (1936 – 1938). Москва: Юридическая книга, 1997. 320 с.
7. Против формализма и натурализма в искусстве. Москва: ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1937. 79 с.
8. Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 336 с.
9. Brooke C. Soviet Musicians and the Great Terror // Europe-Asia Studies. London, 2002. Vol. 54. P. 397–413.
10. Edmunds N. Soviet Music and Society under Lenin and Stalin. London, New York: Routledge, 2004. 256 p.
11. Egorova T. Soviet Film Music: Historical Survey. London: OPA, 1997. 326 p.

12. Smrz J. *Symphonic Stalinism: claiming russian musical classics for the new soviet listener*. Munster: Lit, 2011. 187 p.

References:

1. *The Regime and Intelligentsia of Art (1917–1953)*, (1999). Moskva: MFD [in Russian].
2. Ganzha, A. (2014). *Soviet Music as an Object of Stalinist Cultural Policy*. *Logos*, 2 (98), 123–155 [in Russian].
3. Goyovi, D. (2005). *New Soviet Music of 1920s*. Moskva: Izdatelskiy Dom „Kompositor” [in Russian].
4. Demchenko, A. (2016). *Conceptual Potential of Art: Musical and Historic Sketch on the Material of the 1930s*. *Iskusstvo i kul'tura*, 4, 70–80 [in Russian].
5. Dorokhova, Y. (2011) „*The Cantata for the 20th Anniversary of the October Revolution*” by Sergei Prokofiev: history of creation. *OPERA MUSICOLOGICA*, 1, 77–98 [in Russian].
6. Maksimenkov, L. (1997). *Muddle Instead of Music. Stalinist Cultural Revolution, 1936–1938*. Moskva: Juridicheskaja kniga [in Russian].
7. *Against Formalism and Naturalism in Art (1937)*. Moskva: OGIZ–IZOGIZ [in Russian].
8. Sers, P. (2004). *Totalitarianism and avant-garde*. Moskva: Progress-Tradicija [in Russian].
9. Brooke, C. (2002). *Soviet Musicians and the Great Terror*. *Europe-Asia Studies*, 54, 397–413 [in English].
10. Edmunds, N. (2004). *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin*. London, New York: Routledge [in English].
11. Egorova, T. (1997). *Soviet Film Music: Historical Survey*. London: OPA [in English].
12. Smrz, J. (2011). *Symphonic Stalinism: Claiming Russian Musical Classics for the New Soviet Listener*. Munster: Lit [in English].

Музичне виконавство та педагогіка

УДК 78.088

DOI 10.15421/22188

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

Злуніцина Яна Віталіївна,
*магістрант кафедри „Народні інструменти”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (098) 290 - 06 - 01
e-mail: urkevichute0604@gmail.com

ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ ЯК ПЕРШОДЖЕРЕЛО БАЯННОГО ПЕРЕКЛАДУ

Метою статті є виявлення місця і значення фортепіанних творів епохи романтизму в еволюції баянного перекладу та окреслення специфіки їх трансформації. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного та історико-логічного методів вивчення означеної теми. Вагоме значення має також аксіологічний підхід у виявленні найбільш ціннісних показників фортепіанних композицій що визначаються для перекладу та їх виконанні на баяні. Використання структурно-аналітичного методу дозволяє витримувати наукову послідовність представлення дослідницького матеріалу та здійснювати висновки. **Наукова новизна** розкривається у визначенні закономірностей трансформації фортепіанних творів епохи романтизму як найбільш проблемної першоджерельної зони баянного перекладу. У статті висвітлюються причини виникнення перекладення в баянному репертуарі та фактори, що впливають на його розвиток. Окреслено різноманіття першоджерел баянного перекладу; підкреслено, що

найбільш затребуваним матеріалом є клавирна музика. На основі аналізу посібників з перекладення інструментальних творів для баяна характеризується специфіка трансформації та складнощі виконання фортепіанних творів епохи романтизму на цьому інструменті. Виявлено комплекс специфічних баянних прийомів гри, завдяки яким збагачується та набуває нових тембрових барв матеріал першоджерела. **Висновки.** Фортепіанні твори епохи романтизму є досить проблемною, складною першоджерельною зоною баянного перекладу. У його еволюції ці композиції актуалізувались як першоджерело на початковому та сучасному етапах. Серед комплексу специфічних баянних прийомів виразності, завдяки яким збагачується та набуває нових тембрових барв матеріал першоджерела, особливо слід відзначити тремоло, комбіноване тремоло, рикошет, а також навички інтонування міхом та естетику реєстрування.

Ключові слова: баянний переклад, перекладення, репертуар, фортепіанні твори, романтизм, педалізація, прийоми гри на баяні.

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

Злуниця Яна Витальевна, магистрант кафедры „Народные инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Фортепианные сочинения эпохи романтизма как первоисточник баянного переложения

Целью статьи является определение места и значения фортепианных произведений эпохи романтизма в эволюции баянного переложения и очерчивание специфики их трансформации. **Методология** исследования состоит в применении компаративного и историко-логического методов изучения обозначенной темы. Весомое значение имеет также аксиологический подход в выявлении наиболее ценностных показателей фортепианных композиций, которые определяются для переложения и их исполнения на баяне. Использование структурно-аналитического метода позволяет выдерживать научную последовательность представления исследовательского материала и делать выводы. **Научная новизна** раскрывается в определении

закономерностей трансформации фортепианных произведений эпохи романтизма, как наиболее проблемной первородной зоной баянного переложения. В статье освещаются причины возникновения переложений в баянном репертуаре и факторы, которые влияют на его развитие. Очерчено разнообразие источников баянного переложения; подчеркнута, что наиболее затребуемым материалом является клавирная музыка. На основе анализа пособий по переложению инструментальных произведений для баяна характеризуется специфика трансформации и трудности исполнения фортепианных произведений эпохи романтизма на этом инструменте. Выявлено комплекс специфических баянных приёмов игры, с помощью которых обогащается и приобретает новые тембровые краски материал первоисточника. **Выводы.** Фортепианные произведения эпохи романтизма являются довольно проблемной первородной зоной баянного переложения. В его эволюции эти композиции актуализировались как первоисточник в начальном и современном этапах. В комплексе специфических баянных приёмов выразительности, с помощью которых обогащается и приобретает новые тембровые краски материал первоисточника, особенно отметим тремоло, комбинированное тремоло, рикошет, а также умение интонировать мехом и эстетику регистровки.

Ключевые слова: баянное переложение, переложение, репертуар, фортепианные сочинения, романтизм, педализация, баянные приемы игры.

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

Zlunitsyna Yana, the graduate student of „Folk instruments” chair for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

Piano compositions of epoch Romanticism as the primary source of the bayan arrangement

The purpose of this article consists of denoting the place and significance concerning compositions for pianoforte of romanticism epoch into evolution of bayan arrangement and delineates of the particularity their transformation. **Methodology** of exploration composes of employing comparative and historically logical methods of

studying for noted subject. The axiological approach has also weighty significance in the process of revealing the most evaluative indexes of pianoforte masterpieces which are defined for arrangement and performed their on bayan. The holding of research sequence into representing of investigative material and making conclusions is allowed by applying of structurally analytical method. **The scientific novelty** of this exploration is discloses in determining of the regularities regarding transformation of compositions for pianoforte of romanticism epoch as the most problem initial area of bayan arrangement. The reasons of appearance the arrangements in bayan repertoire is revealing in the article as well as factors, which influents to its elaboration. The diversity of sources for bayan arrangement is delineating by researchers; emphasized, that clavier music is the most requested material. The particularity of transformation and sophistication concerning performing of compositions for pianoforte wrote in the epoch romanticism to bayan is characterizing on the foundation of analysis tutorials on the arrangement of instrumental masterpieces for bayan. Complex of peculiarity bayan playing capabilities detected, by means of which enriches and acquires the new timbre paints of prime source material. **Conclusions.** The most problem initial area of bayan arrangement is pianoforte compositions wrote at the epoch romanticism. These masterpieces for piano actualized as primarily source on the original and contemporary stages into evolving of bayan arrangement. Especially underscore there are tremolo, combinational tremolo, ricochet as well as ability intonate specialized fur of bayan and aesthetics of sound registers in the complex of particular bayan expressive skills by means of which the material primarily source is enriching and acquiring of the new timbre paints.

The key words: bayan arrangement, arrangement, repertoire, piano compositions, romanticism, pedalization, bayan techniques.

Постановка проблеми. Проблема перекладення в баянному мистецтві має велике значення, оскільки кількість перекладів становить більшу частину всього концертного та навчального репертуару. Існує декілька причин, чому перекладення або переклад (у роботі ці поняття трактуються як синонімічні) важливе для баяністів. По-перше, баян – молодий інструмент. Його конструкція возз'єдналась із назвою „Баян” лише у 1907 році,

завдяки російському майстру Петру Стерлінгову. А звернення професійних композиторів до цього інструмента, задля створення оригінального репертуару, розпочинається тільки у 30-х роках ХХ ст. Тобто, ніхто з класиків світової музичної культури не писав для баяна. По-друге, кожному баяністу хочеться мати в репертуарі шедеври світової музичної культури. По-третє, очевидна й необхідність останніх у процесі формування професійних здібностей баяніста, тобто в навчальному репертуарі.

Перекладення, як напрям в еволюції баянного репертуару, розвивалось протягом усього ХХ ст. та не втратило своєї актуальності й сьогодні. На процес його розвитку впливає ряд факторів: вдосконалення конструкції інструмента, еволюція музичного мислення виконавців (авторів перекладення) і загального рівня виконавської майстерності, становлення наукової бази у котрій розглядається означена проблематика.

Актуальність дослідження. Найбільш запитуваним матеріалом баянного перекладення виступають твори для фортепіано, клавесину та органу. Себто, вся клавірна музика. Вона домінує завдяки фактурі, навіть її візуальне оформлення близьке баяністу. Конструктивні характеристики сучасного баяна дозволяють без незначних трансформацій передати фактурні фігурації фортепіанних творів, природу звуковидобування та багатство тембрів органних творів. З іншого боку, клавірна музика – це найбагатший скарб музичної культури, котрий яскраво виражає симфонічне мислення (оркестровий задум композитора). Фрідріх Ліпс розрізняє перекладення клавесинних творів та фортепіанних, акцентуючи, що характер обробки останніх „залежить від творчої фантазії, оркестрового мислення баяніста та його технічних даних” [4, 68].

На баяні можливо грати фортепіанні твори різноманітних стилів та епох, проте Ф. Ліпс відзначає, що робити перекладення творів епохи романтизму та імпресіонізму доволі ризиковано:

- через специфіку фактури та фортепіанного звуковидобування;

- через часте використання педалі (як приклад „табу” для баянного перекладу Ф. Ліпс приводить фортепіанні твори О. Скрябіна, сонати Л. Бетховена, „Революційний етюд” Ф. Шопена, „Скиталець” Ф. Шуберта, „Мефісто-вальс” Ф. Ліста);

- через характерну для них гру тембрів (хоча останній фактор досить суперечливий, тому що сучасна конструкція баяна дозволяє міняти тембр звуку завдяки регістрам).

Проте, у репертуарі сучасних виконавців та студентів музичних вишів України, Росії, Білорусі широко представлені твори авторів, згаданих Ф. Ліпсом.

Отже, детальний розгляд проблематики перекладів фортепіанної музики епохи романтизму є актуальною темою науково-методичних досліджень.

Огляд літератури. Аналіз існуючих посібників з перекладення інструментальних творів для баяна, які користуються великим попитом у професійних колах [1; 4; 5], дозволяє визначити який матеріал та з яких причин є більш або менш часто використовуваним як джерело баянного перекладу. Але ж специфіка перетворення фортепіанних композицій у баянному академічному професійному представленні й на сьогодні залишається ще мало вивченою та науково дослідженою.

Метою статті є окреслення місця і значення фортепіанних творів епохи романтизму в еволюції баянного перекладу та специфіки їх трансформації.

Об'єктом дослідження постають баянні твори-перекладення фортепіанної музики епохи романтизму, а **предметом** – ряд особливостей фортепіанних композицій як своєрідної основи першоджерела баянного перекладу.

Виклад основного матеріалу. Умовно в еволюції баянного перекладу можливо визначити чотири основні етапи. *Перший* (перші десятиліття ХХ ст.) пов'язаний з бажанням виконавців (Василь Кисельов, Федір Рамш, Олександр Боков, Василь Тьомкін) грати популярні в академічній музичній культурі того часу твори, зокрема таких композиторів як Ф. Ліст, Й. Брамс, М. Римський-Корсаков, Л. Бетховен. *Другий* (1930-ті – поч. 1960-х рр.) був зумовлений необхідністю репертуарного насичення навчального процесу профпідготовки виконавців-народників у спеціалізованих музичних навчальних закладах. Особливе значення мала діяльність Івана Паницького, Миколи Різоля, сестер Марії та Раїси Білецьких, Івана Журомського, Павла Гвоздева, Юрія Казакова, Володимира Бесфамільного, які впровадили у баянний репертуар твори Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, В. Моцарта, А. Бородіна, Й. Штрауса,

Е. Гріга. *Третій* (1960-ті – кінець ХХ ст.) характеризується: а) затвердженням у концертній практиці сучасного типу конструкції баяна, яка дозволяла збагатити матеріал першоджерела перекладу у фактурному та тембровому відношеннях (відзначимо творчість Фрідріха Ліпса, В'ячеслава Семьонова, Йосифа Пурица, Олега Шарова, Олександра Склярова, Сергія Грінченка, Володимира Мурзи); б) формуванням методичних засад, що знайшло відображення у публікаціях навчально-методичних посібників (Б. Страннолюбський, М. Давидов). *Четвертий* (поч. ХХІ ст.) – сучасний етап, пов'язаний з виходом баянного перекладу на нову еволюційну ланку, що відобразила якісний стрибок виконавського мислення. До жанру перекладень звертаються такі відомі діячі баянного мистецтва сучасності як Юрій Шишкін, Павло Фенюк. Основною тенденцією сучасного перекладу є прагнення до максимально можливого використання баянних ресурсів, спрямованих на створення та переконливе втілення образно-художнього змісту запозичених шедеврів музичної культури (Й.С. Бах, Ф. Ліст, Й. Брамс, К. Сен-Санс).

Окреслюючи діапазон музики, що використовується як першоджерело баянного перекладу, зазначимо її стильове різноманіття, при якому ще залишаються зовсім не апробовані сфери. Так, наприклад, хорові твори, а також композиції для духових та ударних інструментів не представлені у баянному репертуарі, тому що музика для ударних занадто екзотична та стороння баяну через інакшу артикуляційну природу. У хоровій літературі, як правило, більше значення має слово. А твори з репертуару духових інструментів, могли би бути використані для виконання на баяні, але звернення до них уявляються перспективою подальшого розвитку баянного перекладу.

У сучасному баянному репертуарі часто зустрічаються скрипкові, вокальні та навіть оркестрові твори. Проте їх виконувати на баяні досить складно, – потрібно мати високий рівень майстерності гри на інструменті, щоб передати інтонації скрипки, вокалу та вміння комбінувати партію соло з акомпанементом таким чином, щоб їх звучання було єдиним цілим. Також потрібно мати оркестрове мислення та майстерність відтворити усі оркестрові партії, втіливши художній задум композитора лише одним інструментом.

У цьому відношенні досить переконливою є творчість баяніста-віртуоза, заслуженого артиста Росії, професора Юрія Шишкіна, котрий сміливо підходить до перекладення таких творів як Монолог царя Бориса та Пісня Варлаама з опери „Борис Годунов” Модеста Мусоргського, Шестя князів з опери-балету „Млада” Миколи Римського-Корсакова, а також Розповідь царевича Календера, Царевич і царівна із симфонічної сюїти „Шахеразада”.

У фортепіанній музиці, як було зазначено вище, в силу схожості фактури є найпоширенішим першоджерельним матеріалом баянного перекладу „вигідні” та „суперечливі” стильові зони, із позиції переконливості баянних версій. До останньої, зокрема, належать фортепіанні твори російських композиторів. У них домінують такі специфічні риси романтизму як емоційність виконання, образність творів, імпровізаційність, індивідуальність передачі художнього образу, а також співучість, широта мислення, щедрість агогіки, динаміки та педалізації. На це вказує українська дослідниця Наталія Кашкадамова, характеризуючи романтичну течію фортепіанної школи Росії XIX сторіччя, яка була пов’язана з діяльністю та творчістю А. Рубінштейна, П. Чайковського, М. Балакірева, М. Мусоргського [3].

У панорамі фортепіанних творів російських композиторів другої половини XIX – поч. XX ст. із сучасного баянного репертуару досить широко представлені твори П. Чайковського. Його цикли – „Дитячий альбом”, „Пори року” – виконують як повністю, так і частково, з метою урізноманітнення концертної програми тендітними та вишуканими мініатюрами. Ці два цикли дуже популярні серед відомих концертуючих артистів та учнів; без них не обходиться жоден конкурс всеукраїнського та міжнародного масштабу. Звертаючись до цих творів, кожен музикант прагне зберегти простоту викладу музичної думки, салонність, підкреслити виразний мелодизм та яскраву образність музики. Процес роботи над цими творами досить трудомісткий – прозорість фактури потребує детальної уваги до міховедення та збагачення мотивних викладів реєструванням.

На матеріалі „Думки” П. Чайковського вигідно репрезентується темброве багатство баяна. Завдяки різним тембрам правої та лівої клавіатур, тема у другому проведенні (у виконанні

лівої руки) набуває іншого настрою завдяки тембровому відтінненню, доповненому фактурною фігурацією у партії правої руки. Цей твір є „індикатором” виконавської майстерності ведення міху. Прикладами високохудожніх баянних інтерпретацій „Думки” П. Чайковського є виконавські версії заслуженого артиста Росії, професора РАМ ім. Гнесіних Юрія Сидорова, а також лауреата міжнародних конкурсів Айдара Салахова.

Романс *f-moll op.5* – це справжня перлина фортепіанної творчості П. Чайковського. Жанрова основа твору, вказана автором у назві, окреслює виконавську проблематику. Складність баянної версії твору полягає у передачі ресурсами інструмента інтонацій людського голосу, викладу широкої палітри переживань та емоцій. Переконливість відтворення Романсу на баяні залежить від високого рівня художнього мислення музиканта. Саме тому цей твір знаходимо лише у репертуарі Юрія Шишкіна. Подібний комплекс виконавських завдань потребує і Ноктюрн *F-dur*. Хоча й цей твір не зовсім популярний у концертно-виконавській практиці баяністів-професіоналів, для студентів музичних коледжів він просто необхідний, щоб „відточити” не тільки навички інтонування міхом, а й розвинути творчу уяву та виконавську образність.

З творчості А. Рубінштейна найчастіше грають „Русскую и трепак”. Хоча у фортепіанній музиці цей твір забутий, для баянного репертуару він є справжньою знахідкою; його інтонаційна фольклорна основа є вагомим аргументом для збагачення тембрами народних інструментів та включення композиції до програм конкурсних прослуховувань. Так, наприклад, „Русскую и трепак” виконував на Міжнародному конкурсі у м. Клінгенталь (Німеччина) Олжас Нурланов, який одержав II місце; Аркадій Шкворов – на Міжнародному конкурсі „Трофей світу”. Також цей твір можливо почути у концертних виступах Юрія Кононова та Валентина Харченка.

Музичний матеріал насичений контрастними темами, барвистості надає характерний мажоро-мінор. У перших тактах яскрава мажорна пісенна тема, що створює картину ярмарку, виконується таким баянним прийом як комбіноване тремоло (розжимання - стискання; стискання - розжимання). Ним передаються фактурні особливості оригіналу (неодноразове повторення акорду по черзі правою та лівою рукою). Такий прийом

надає ще більшої простоти темі. Проте в інтерпретації Валентина Харченка представлене звичайне тремоло, яке у звуковому (та візуальному) аспекті є менш ефектним.

З творчої скарбниці Мілія Балакірева у перекладенні баяністи грають східну фантазію „Ісламей”, котра заворожує орієнтальною мелодикою та віртуозністю. Інтерпретаційних версій даного твору на баяні небагато, проте вони дещо відрізняються одна від одної. З перших тактів звучать репетиції на одній ноті, котрими передається запальний кавказький характер. У версії лауреата міжнародних конкурсів Олександра Ляшенка звучить комбінування репетицій у правій клавіатурі та рикошета, котрий представляє собою характерний рух міхом. Найвідомішою є версія українського баяніста, лауреата міжнародних конкурсів Олександра Хрустевича, який з перших нот грає виключно рикошетом для кращої передачі тріольного ритму. Принципу гри останнього притримується також молодий одеський баяніст Олексій Мурза.

Окрім перелічених творів представників епохи романтизму, творами високого класу вважають фортепіанний цикл Модеста Мусоргського „Картинки з виставки”, котрий грають як увесь цикл, так і частково, а також „Вокаліз” Сергія Рахманінова.

Відсутність посібників, нотних публікацій перекладень змушує музикантів розповсюджувати версії перекладу практично в усній традиції – у нотному тексті фортепіанного оригіналу фіксуються особливості реєстрування, видозмінення пасажів, зміни фактури, переноси голосів з правої клавіатури в ліву (і навпаки), або редагуються малочисельні баянні друковані й уже застарілі версії перекладу.

Висновки. Фортепіанні твори епохи романтизму є досить проблемною першоджерельною зоною баянного перекладу. В його еволюції ці твори актуалізувались (як першоджерело) на початковому та сучасному етапах. Серед комплексу специфічних баянних прийомів виразності, завдяки яким збагачується та набуває нових тембрових барв матеріал першоджерела, особливо слід відзначити тремоло, комбіноване тремоло, рикошет, а також навички інтонування міхом та естетику реєстрування.

Перспективи дослідження окресленої теми вбачаються у здійсненні широкого аналізу арсеналу засобів художньої виразності

в академічних баянних творах-перекладеннях фортепіанної музики різних культурно-історичних періодів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Давыдов Н.А. Методика переложений інструментальних произведений для баяна. Москва: Музыка, 1982. 173 с.
2. Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
3. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя: підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
4. Липс Ф.Р. Об искусстве баянной транскрипции: теория и практика. Москва: Музыка, 2007. 136 с.
5. Страннолюбский Б.М. Пособие по переложению музыкальных произведений для баяна. Москва: Музгиз, 1960. 88 с.

References:

1. Davydov, N.A. (1982). Technique of transcriptions of instrumental works for bayan. Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Imhanickij, M.I. (2006). History of bayan and accordion art. Moskva: RAM im.Gnesinyh [in Russian].
3. Kashkadamova, N. (2006). The history of piano-performing arts. Ternopil: ASTON [in Ukrainian].
4. Lips, F.R. (2007). About the art of bayan transcription: theory and practice. Moskva: Muzyka [in Russian].
5. Strannoljubskij, B.M. (1960). Handbook on the transposition of musical compositions for bayan. Moskva: Muzgiz [in Russian].

УДК 784.3

DOI 10.15421/22189

Shchitova Svitlana,
Ph.D., Associate Professor,
Professor and Head of „History and Theory of Music” chair of
M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of music
 тел. (093) 151 - 99 - 81
 e-mail: shchitova@i.ua

Zheltobryukhova Elena,
Master of „Academic vocal” chair of
M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music
 тел. (099) 523 - 47 - 89
 e-mail: nikolena25@gmail.com

**CHAMBER-VOCAL WORKS BY S. RAKHMANINOV
 AS MODEL OF THE DEVELOPMENT FOR ARCHETYPAL
 FEATURES OF RUSSIAN CLASSICAL ROMANCE
 (on the example of early-period romances for the average voice)**

The target of the work is investigating the development of archetypal features of the Russian classical romance in the chamber-vocal S. Rakhmaninov’s creation of early period on the example of romances for the average voice. Vocal miniatures are the kind of lyric diary of the composer, which fully embodies the whole range of characteristic images and feelings. In this sense, romances are the kind of encyclopedia of Rakhmaninov’s creativity: it is impossible to find such wealth and variety of states, perhaps even in his brilliant concerts and symphonies. **The methodology** of the study is to use the art history, historical and cultural, analytical and comparative typological methods. This methodological campaign allows you to analyze the features of the genres of elegy, Russian song, „gesture romance” and their own interpretation by the composer. **The scientific novelty** of the work consists in broadening the concept of the imaginative multidimensionality of Rakhmaninov’s vocal miniatures, which is due to the synthesis of various traditions of the national school. Vocal works „contain” a full thematic „spectrum” of his musical world. **Conclusions.** The archetypal features of the Russian classical romance and the origins

of vocal lyrics are most evident in the early period of the composer's work. Obviously, the scope of the scientific article does not allow paying serious attention to the entire vocal creativity of the author of the Bells, to consider 83 romances in full. Therefore, the work is limited studying of works for medium voice and piano. They fully embody the main genre and style features of Rakhmaninov's chamber-vocal creativity. The early romances of the composer-lyric poet determine the future development of the chamber-vocal genre, anticipating the innovative treatment of vocal plays.

The key words: archetypal features, vocal miniatures, elegy, Russian song, „cruel romance”, chamber-vocal lyric poetry, synthesis of traditions.

Щітова Світлана Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор та завідувач кафедри „Історія та теорія музики” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Желтобрюхова Олена Станіславівна, магістрант кафедри „Академічний спів” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Камерно-вокальні твори С.В. Рахманінова як взірець розвитку архетипових рис російського класичного романсу (на прикладі романсів раннього періоду для середнього голосу)

Метою роботи є дослідження проблем розвитку архетипових рис російського класичного романсу у камерно-вокальній творчості С.В. Рахманінова раннього періоду на прикладі романсів для середнього голосу. Вокальні мініатюри являють собою своєрідний ліричний щоденник композитора, який максимально повно втілює усю палітру характерних для нього образів та почуттів. У цьому сенсі романси – своєрідна енциклопедія С.В. Рахманінова, такого багатства та різноманітності станів не можливо знайти, мабуть, навіть у його геніальних концертах та симфоніях. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні мистецтвознавчого, історико-культурного, аналітичного та порівняльно-типологічного методів. Зазначений методологічний підхід дає можливість піддати аналізу особливості жанрів елегії, руської пісні, „жорстокого романсу” та їх власне трактування композитором. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні уявлень про образну багатоплановість рахманінівських вокальних мініатюр, що обумовлена синтезом

різноманітних традицій національної школи. Вокальні твори „вміщують” у себе повний тематичний „спектр” музичного світу С.В. Рахманінова. **Висновки.** Архетипові риси російського класичного романсу та витоки вокальної лірики найбільш простежуються у ранній період творчості композитора. Цілком очевидно, що рамки наукової статті не дозволяють приділити серйозну увагу усій вокальній творчості автора „Дзвонів”, розглянути 83 романси у повному обсязі. Саме тому робота обмежується вивченням творів для середнього голосу з фортепіано. У них сповна втілені основні жанрові та стильові особливості, специфічні риси рахманінівської камерно-вокальної творчості. Ранні романси композитора-лірика визначають майбутній шлях розвитку камерно-вокального жанру, його мистецько-творчу перспективу, передбачаючи інноваційну трактовку вокальних п'єс.

Ключові слова: архетипові риси, вокальні мініатюри, елегія, російська пісня, „жорстокий романс”, камерно-вокальна лірика, синтез традицій.

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

Желтобрюхова Елена Станиславовна, магистрант кафедры „Академический вокал” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Камерно-вокальные произведения С.В. Рахманинова как образец развития архетипических черт русского классического романса (на примере романсов раннего периода для среднего голоса)

Целью работы является исследование проблем развития архетипических черт русского классического романса в камерно-вокальном творчестве С.В. Рахманинова раннего периода на примере романсов для среднего голоса. Вокальные миниатюры представляют собой своеобразный *лирический дневник* композитора, максимально полно воплощающий всю гамму характерных для него образов и чувств. В этом смысле романсы – своеобразная энциклопедия творчества С.В. Рахманинова: такого богатства и разнообразия состояний не возможно найти, пожалуй,

даже в его гениальных концертах и симфониях. **Методология** исследования заключается в использовании искусствоведческого, историко-культурного, аналитического и сравнительно-типологического методов. Указанный методологический подход позволяет подвергнуть анализу особенности жанров элегии, русской песни, „жестокое романса” и их собственную трактовку композитором. **Научная новизна** работы состоит в расширении представлений об образной многоплановости рахманиновских вокальных миниатюр, что обусловлено синтезом разнообразных традиций национальной школы. Вокальные произведения „вмещают” в себя полный тематический „спектр” его музыкального мира. **Выводы.** Архетипические черты русского классического романса и истоки вокальной лирики наиболее прослеживаются в ранний период творчества композитора. Очевидно, что рамки научной статьи не позволяют уделить серьезное внимание всему вокальному творчеству автора „Колоколов”, рассмотреть 83 романса в полном объеме. Поэтому работа ограничивается изучением произведений для среднего голоса и фортепиано. В них сполна воплощены основные жанровые и стилевые особенности рахманиновского камерно-вокального творчества. Ранние романсы композитора-лирика определяют будущий путь развития камерно-вокального жанра, предвосхищая инновационную трактовку вокальных пьес.

Ключевые слова: архетипические черты, вокальные миниатюры, элегия, русская песня, „жестокий романс”, камерно-вокальная лирика, синтез традиций.

Setting of the problem. Romance S. Rachmaninov occupies an entirely unique place not only in the great creative work, but also in the development of this genre, the most important for the national musical art of the XIX century. With full right, we can state the fact that vocal miniatures represent a kind of *lyrical diary* of the composer, which fully embodies the whole palette of typical images and feelings for him.

The role and significance of the chamber vocal lyrics of Rachmaninov in the history of Russian classical music is largely determined by the time factor. Composer's romances cover the period from 1890 to 1916; thus, the early miniatures of the author „Aleko”

appear simultaneously with the last vocal creations of Tchaikovsky and Rimsky-Korsakov, largely imitating and developing their principles.

It's in the work of Rachmaninov that the walls of two Russian composers' schools – Moscow (P. Tchaikovsky – S. Taneyev) and St. Petersburg (in the face of composers of the Mighty Kupka, A. Rubinstein, A. Lyadov and O. Glazunov) are truly erased. From St. Petersburg, Rachmaninov inherits a powerful epic impulse, so characteristic of the main themes of his concerts and symphonies, and the oriental beginning, which is clearly revealed already in early romances („Do not sing, belle, with me” and „She is good like noon”). From their immediate predecessors and teachers at the Moscow Conservatory, the young composer receives a deep tragedy pathos and the openness of lyrical and dramatic expressions so characteristic of many ingenious Rachmaninoff monologues („In silence of secret night”, „The Excerpts from Musset”, „Can Not Be!” and etc.).

Relates to Rachmaninov with Tchaikovsky and love the landscapes-mood, landscapes-states, although the lack of lyrical sense and subtlety of his colorful-colored palette are purely individual, original (it is enough to mention such masterpieces as „Here is good!”, „Lilac”, „Ostrovok”, „At my window”). The music of these romances enchants „... its laconic smoothness and especially the sincerity of the melodic fabric with” standing „harmonies in which the sound-depth depth and vigorousness can be found” [2, 391].

The topicality of this article. The image of the Rachmaninov's vocal miniatures is due to the synthesis of various traditions of the national school. Covering the entire *Russian* period of the composer's work, they „fit” into their full thematic „spectrum” of his musical world. „Inheriting and developing the traits of his predecessors, Rachmaninov acts as the creator of a completely new type of melodism. This type is based on a subtle combination of the principles and methods of the Russian folk variant-spelling development of thematicism and actually romance, classical. It leads to melodies of the „through” type of development, which, although they are based on similar songs and micro-intonations, at the same time seemingly uncontrollably „only forward”, which, in combination with metro-rhythmic freedom, both from the clock line, and from the poetic dimension, is a new stage in the development of cantileted vocal melodies”, – emphasized O. Stepanidina [8, 13].

The analysis of literature. Romances of the 1900s many researchers like to „tie” up to the large-scale vertices of Rachmaninov’s creativity. Vocal miniatures op. 21 are considered to be „companions” of the Second concert, romances of op. 26 – Second Symphony and Third concert, the cycle of op. 34 – „predecessor” of the cantata-symphony „Bells”. However, such „bindings” are rather artificial and diminish the significance of the chamber vocal lyrics of the composer. After all, one comparison of romances op. 21 and op. 26 gives a surprisingly powerful idea of the evolution of the Rachmaninov’s vocal style, the peculiarities of melos, texture, harmony, the principles of the ratio of piano and vocal parties. Moreover, this refers to the ratio of the „poles” of the romance work of Rachmaninov – works of the early 1890s and mid-1910s.

The target of this work is investigating the development of archetypal features of the Russian classical romance in the chamber-vocal S.V. Rachmaninov’s creation of early period on the example of romances for the average voice.

The object of represented disquisition is chamber vocal creation of renowned composer S.V. Rachmaninov and **the subject** of this exploration is the archetypal features of chamber vocal compositions by S.V. Rachmaninov in the light of Russian classical romance’s art.

Presenting main material. The origins of romance lyrics are most clearly traced in the early period of his work. Rachmaninov, even in the youngest years, always succeeds in avoiding imitation. However, the archetypal features of the n classic romance in the first works of this genre are most obvious.

In the first place, this applies to those works that are directly related to the traditions of elegy, which come from M. Glinka and P. Tchaikovsky. This is the romance „In the silence of secret night”, created in October 1890 and devoted to the first love of the composer – his cousin V. Skalon. With all the obvious parallels with the works of the author of „The Queen of Spades”, already in this, the earliest, masterpieces are recognizable exclusively Rachmaninov’s features. Such, for example, the original organ point, which, on the one hand, reminds about Polovtsian images of „Prince Igor” by O. Borodin, on the other hand is a very characteristic symbol of romantic languor and innuendo.

The typical features of the composer's style are also evidenced by the long-term approach to the culmination in the middle section (the

words „*Awake the night to darkness*”), and, to an even greater extent, – an unusually prolonged melting after it (in fact, the whole repressio section). Extremely demonstrative and Rachmaninov’s dynamics are unconditionally prevailing silent nuances: the sign *fff* at the climax remains single, while in the initial and in the final sections the composer does not skimp on the remarks of *pp* and *ppp*.

The light melancholy is adjoining here with a quiet enthusiasm, the completeness of the lyrical statement only amplifies from the internal, which almost does not break outside, the tensions. The author seems to insist that performers should be as frank as possible, trying not to expose secret feelings and feelings.

The image of the night arises also in the romance on the words of I. Bunin „The sad night” (op. 26), created after a decade and a half, which belongs to the most mature vocal masterpieces of the composer. Here, as well as „In the silence of secret night”, gets the theme of loneliness. But how the perception of the artist changed, how tragic and hopeless the silence of frozen nature appeared!

„Sad Night” – a new kind of Russian elegy. It does not similar Glinka’s contemplative elegies („Doubt”) or Rimsky-Korsakov („Thin out the clouds...”). The elegance is combined here with a condensed-gloomy mood, a gradual injection of tragic coloration - with restraint, underlined real estate. In the basis of the romance there are, in essence, not one, but two melodic lines. The first one is formed in the vocal part, consisting of short and sad in the mood of sentimental motives; the second one - broader and merged – passes in the piano part. Background are melancholic repetitive quintoles; they create the impression of indestructible sadness and numbness.

The peculiarity of the intonational development of the vocal miniature lies in the fact that numerous phrases and motifs that arise during the deployment of a musical and poetic image acquire the meaning of „key” intonations and singing. Such is, for example, a sad melodic turn in the words „The sad night”, which frames the whole romance.

There should also include various variations of melodic phrases, based on the ascending movement to the quintor tone of flax. At first, this turnaround occurs in the piano, then passes through the vocal melody (see „Far ...”, etc.) and again continues to develop in the

instrumental part (5-7 tbs.). On contexture of these two characteristic motifs, a piano finish is also built.

Strength of the unity and inner integrity of the musical form of the romance contributes to the sustainability of harmonious development. In the play, the plural harmonic sphere dominates, which manifests itself in the tonal proportions of parts of the work (fis-moll – e-moll – fis-moll) and in the numerous revolutions of the subdominant sphere scattered throughout the composition.

The amazing sensitivity and penetration of music, the saturated saturation achieved by the composer with the very economical use of the means of expressiveness – that's the reason that this romance was one of the peaks of vocal creativity of Rachmaninov.

In the 1890s, the early period of creativity, the composer mainly refers to the genre of the *Russian lyrical song* („song-romance”). „*The genre definition of „romance” dates back to the beginning of the XIX century. „Russian song” is gradually going back to the past. However, the song as a stylistic feature not only does not disappear from the Russian romance – it maintains it in every way, animates itself, always remember about yourself*” [4, 6].

This genre hypostasis of Russian vocal miniatures played a special role in the formation of the romance style of the greatest predecessors of Rachmaninov. Exactly *the Russian song* formed the basis of such works as „Ah, you, night, night” and „Autumn night, amiable” by M. Glinka, „Fever” by O. Dargomyzhsky, „Where are you, star” by M. Mussorgsky, „Cease of love girl” by O. Borodin, „If I knew, if I wit” and „I was in the field and there was no grass” was P. Tchaikovsky. A number of well-known Russian and Ukrainian poets of the XIX century devoted their creativity to the sophisticated stylization of folk poetics, following folkloric patterns in their metaphorical and allegorical forms, in peculiar epithets and hyperbole.

In Glinka times such stylistics is appeared in the work of A. Delvig, A. Rimsky-Korsakov, V. Zably; on the texts of the last author, „Ruslana” created his brilliant „*Ukrainian songs*” – „Do not cheat, nightingale” and „The wind hoots in the field”. In the middle and second half of the last century, the most prominent representatives of the poetic „folk wave” were, without a doubt, O. Tolstoy and T. Shevchenko. Exactly their poems formed the basis of two remarkable „Russian songs” Rachmaninov – „You are my cornfield” op. 4 and „I

fell in love won my sorrow” op. 8. The last song on the content is related to the theme of recruiting, and on stylistics and genre archetype – with crying.

The composer does not strive here to reproduce all the peculiarities of folk style, freely using harmonious and textual means of professional music. Folk origins of musical material are confirmed by structural methods. The play was written in Rachmaninov’s liquid coupling-variational form with brightly defined elements of three-partity, which almost never occurs in him.

The dramatic center of the work is the second verse. The ascending sequences in the melody, supported by the excited triolian figures of the piano, are interrupted by a recitation („And as the soldier I...”); the next climax phrase is wider than the range in the first stanza, and is the intonational peak of the song. After her, the „sorry” sounds of vocal sounds are especially distinct. With their hopelessness they emphasize the drama of a lonely soldier woman.

In the work of the composer, the vocal miniatures occupy a significant place, in which the features of „cruel romance” – the genre, which in no way manifests itself in the works of the master. Elements of "cruel romance" are felt in some emotional distraction, the exposure of the tragic nerve, exaggerated emotional tension, sentimental sensuality. Unlike his great predecessor, P. Tchaikovsky, S. Rachmaninov, according to Joseph Hoffmann, „from steel and gold”, it was extremely rare for such a measure of openness (moreover even frankness!) to be created in the embodiment of its inner world. Rather, one can see the tribute to the traditions of the Russian classical romance. Such is, for example, the play „Prayer” (op. 8). However, in this genre, the young author managed to create some of these masterpieces. Among them – „Oh no, I pray, do not leave!” and „Oh, do not be sad!”.

Conclusions. In the Rachmaninov’s interpretation, the imperceptible disadvantages of the style are surprisingly manifested, but other features of romantic art are at the forefront: impulse, sincere excitement, high dramatic tension, deep sense of tragic loneliness. A special role in the creation of the image belongs to the work of the composer with the text, the metro-rhythmic structure of the vocal part, the piano accompaniment and - as always in Rachmaninov – harmonic vertical.

It should be emphasized that already in the early miniature the role of piano accompaniment is determined: in the post-folk song the accompanying instrument actually „finish talking”, „finish singing” the party of the soloist on extremely dramatic tensions. This is eloquently evidenced by the dynamic „scale”: from the *ppp* in the completed initial period (words „say”, „love”) in the last tact.

Romance by Rachmaninov's excite their passionate power, the immediacy of feeling, the submissive sincerity. This is a lyrical confession of the composer, in which the rebellious impulses were expressed and inherent in his creativity, and the unbridled onslaught of volitional life-affirming emotions – the Rachmaninov's „flood of feelings”.

„The problem of artistic meaning, the imaginative world of Rachmaninov's romances is inexhaustible. And no matter how carefully the analysis of the works under consideration was carried out, it, of course, will be far from complete. Therefore, the versatility of musical and poetic images of Rachmaninov's vocal music will be always the subject of close attention of musicologists and performers” [6, 67].

The prospects of this investigation is stipulating by employing the comparative and historical scientific methods concerning research studying of an others chamber (instrumental and vocal) amazing brilliant masterpieces by celebrated composer.

Список використаних джерел і література:

1. Аверьянова А. Романсы С.В. Рахманинова как итог изучения жанра в творчестве русских композиторов // Вопросы музыкальной педагогики. Москва: Музыка, 1981. Вып. 3. С. 70–96.
2. Апетян З. Воспоминания о Рахманинове. Москва: Музыка, 1988. 665 с.
3. Асафьев Б. Русский романс XIX века // Русская музыка. Ленинград: Музыка, 1979. С. 55–99.
4. Дурандина Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX – XX веков: историко-стилевые аспекты. Москва: РАМ, 2005. 240 с.
5. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. Москва: Музыка, 1973. 467 с.
6. Кривошей И. „Музыкальная живопись” романсов Рахманинова // Внемузыкальные компоненты композиторского текста: сб. науч. ст. Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. С. 42–67.
7. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва: Музыка, 1991. 166 с.

8. Степанидина О. Некоторые проблемы взаимосвязи вокальной и фортепианной партий в русском романсе. – Саратов, 1983. 40 с.

References:

1. Aver'janova, A. (1981). Romances S. Rachmaninov as a result of studying the genre in the work of Russian composers. *Voprosy muzykal'noj pedagogiki*, 3, 70–96 [in Russian].
2. Apetjan, Z. (1988). *Memories of Rachmaninov*. Moskva: Muzyka [in Russian].
3. Asaf'ev, B. (1979). Russian romance of the XIX century. *Russkaja muzyka*, 55–99 [in Russian].
4. Durandina, E. (2005). Chamber vocal genres in Russian music of the XIX - XX centuries: historical and stylistic aspects. Moskva: RAM [in Russian].
5. Keldysh, Ju. (1973). *Rachmaninov and his time*. Moskva: Muzyka [in Russian].
6. Krivoshej, I. (2002). „Music painting” romances Rachmaninov. *Vnemuzykal'nye komponenty kompozitorskogo teksta*, 42–67 [in Russian].
7. Levaja, T. (1991). Russian music of the early XX century in the artistic context of the epoch. Moskva: Muzyka [in Russian].
8. Stepanidina, O. (1983). Some problems of the interrelation between the vocal and piano parts in the Russian romance. Saratov [in Russian].

УДК 78.087.1
DOI 10.15421/221810

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

тел. (097) 470 - 23 - 10
e-mail: gromchencko.valeriy@gmail.com

ДУХОВЕ СОЛО В МУЗИЦІ РОМАНТИЗМУ

Метою статті є визначення ряду причин, мотивів щодо наслідків зменшення концертно-творчої активності, мистецького функціонування духового соло у сфері академічного інструментального виконавства часів музичного романтизму. **Методологія** розробки проблеми складається з низки теоретичного та емпіричного науково-дослідного інструментарію. Історичний метод дозволяє виділити конкретний культурно-історичний період для вивчення означеного питання. Опрацювання та усвідомлення характерних складових духового соло здійснюється на основі використання системно-комплексного методу. Практичні висновки дослідження ґрунтуються на використанні методу узагальнення. Ціннісний фактор добору композицій духового соло, як музичного матеріалу пропонованого дослідження, стверджує використання в означеній науковій статті аксіологічного підходу. **Наукова новизна** роботи зумовлюється зверненням автора до найменш досліджуваного явища в духовому академічному музично-виконавському мистецтві, а саме феномену сценічно-одноосібної художньої духової практики соло у період музичного романтизму. **Висновки.** Духове соло у часи музичного романтизму характеризується вагомим зменшенням творчої активності. Серед максимально значимих мотивів, причин вище окресленого мистецького становища відзначимо наближення духового соло до аматорського музикування, активізацію процесів опанування технікою гри на духових академічних інструментах серед представників когорти музикантів-аматорів, суттєве конструкційне відставання духового інструментарію від інших представників

сфери професійного інструментального музикування, зокрема струнно-смичкових інструментів та, безперечно, фортепіано, а також стрімке еволюювання ансамблево-оркестрового виконавства, в якому духові академічні інструменти мали першорядне художнє, естетико-оновлююче значення.

Ключові слова: духове соло, композитор, виконавець, музичний романтизм, сценічно-одноосібне виконавство, твір, інструментальна академічна музика, ансамблево-оркестрова творчість.

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

Духовое соло в музыке романтизма

Целью статьи является определение ряда причин, мотивов относительно последствий уменьшения концертно-творческой активности, функционирования духового соло в сфере академического инструментального исполнительства периода музыкального романтизма. **Методология** разработки проблемы состоит из ряда теоретического и эмпирического научно-исследовательского инструментария. Исторический метод позволяет выделить конкретный культурно-исторический период для изучения обозначенного вопроса. Обработка и осознание характерных составляющих духового соло осуществляется на основе использования системно-комплексного метода. Практические выводы исследования базируются на использовании метода обобщения. Ценностный фактор подбора композиций духового соло, как музыкального материала предлагаемого исследования, утверждает использование в представленной научной статье аксиологического подхода. **Научная новизна** работы обуславливается обращением автора к наименее исследованному явлению в духовом академическом музыкально-исполнительском искусстве, а именно феномену сценічно-индивидуальной художественной духовой практики соло в период музыкального романтизма. **Выводы.** Духовое соло в часы музыкального романтизма характеризуется существенным уменьшением творческой активности. Среди максимально значимых мотивов, причин выше очерченного культурно-

творческого положения выделим направленность духового соло к любительскому исполнительству, активизацию процессов овладения техникой игры на духовых академических инструментах исполнителями круга музыкантов-любителей, существенное конструктивное отставание духового инструментария от других представителей сферы профессиональной инструментальной практики, а именно струнно-смычковых инструментов и, бесспорно, фортепиано, а также стремительную эволюцию ансамблево-оркестрового исполнительства, в котором духовые академические инструменты имели первостепенное художественное, эстетико-обновляющее значение.

Ключевые слова: духовое соло, композитор, исполнитель, музыкальный романтизм, сценически-индивидуальное исполнительство, произведение, инструментальная академическая музыка, ансамблево-оркестровое творчество.

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

Wind instrument solo in the music of Romanticism

The purpose of this article is determining the series reasons, motives concerning results decreasing of concert-creative activity, artistic functioning of wind instrument solo in the sphere of academic instrumental performing at the time of musical romanticism. **Methodology** developing of the problem consists of the range theoretic and empirical scientifically researching instruments. The concrete culturally historical period for studying denoted question is delineated by historical method. The handing and awareness characteristic segments of wind instruments solo is realized by basement applying of system-complex method. Practical conclusions of the investigation are founded by using the method of generalization. Employment into represented scientific article of the axiological approaching is approved by evaluative factor of the choosing for compositions wind instrument solo as musical material of the proposing investigation. **Scientific newness** of this researching is conditioned the appealing of the author to least explored phenomenon in the wind academic musically performing art exactly the appearance of scenically individual artistic wind instrument practice solo at the period musical romanticism. **Conclusions.** Wind instrument solo is characterized essential decreasing

creative activity in the time musical romanticism. Among maximal significant motives, reasons respecting above mentioned culture-creative situation we are outlining the next positions. There is directionality wind instrument solo to amateur performing, intensification of the processes mastering of technic playing on wind academic instruments by performers of musicians-amateurs' group, considerable constructive the lag behind of wind instruments from other celebrated representatives for the sphere of professional instrumental practice a namely stringed bow instruments and, certainly, fortepiano, as well as impetuous evolution of ensemble orchestra performing, in which the wind academic instruments possessed the primary and amazing important artistic, aesthetic-correcting significance.

The key words: wind instrument solo, composer, performer, musical romanticism, stage individual performing, composition, instrumental academic music, ensemble orchestra creation.

Постановка проблеми. Зростаюча динаміка художнього сценічно-одноосібного виконавства на духових академічних інструментах у ХХ – початку ХХІ століттях постає цілком закономірним явищем, після майже повсякчасного ансамблево-оркестрового використання духових інструментів у ХІХ сторіччі. Та все ж таки неможна однозначно стверджувати відсутність довершених одноосібних композицій духового соло у творчості митців-романтиків (як композиторів, так і виконавців), адже, наголосимо, неможливо заперечити вагомий вплив на всю тогочасну інструментальну академічну музику скрипкових шедеврів соло, наприклад, надзвичайно відомих 24 каприсів для скрипки соло Н. Паганіні тощо.

Нечисленні зразки духової художньо-індивідуальної творчості у часи романтизму (Рондо-капричіозо для флейти соло А. Стаміца, Каприси для флейти соло Т. Бьома та ін.) ставлять питання як про виявлення їх специфіки (композиторська та виконавська своєрідність), так і стверджують необхідність окреслення самобутності означеного культурно-історичного періоду в аспекті еволюціонування духового виконавства соло.

Таким чином, у лоні сучасної науково-дослідницької думки, насамперед, сфери духового академічного музично-виконавського мистецтва, постає проблема дослідження причин послаблення

творчої активності сценічно-індивідуальної духової практики у проміжок часу між шедеврами Й.С. Баха (Партита a-moll для флейти соло), Г.Ф. Телемана (12 Фантазій для флейти соло) та одноосібними духовими композиціями авторів ХХ століття – К. Дебюссі („Сірінкс” для флейти соло), І. Стравінського (Три п’єси для кларнета соло), Б. Бріттена („Шість метаморфоз за Овідієм” для гобоя соло) та ін.

Відтак, саме часи музичного романтизму, з масштабним ствердженням оновленої естетики ансамблево-оркестрового виконавства, постають проблемним, найбільш дискусійним та водночас найменш дослідженим періодом у панорамі еволюціонування духового академічного сценічно-одноосібного виконавства соло.

Актуальність означеної проблеми зумовлюється насамперед її практичним значенням, окресленим як композиторською, виконавською, так і педагогічною сферами застосування індивідуальної духової практики. Адже стрімка концертно-творча активізація музики соло для духових інструментів у ХХ – початку ХХІ століть закономірно формує питання щодо її специфіки у попередній період, зокрема ХІХ сторіччя. Сучасним виконавцям, а також і викладачам, що звертаються до композицій інструментального соло, конче необхідно усвідомлювати цілісність історично-еволюційного процесу художньо-одноосібної духової концертної практики, розуміти на основі її прогресії самотутні, ключові риси творчого процесу соло, оскільки усвідомлення специфіки духового одноосібного виконавства у різні культурно-історичні періоди формує максимально якісний рівень відтворення художнього змісту творів означеного виду музикування, безумовно, у відповідності до певної епохи.

Огляд літератури. Романтизм – найбільш досліджуваний період в історії духового академічного музично-виконавського мистецтва. Фундаментальні науково-дослідницькі праці В. Апатського [1; 2], Ю. Усова [9], С. Левіна [8], В. Качмарчика [5; 6; 7], А. Карпяка [3; 4] та інших вчених містять чимало інформації відносно духового соло. Та її значення зумовлюється, переважно, ґрунтовним фактологічним характером (дані щодо написання творів, виконання одноосібних духових композицій, їх сценічно-творча доля тощо). На жаль, розгляд питань стосовно

своєрідності еволюціонування індивідуальної духової практики соло, її виняткової самотності відносно певного культурно-історичного періоду, наголосимо, відсутній.

Мета статті – визначення низки причин, мотивів щодо наслідків зменшення концертно-творчої активності, мистецького функціонування духового соло у сфері академічного інструментального виконавства періоду музичного романтизму.

Об'єктом дослідження постає академічне музично-інструментальне мистецтво епохи романтизму, а **предметом** – специфічні фактори окресленої доби, які мали доленосне значення для духового академічного соло в європейській музичній культурі означеного періоду.

Виклад основного матеріалу. Еволюція сольного інструментального концерту з активізацією протиставлення соліста й оркестру та, наголосимо, стрімкий розвиток ансамблевого й оркестрового виконавства наприкінці XVIII – початку XIX століть витісняють одноосібний, творчо-індивідуальний виконавський процес, художньо довершений акт персонального інструментального творення, зокрема у лоні духового академічного музично-виконавського мистецтва.

Відносно використання духового професійного інструментарію у XIX столітті В. Апатський зазначає: „Пішовши на другий план як інструменти, що концертують, духові продовжували активно еволюціонувати в оркестрі. Саме оркестр в епоху романтизму стає основною сферою їх застосування. Й тут у них спостерігався такий ріст, який багато в чому компенсував поразку, отриману ними на сольній концертній естраді. Примат інструментальної музики у музичній естетиці романтизму висуває оркестр XIX століття на провідні ролі. У Європі виникають нові першокласні оркестрові колективи” [1, 236].

Визначну роль у становленні європейської оркестрової культури відіграла поява й міських інструментальних зібрань у найбільших європейських містах тих часів. Велике розповсюдження отримують духові інструменти і у військовій музиці. Армійські оркестри були невіддільною частиною військових парадів, певних церемоніалів тощо. Колективне звучання духових інструментів на відкритому повітрі ставало невід'ємним елементом як знакових суспільно-політичних подій,

так і обов'язковою мистецькою традицією будь-яких численних творчих заходів.

Підкреслимо, що вагоме значення у розвитку оркестрового виконавства часів романтизму належало саме жанру духової музики. Стрімка популяризація духових оркестрів у багатьох країнах Європи відбувається внаслідок подій, що мали знакові звершення під час Французької буржуазної революції 1789 року. „Духові інструменти Французької революції означили велику прогресивну роль у розвитку європейського духового виконавства. З одного боку, за прикладом Франції, і в інших країнах Європи почали створюватись великі духові оркестрові колективи, суспільне значення яких складно переоцінити. З іншого боку, звучання духових оркестрів революційного Парижа розширило оркестровий стиль багатьох найвідоміших симфоністів XIX століття – Бетховена, Берліоза та інших” [1, 237].

Спільним музикуванням позначалась і тогочасна побутова культура. Саме невеликі за кількістю музикантів колективи швидко створювались та мали неабияку мобільність у представленні будь-яких музичних композицій різних жанрів.

Але ж, наголосимо, не можна одностайно стверджувати про абсолютне зникнення духового одноосібного художньо-досконалого музикування з європейської інструментально-творчої палітри романтизму. Адже у такому випадку неможливо було б і сподіватись, як вже зазначалось вище, на розквіт духового соло у XX – на початку XXI століттях.

Свідченням функціонування сценічно-індивідуальної духової практики соло тих часів постає одна з небагатьох композицій, а саме Рондо-капричіозо для флейти соло німецького композитора чеського походження, скрипаля-віртуоза, викладача Антона Стаміца (1753 – 1820).

Будучи продовжувачем виконавських традицій Мангеймської симфонічної школи, А. Стаміц на початку творчої кар'єри був знаним скрипалем уславленого мангеймського оркестру. У молодому віці син Яна Стаміца вирушає до Парижа, де його творча діяльність зосереджується у декількох напрямках, а саме сольному, оркестровому виконавстві та педагогічній діяльності (серед найбільш відомих учнів А. Стаміца скрипаль-віртуоз та композитор Рудольф Крейцер).

Якраз у такій творчій насиченості, поряд з великою кількістю власних, яскраво самобутніх композицій для струнно-смичкових інструментів, народжується, приблизно у період початку ХІХ століття, твір для флейти соло Рондо-капричіозо.

Мелодичну основу твору становить тема-рефрен, яка має три проведення й контрастує двом епізодам. Яскраво виражений танцювальний характер музики відтворюється надзвичайною рельєфністю мелодичної лінії, що досягається комбінованим штрихом стакато й два легато, треллю з форшлагом на другій долі такту, а також контрастною динамікою (різка переміна гучності звука). Деталізовано прозора тема рефрену характеризується класичною стрункістю, вишуканістю та довершеністю зображення щонайменших елементів музичної тканини.

Подібні один одному перший і другий епізоди будуються за принципом контрасту відносно рефрену. Їх романтичну експресію складають стрімкі висхідні та низхідні пасажі шістнадцятими у різних динамічних типах, а саме хвилеподібному, контрастному, поступово зростаючому (терасоподібному) та навпаки, типі, нівелюючому гучність звучання інструмента.

У цілому означений контраст підкреслює граціозність, вишукану елегантність, і, насамперед, примхливість, нестабільність чуттєво-емоційної сфери означеного твору, яка у загальному сприйнятті надзвичайно влучно відповідає імпровізаційному характерові та мінливо-грайливій художньо-образній змістовності усієї композиції.

Цілком імовірно, що флейтове Рондо-капричіозо А. Стаміца було написане для одного з паризьких флейтистів-аматорів, сольна, сценічно-одноосібна практика яких була дуже популярною на початку ХІХ століття.

Про неабияку увагу композитора до духових інструментів свідчить факт написання А. Стаміцем сольного концерту для флейти, а також для гобоя у супроводі оркестру, що вкотре засвідчує обізнаність композитора у духовому інструментарії та, знову таки, вказує на наявність багатогранних творчих взаємозв'язків з тогочасними музикантами-виконавцями, як професіоналами, так і аматорами.

В. Апатський, підкреслюючи переломне значення ХІХ століття в історії духового музично-виконавського мистецтва,

приводить влучну думку П.І. Чайковського, висловлену в одній з його музично-критичних статей у 1875 році: „Був час, коли флейта, гобой, кларнет, валторна й навіть тромбон мали власних відомих представників у світі віртуозності та були рівноправними з трьома теперішніми владиками (рояль, скрипка, віолончель). Ці часи від нас далеко” [1, 235].

Мистецтвознавець П. Юргенсон, досліджуючи історію виконавства на гобої, відзначає думку відомого американського музикознавця Дж. Маркса: „Велика традиція сольного виконавства на флейті, гобої та фаготі повністю вмерла у ХІХ столітті..., а з нею й мистецтво урівноважувати фразу й по різному здійснювати виконання цілісного витвору мистецтва. Замість цього отримувала розвиток мозаїчна техніка фразування, яка дозволяла виконавцю видобувати можливо більше з невеликих фрагментів фраз, а саме те філігранне мистецтво, яке дозволяє йому сяяти в оркестрі, але яке стає безплідним, коли воно пристосовується до сольного виконавства” [10, 65].

Серед найбільш імовірних причин такого занепаду сольного виконавства, зокрема духового сценічно-одноосібного музикування (духове соло), постає тогочасна реальність технологічно-конструкційного стану тодішнього інструментарію. Порівняно зі струнно-смичковими, -щипковими, ударно-клавішними інструментами тих часів, духове інструменто-будівництво було ще на доволі примітивному рівні. При цьому духові конструкційні „революція” у 1840-х роках, яка мала колосальне значення для розвитку виразових можливостей як дерев’яних, так і мідних духових академічних інструментів, далеко не одразу зазнала схвальних апробацій та позитивних відгуків з боку провідних виконавців і композиторів тих часів.

Дослідник німецького флейтового виконавства періоду ХVІІІ – ХІХ століть В. Качмарчик стосовно механіко-акустичних удосконалень флейти відомим німецьким інструментальним майстром, флейтистом і композитором Теобальдом Бьомом (1794 – 1881) зазначає наступне: „Незважаючи на приголомшливі переваги, новий інструмент був сприйнятий основною масою виконавців без особливого ентузіазму” [5, 227].

Вагомий науково-дослідницький інтерес утворюють Каприси для флейти соло Т. Бьома, які мають яскраво виражений

інструктивний характер і постають опосередкованим свідченням акустично-конструкційних звершень видатного інструментального майстра ХІХ століття.

Зникнення уваги до одноосібного духового художньо-довершеного акту творчості також пов'язане з утвердженням та стрімким розповсюдженням гомофонно-гармонічного оркестру. В ньому духові інструменти отримують нові функціональні ознаки, які найбільш яскраво виявляються в акордовому, колористичному, басовому, мелодичному призначенні з їх, наголосимо, новою характерологічною рисою мозаїчного використання, при застосуванні так званого латочного принципу побудови оркестрового звучання. Безперечно, таке розуміння духової виконавської специфіки унеможливило розвиток сольного сценічно-індивідуального музикування на духових академічних інструментах.

Та, цілком очевидно, що магістрально-вирішальне значення у тимчасовому виконавсько-творчому спустошенні духового соло мала естетика романтизму. Емоційна хвиля палких почуттів, великих пристрастей потребувала, безумовно, й відповідно нових засобів виразності. „Романтизм не сповна задовольняло спокійне, дещо споглядальне звучання дерев'яних духових інструментів, їх порівняно невеликий звук та обмежений динамічний діапазон. „Нудними трубками” іменував їх на концертній естраді австрійський музикознавець та критик Едуард Ганслік (1825 – 1904). Що стосується труб і валторн, то вони мали великі динамічні можливості. Але ці інструменти на початку століття залишались натуральними, а перші хроматичні труби та валторни були далекими від досконалості. Чудовий та достатньо досконалий вже у той час тромбон, як і в усі часи, вочевидь недооцінювався композиторами ХІХ століття. ... витримати на концертній естраді конкуренцію з фортепіано, скрипкою та віолончеллю духові інструменти вже були не в змозі” [1, 235–236].

Висновки. Динаміка сценічно-одноосібного художнього виконавства на духових академічних інструментах у період музичного романтизму позначається вагомим зменшенням індивідуальної духової практики соло. У низці найбільш вагомих мотивів окресленого явища видзначимо.

Однією з причин зменшення творчої активності духового соло у сфері академічного музично-виконавського мистецтва в часи романтизму постає його наближення до царини аматорського музикування. Поціновувачі духової виконавської практики, зокрема флейтисти-аматори, як правило, не вдавались до вирішення питань щодо фортепіанного, ансамблевого супроводу тієї чи іншої композиції. Відтак, попит породжував пропозиції, представлені зокрема творчістю тогочасних професійних композиторів (А. Стаміц Рондо-капричіозо для флейти соло).

Процес опанування технікою гри на духових академічних інструментах у представників когорти музикантів-аматорів зумовлювався появою також і композицій яскраво вираженого інструктивно-технічного характеру (Т. Бьом Каприси для флейти соло). Саме такі твори зменшували можливість концертно-творчого утвердження духового соло на художній сцені ХІХ століття.

Послаблена активність духової індивідуальної практики соло у період романтизму є наслідком і суттєвого конструкційного відставання духового академічного інструментарію від інших представників сфери професійного інструментального музикування, зокрема струнно-смичкових інструментів та, безперечно, фортепіано.

Та найголовнішою причиною зменшеного функціонування духової сценічно-одноосібної творчості у лоні професійної музично-інструментальної практики часів романтизму є надзвичайно масштабний та водночас максимально високий рівень ансамблево-оркестрового виконавства, в якому духові академічні інструменти мали першорядне художнє, естетико-оновлююче значення.

Перспективи дослідження окресленої тематики визначаються проведенням ґрунтовного виконавського аналізу композицій духового соло означеного часу та здійсненням їх порівняльної характеристики з подібними творами соло, написаними в інші культурно-історичні періоди.

Список використаних джерел і література:

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие. Киев: Задруга, 2010. 320 с.

2. Апатский В.Н. Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства. Киев: Задруга, 2013. 588 с.
3. Карпьяк А.Я. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста: монографія. Львів: Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка, 2013. 378 с.
4. Карпьяк А.Я. Жанр флейтового концерту у творчості австрійських та італійських композиторів – сучасників В.А. Моцарта // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: зб. наук. ст. Рівне: Волинські обереги, 2016. Вип. 8. С. 8–14.
5. Качмарчик В.П. Реформа Т. Бёма (к проблеме исследования механико-акустической системы флейты) // Музичне мистецтво: зб. наук. ст. Донецьк: Юго-Восток, 2004. Вип. 4. С. 218–227.
6. Качмарчик В.П. К вопросу сравнительного анализа модификаций флейты Т. Бёма // Музичне мистецтво: зб. наук. ст. Донецьк: Юго-Восток, 2005. Вип. 5. С. 218–231.
7. Качмарчик В.П. Немецкое флейтовое искусство XVIII – XIX вв.: монография. – Донецк: Юго-Восток, 2008. 311 с.
8. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград: Музыка, 1983. Ч. II. 192 с.
9. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1989. 207 с.
10. Юргенсон П.Б. Гобой. Москва: Музыка, 1973. 72 с.

References:

1. Apatskij, V.N. (2010). History of wind musical performance art. Kiev: Zadruga [in Russian].
2. Apatskij, V.N. (2013). Actual problems of wind musical performance art. Kiev: Zadruga [in Russian].
3. Karpyak, A.Ya. (2013). Conceptual foundations of artistic thinking of modern flutist. L`viv: Naukove tovary`stvo im. T.G. Shevchenka [in Ukrainian].
4. Karpyak, A.Ya. (2016). The genre of the flute concert in the works of Austrian and Italian composers-contemporaries V.A. Mozart. Istoriya stanovlennya ta perspekty`vy` rozvy`tku duxovoyi muzy`ky` v konteksti nacional`noyi kul`tury` Ukrayiny` ta zarubizhzhya, 8–14 [in Ukrainian].
5. Kachmarchik, V.P. (2004). The reform of T. Böhm (to the problem of studying the mechanical-acoustic flute system). Muzy`chne my`stecztvo, 218–227 [in Russian].
6. Kachmarchik, V.P. (2005). To the question of the comparative analysis of flute modifications by T. Böhm. Muzy`chne my`stecztvo, 218–231 [in Russian].

7. Kachmarchik, V.P. (2008). German flute art of the XVIII – XIX centuries. Doneck: Jugo-Vostok [in Russian].
8. Levin, S. (1983). Wind instruments in the history of musical culture. Leningrad: Muzyka [in Russian].
9. Usov, Ju. (1989). The history of foreign performance on wind instruments. Moskva: Muzyka [in Russian].
10. Jurgenson, P.B. (1973). Oboe. Moskva: Muzyka [in Russian].

УДК 782.3

DOI 10.15421/221811

Shchitova Svitlana,
Ph.D., Associate Professor,
Professor and Head of „History and Theory of Music” chair of
M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of music
 тел. (093) 151 - 99 - 81
 e-mail: shchitova@i.ua

Savoniuk Hanna,
Master of „History and Theory of Music” chair of
M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music
 тел. (096) 386 - 09 - 09
 e-mail: annasavonyuk@gmail.com

SCRIPTURE – SOURCE OF COMPOSER’S INSPIRATION (to the 500year of Reformation)

The aim of this article is retracing stage-by-stage development of passions and to argue actuality of genre on the modern stage, defining text biblical basis as invariable and significance. Bible became an uniting factor for all times, for believers of confessions and creations of different forms and genres, among that liturgies, masses, spiritual concerts, passions. The genre of passions has centuries-old history. The most ancient reminiscence about passions are related yet to the rituals of resurrection of Egyptian God Osiris. In the article the value of activity of M. Luther reveals not only for forming of new church confession; his musical reforms, that became the important stage in development of many genres are retraced too, including passions. **Methodology** of

research is based on comparatively-historical method, methods of induction, genre-style analysis, that allows to consider the certain standards of modern passions and defines their place in cultural space. **Scientific novelty** is research of genesis of genre with the weighty role of M. Luther in claim of protestant chorale as the basis of passions in XVI – XVII. Scientific novelty is appeal to the standards of modern musical creation, which are not insufficiently studied and require the proper analysis. In the article it is suggested to classify passions on the text filling as „classic” („biblical”), „mundane”, „mixed”. **Conclusions.** In the article the historical process of development of passions from sources to contemporaneity is retraced. Activity of M. Luther that first translated Scripture into German became a great incitement. In-process from the protestant chorale by Luther a parallel is conducted to modern western (John Debney) and Ukrainian passions (Alexander Kozarenko), in which the catholic model of genre is indicated by a composer only in the title of work, and old church slavonic antibrackets become the basis of all composition with their Ostrozhskiy tune.

The key words: Bible, Christ, genre, Precept, passions, Reformation.

Щітова Світлана Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор та завідувач кафедри „Історія та теорія музики” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Савонюк Ганна Олексіївна, магістрант кафедри „Історія та теорія музики” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Священне писання – джерело композиторського натхнення (до 500-річчя Реформації)

Мета статті – простежити поетапний розвиток пасіонів і довести актуальність жанру на сучасному етапі, визначивши текстову біблійну основу як незмінну та значущу. Біблія стала з'єднуючим фактором для всіх часів, для існуючих конфесій і творів різних форм та жанрів, серед яких – літургії, меси, духовні концерти, страсті (пасіони). Жанр страстей має багатовікову історію. Найдавніші спогади про страсті пов'язані ще з ритуалами воскресіння єгипетського бога Озіріса. У статті розкривається значення діяльності М. Лютера не тільки у формуванні нової церковної конфесії; простежуються також його музичні реформи, які стали важливим етапом у розвитку багатьох жанрів, у тому

числі пасіонів. **Методологія дослідження** спирається на порівняльно-історичний метод, методи індукції, жанрово-стильового аналізу, що дозволяє розглянути певні зразки сучасних пасіонів і визначити їх місце у культурному просторі. **Науковою новизною** статті є виявлення генезису жанру зі значущою роллю М. Лютера у ствердженні протестантського хоралу як основи пасіонів у XVI – XVII ст. Новим у роботі можна вважати звернення до зразків сучасних музичних творів, які недостатньо вивчені та потребують належного аналізу. У статті пропонується класифікувати пасіони за наповненням тексту як „класичні” („біблійні”), „мирські”, „мішані”. **Висновки.** У роботі простежено історичний процес розвитку пасіонів від витоків до сучасності. Великим поштовхом для розповсюдження текстів Священного Писання стала діяльність М. Лютера, який вперше переклав Святе Письмо німецькою. Від протестантського хоралу М. Лютера проведено паралель до сучасних західних (Джон Дебні), а також українських страстей (Олександр Козаренко), в яких католицька модель жанру надана лише у назві твору, а базисом усієї композиції українського автора стають старослов'янські антифони з їх Острозьким наспівом.

Ключові слова: Біблія, жанр, Заповіт, пасіони, Реформація, страсті, Христос.

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

Савонюк Анна Алексеевна, магистрант кафедры „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Священное писание – источник композиторского вдохновения (к 500-летию реформации)

Цель статьи – проследить поэтапное развитие пассионов и доказать актуальность жанра на современном этапе, определив текстовую библейскую основу как неизменную и весомо значащую. Библия стала объединяющим фактором для всех времён, для существующих конфессий и произведений разных форм и жанров, среди которых литургии, мессы, духовные концерты, страсти

(пассионы). Жанр страстей имеет многовековую историю. Древнейшие воспоминания о страстях связаны еще с ритуалами воскресения египетского бога Осириса. В статье раскрывается значение деятельности М. Лютера не только в формировании новой церковной конфессии; прослеживаются также его музыкальные реформы, которые стали важным этапом в развитии многих жанров, в том числе пассионов. **Методология** исследования опирается на сравнительно-исторический метод, методы индукции, жанрово-стилевого анализа, что позволяет рассмотреть определенные образцы современных пассионов и определить их место в культурном пространстве. **Научной новизной** является исследование генезиса жанра с весомой ролью М. Лютера в утверждении протестантского хорала как основы пассионов в XVI–XVII вв. Новым в работе можно считать обращение к образцам современных музыкальных произведений, которые недостаточно изучены и требуют надлежащего анализа. Предлагается классифицировать пассионы по текстовому наполнению как „классические” („библейские”), „светские”, „смешанные”. **Выводы.** В статье прослеживается исторический процесс развития пассионов от истоков до современности. Большим толчком для распространения текстов Священного Писания стала деятельность М. Лютера, который впервые перевёл Священное Писание на немецкий. От протестантского хорала М. Лютера проведена параллель к современным западным (Джон Дебни) и украинским страстям (Александр Козаренко), в которых католическая модель жанра указана украинским композитором только в названии произведения, а базисом всей композиции становятся старославянские антифоны с их Острожским напевом.

Ключевые слова: Библия, жанр, Завет, пассионы, Реформация, страсти, Христос.

The problem of the represented research is to find the answer to the question: can passions refer to works which do not correspond to their Western European canon? The actuality is the appeal to significant, rather well-known, but little-studied samples of modern passions, their analysis and comparisons, which can be used at lectures in musical colleges and universities.

The literature review. The subject of the article provides for the consideration of bibliographic sources in several directions. Among the literature about Martin Luther's activities - the monographic works by H. Schilling, E. Solovyov's „Martin Luther and his time. Undefeated heretic”, Helen White [1], which details the most important stages of the life and activities of the great reformer. About the significance of the role of the Holy Bible proves the book of Conrad Edel „How the Bible appeared”, the article by V. Medushevsky [2]. Spiritual music in the modern space is studied as a whole (A. Tkachenko's dissertation, where the whole section is devoted to the study of the place of spiritual music in the works of Ukrainian composers [3]), and, directly, according to separate genres. Among the last, the passion which deserve our attention [4]. But the topic that remains about the study of passions in their contemporary interpretation is not sufficiently filled.

The purpose of this article is to draw attention to the importance of the world event – the 500th anniversary of the Reformation. In this regard, it seems necessary to reveal the significance of M. Luther's activity in the formation of a new church denomination and the influence that made him translation the Bible on the state of the church service and some genres, in particular, on the explored genre of passions.

The object of the study is the genre of passions since the beginning of its existence to date, with an appeal to the works of the turn of the XX–XXI centuries, which became **the subject** of research. These are the works of contemporary composers: „The Passion of the Christ Symphony” by American composer John Debney and „The Passion of our God Jesus Christ” by the Lviv composer Oleksandr Kozarenko.

Presenting main material. Primitive life and its manifestations are identified with the concept of syncretism. Over time, separated from each other, music and the word began to exist independently (the word – in the form of prose and poetry, music - both vocal and instrumental), and connecting in folk art, in authors' compositions. With the advent of writing, the word gets a special meaning, the proof of it become books. There are five of the oldest books in the world: The Book of the Dead, the Sinai Code, the Diamond Sutra, the Two Gospels, the Ostromyrov Gospel. All ancient books were made by hand with incrustation of precious stones and equated to almost works of art. The Holy Scriptures (Bible, Scripture) was no exception. By the middle of the XV century it

was distributed exclusively by rewriting by hand, but constantly checked with the original and carefully kept.

The Bible (βιβλία, „the Bible”), translated from the Greek as a „collection of books”, consists of two parts: the Old and New Testaments, and informs about the plan of God's salvation for all mankind. The Old Testament (39 books), which is the sacred book of the Jews and has been around for several thousand years, was completed four hundred years before the birth of Christ. New Testament (27 books), which was written during the I-II centuries of era, tells about the times since the birth of the Messiah. The original texts of the Bible were written in three ancient languages: Hebrew, Aramaic, and Ancient Greek. After more than one century before its complete writing, the Bible repeatedly tried to destroy - to ban, burn (even during the Reformation), but it had no results. The collection emerged from nowhere again, and today its edition has the largest circulation in the world, moreover it is translated into different languages and dialects.

The Bible is not only the oldest monument of the whole world, but also a multi-genre collection, which is an example of ancient culture and writing; a historical monument; an indisputable example of art, because its carefully checked language is perfect and does not contain errors; an example of folklore; a collection of love poetry; manual for education; unsurpassed spiritual work. In the words of V. Medushevsky, „amazingly expressed in it the law of interaction of the vital horizontally and divine vertical, raising all the earth to heaven and making it into heaven” [2].

Martin Luther's work was a major impetus for the dissemination of the texts of the Scriptures. It was for twenty years, from 1522 to 1542, that he translated for the first time in the Scriptures German. The name of Luther is connected with the beginning of the Reformation in Germany. In the explanatory dictionary of V. Zorin is determined that the Reformation (*Latin Reformatio* - changes, transformations) - „socio-political and ideological movement of the XVI-XVII centuries in Europe, directed against Catholicism as an ideological monopolist and Catholic church as a feudal structure” [5]. Gradually, the wave of the Reformation captured almost the whole of Europe, reflected in the arts.

This year is the limit, which separates exactly half a millennium from the beginning of the great Reformation. The next year, 2018, will mark the 535th anniversary of the birth of its initiator, Martin Luther.

Originally an Augustinian monk, then a professor at the University of Wittenberg, Luther in 1517 spoke out against indulgences, developing a program to reform the church, relying solely on the text of the Bible. 95 theses about indulgences became the point of reference in the history of Protestantism, with one of the areas of which is Lutheranism. Luther reduced the number of Pope's representatives in Germany; wrote down the Small and Great Catechisms, which were included in the „Book of Consent” (*Das Konkordienbuch*) – the collection of religious documents of the Lutheran Church.

It is known that Luther – the author of about thirty chorales - knew well the history and theory of music. His most important works are Formula Masses („*Formula missae*”, 1523), German Masses („*Deutsche Messe*”, 1525–1526). Thanks to Luther, worship became more accessible and clear, because:

- The church service was translated into German;
- removed from the worship all that did not correspond to the Bible;
- the mass and service of the official, borrowed from the Catholics, began to be performed not only in Latin, but also in German;
- the funeral mass was canceled;
- Public singing of stanza songs (Protestant chorales) after that sounded in German. It is known that it was thanks to the chorale that the folk song melos entered the German professional music;
- community singing became strictly diatonic, with a minimum of divorce (as opposed to the Gregorian chorus), which required less professionalism from the performers.

In recent years, Luther devotes more than 400 theological works to the writing of further reforms. Translated by Luther the Bible became a literary model for the German literary language. The works of Luther awoke a general interest in the Holy Scripture not only in his country, but also among all Christian nations. Thus, the Ostroh Bible is the first full edition of the canonical biblical text in Church Slavonic, appeared already in 1581, that is separated from the Lutheran Bible by about fifty years.

Many of the advanced artists of that time were influenced by the ideas of Martin Luther, because „his sermons and compositions carried a light that awakened the consciousness of thousands of people” [1, 109]. But the translated Bible was distributed and became a connecting

factor for all time, for believers of existing denominations and works of various forms and genres, including liturgies, masses, spiritual concerts, passions (or passions).

The genre of passion has a long history. Passions in the ancient world were called rituals associated with the resurrection of the Egyptian god Osiris. Since the times of the Great Reformation, the interest of Biblical themes has grown in, first of all in Germany, and with it passions. The friend of Martin Luther and the first cantor of the Protestant church was the composer, poet, music theorist Johann Walter (1496-1570), many of his works, including „Passion for Matthew” and „Passion for John”, have been written by him. After him, passions appear in the works of many composers, in particular, G. Sheutz, G. Handel, and the culmination of the development of the genre are unsurpassed examples of passions by Johann Bach.

In our time, referring to passions, composers have many possibilities for a different interpretation of this multi-faceted genre, depending on the various choices of literary basis. The origin of modern passions can be: The Gospel of one of the four disciples of Christ - John, Mark, Matthew, or Luke; canonical texts of different confessions, which are used by the author in full or in part: are supplemented or processed; canonical texts, combined with the texts of modern librettist, with other texts of the Scriptures; The author's own text is related to another modern, tragic topic.

Perhaps the existence of all the texts of the Gospels in one macro cycle. Thus, the passion for the four Evangelists was written before the 250th anniversary of the birth of the Bach to order the Bach Academy in Stuttgart. Four composers from different parts of the world offered their own unique version of passion. One of the most unusual means used by composers at the present stage is the search for non-standard set of instruments. An example of passion with a special use of set of instruments is the „Water passions” by the Chinese composer Tan Dun [4].

The language of writing a musical piece of passion also provides many directions for interpreting this genre. Consequently, a work can be written: in the ancient language of the Scriptures or in its modern transcription; in the language of any country in the world; different languages in the scope of one work.

The number of Christian denominations today amounts two thousand, and the number of languages with dialects in its number is approaching seven thousand. Consequently, purely theoretically, there can be a large number of modern passions in various cultural-linguistic interpretations. Y. Lotman emphasizes that „... *the natural language is one of the leading factors of national culture, the language model of the world becomes one of the factors regulating the national picture of the world*” [6]. Today, there are „Suffering and the death of our Jesus Christ” by Husar and Orban’s „Passions”, written in Hungarian, „The Passion for Matthew” by Rosseau in Flemish, four Passion Gagnidze in Georgian. At the beginning of the XXI century, the „Passion for Mark” by Siksten – in Swedish, „The Suffering and the Death of Jesus Christ for Four Evangelists” by King and „Passion for John” by Chilchott – in English, „Passion for the Luka” by Tsupaky – in Greek, „Russian passion” by Larin [4] and others. The only example of the Ukrainian reading of the genre is the work of O. Kozarenko.

In the XX – XXI centuries there are passions with an updated interpretation of the biblical plot. In some works, the vital line of Jesus is not unique and runs in parallels to other themes. For example, in the work of the contemporary American composer Adams, "The Gospel of Another Mary" (oratorical passions), a peculiar mix is used – from the Old and New Testament, representations and legends of the Passion of Christ from Lazarus and his sisters Mary and Marfi. Includes also the texts of memoirs by Dorothy Dey, works by Primo Levy, Rosario Castellanos, Nicaraguan poet Ruben Dario.

Modern passions require additional reflection and proper classification according to national or linguistic principles, according to the plot content. It is proposed to distinguish separately: „classical” („biblical”), „secular”, „mixed” passions. The first type of passions include works written on biblical texts and texts borrowed from the corresponding church services of any denominations. The second type includes compositions that present any life stories that are not part of the Scriptures. Passions of the third type combine the first two types. To the „canonical” passions we present the passions of Metropolitan Hilarion, Alexander Kozarenko, „Passion for Mark” by J. Bach, reconstructed by Jorn Boysen. The second type of passion includes the work of John Debney, to the third – the passion of Krzysztof Penderecki.

The question arises: there are many works written in the genre of passions, is it lawful to regard all compositions as passions? To determine the genre must remain its core, without which the genre will disappear. It is clear that the genre of passions cannot exist without the constant plot line associated with Christ, taken from the Bible. The unchanging protagonist of the Passion gives us the right to compare the interpretation of his image (on the example of the solo fragments of Christ) in pastimes of the Western and Ukrainian models – „The Passion of the Christ Symphony” by John Debney, the author of the music for the eponymous film „The Passion of Christ” and „The Passion of Our Jesus Christ” by Alexander Kozarenko.

The first part of The Passion of Debney, „Prologue – The Garden”, begins with an orchestral sketch of a picture of the Gethsemane Garden, preceding the solo of Christ. It serves as an overdrive not defined by the author. The first and only one in all the work of Jesus’ solo is quite concise in size and in the range (the melody does not exceed the quintus), tantalized, enriched with forelagas, and melismatics, is built on only one verse from the Bible [Luke 22: 39–46]. This item is not an aria in the broad sense of the word. In the exposition of the image of Christ, Italian is used („Padre allontana da me questo calice”), but in its style individual intonations of the solo are reminiscent of ancient oriental motifs.

An appeal to the era of „early modern day” is the work of Alexander Kozarenko, who uses ancient Old Slavic antiphonies with their passionate nasty. The basis of the first part of „Passion ...” is the author’s motive (la-fa-salt-fa), which causes the association with the theme of Dies Irae and, transforming, turns into the theme of Christ. In the first and only (as in Debney) Christ’s solo, the intonation of the theme of accession develops: then the range of the leading motive (la-fa-salt-fa) increases to the septa, the declining intonations turn into questioning. The culminating tutti of the orchestra and chorus at the end of the chapter sounds like a scream all over the world, as a symbol of the suffering of the whole world.

It is possible to make some generalizations about the genre of passions in our time.

1. Based on the number of parts and time of the sound of works, we note the attraction of composers to write more concise works.

2. Not all elements of the genre (arias, choruses, recitatives) can be present in the work (in Debney there is no recitative).

3. The presence of the main character – Jesus Christ – is obligatory.

4. The tendency to update due to the use of non-standard, new sounds, old instruments, etc. (in Debny – duduk, in Kozarenko – frusto).

Composers, referring to the genre of passions, do not claim to be compared with Bach because they consciously call their works differently. They are aware of the responsibility they take: the theme of life and the death penalty of Jesus Christ sets a high level of attitude towards the writing and execution of the work.

Conclusions. For the genre of passions of the last century, the characteristic features are:

- the search for new forms for a new perspective of the vision of a lifelong sacred theme;
- change of the canons and rules of writing the work;
- access to authentic instruments, texts for the purpose of their revival, preservation and updating;
- a combination of a new vision of the world with an ancient theme for adaptation and better perception of the listener of ancient plots and a sense of reality of what is happening;
- use of technical means for reproduction of the plot and communication of times;

The theme of salvation associated with the life of the Messiah is lifelong, therefore its modernization will always be relevant at every stage of existence. The task of artists to seek new techniques for its reproduction, preservation, renewal and enrichment of the genre.

Prospects for research. The genre of passions, due to the scale in terms of understanding the meaning, form and its varieties, as well as a different textual basis, requires a more detailed analysis, with possible comparisons and conclusions regarding contemporary composing tendencies in the writing of a work.

Список використаних джерел і література:

1. Уайт Э. Великая борьба. Київ: Джерело життя, 2012. 608 с.
2. Медушевский В. Евангелие как сущность божественной красоты музыки. <http://www.musnotes.com/articles> (дата звернення 25.08.2017)

3. Ткаченко А.І. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 „Музичне мистецтво”. Львів, 2016. 184 с.
4. Рау Е.Р. Современные пассионы: лики жанра в XX – XXI веках. <http://scjournal.ru/articles/issn> (дата звернення 08.09.2017)
5. Зорин В.И. Евразийская мудрость от А до Я: толковый словарь. Алматы: Словарь, 2002. 408 с.
6. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Ленинград: Просвещение, 1972. 272 с.

References:

1. Uajt, Je. (2012). Great fight. Kyiv: Dzherelo zhyttia [in Russian].
2. Medushevskij, V. The Gospel as the essence of the divine beauty of music [Electronic resource]. Retrieved from <http://www.musnotes.com/articles> [in Russian].
3. Tkachenko, A.I. (2016). Ukrainian sacral monody in contemporary composer's work. Candidat's thesis. Lviv [in Ukrainian].
4. Rau, E.R. Modern passions: faces of the genre in the XX – XXI centuries [Electronic resource]. Retrieved from <http://scjournal.ru/articles/issn> [in Russian].
5. Zorin, V.I. (2002). Eurasian wisdom from A to Z: explanatory dictionary. Almaty: Slovar' [in Russian].
6. Lotman, Ju.M. (1972). Analysis of the poetic text. Leningrad: Prosveshhenie [in Russian].

УДК 78.087.68
DOI 10.15421/221812

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

Суміна Катерина Борисівна,
*магістрант кафедри „Хорове диригування”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (095) 761 - 62 - 28
e-mail: ket_sumina@mail.ru

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ
ЗНАМЕННОГО РОЗСПІВУ В
ДУХОВНИХ ТВОРАХ ІРИНИ ДЕНИСОВОЇ
(на прикладі Херувимських пісень g-moll та e-moll)**

Мета статті – проаналізувати регенерацію традицій знаменного розспіву та їх включення в сучасний церковно-хоровий простір, які є важливим фактором професійного формування майбутнього хорового диригента. У статті розглядаються особливості використання знаменного розспіву в контексті сучасного сприйняття. **Методологія** дослідження визначена комплексним музикознавчим та історико-типологічним аналізами. **Наукова новизна** статті полягає у розкритті особливостей використання знаменного розспіву в Херувимських піснях композитора Ірини Денисової. У публікації висвітлюється художня своєрідність, творча самобутність композиторської обдарованості майстрині у період до прийняття чернечого постригу та вже після ствердження композиторкою шляху монахині. **Висновки.** Застосування знаменного розспіву може бути тільки в його гармонізації, не в аранжуванні і навіть не в обробці, тому що їх прийоми допускають проведення основної теми в різних партіях, а подібне „поводження” зі знаменним розспівом є неприпустимим. Особливості використання знаменного розспіву полягають в тому,

щоб не вийти за рамки інтонаційно-емоційної сфери самого розспіву гармонізуючи його. У подібній обмеженості композитор, який гармонізує знаменний розспів може збагатити його за рахунок динаміки, ритміки, плагальних гармоній, але кардинально, значимо й істотно тільки за допомогою фактурно-гармонічних перетворень, звідки і з'являються терміни „фактуризація” і „гармонізація”. Процес гармонізації знаменного розспіву Ірини Денисової і монахині Іуліанії (Денисової) хоч і не значні, але має відмінності. Гармонізація написана після прийняття чернечого постригу (Херувимська е moll) відрізняється точною традиційністю, строгістю форми викладу музичного матеріалу, в піснеспіві вже не відчувається прагнення до концертності, а є тільки стан молитовності.

Ключові слова: знаменний розспів, гармонізація, Херувимська пісня, підголоскова фактура, монодія, діатоніка.

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

Сумина Екатерина Борисовна, магистрант кафедры „Хоровое дирижирование” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Особенности использования знаменного распева в духовных сочинениях Ирины Денисовой (на примере Херувимских песен g-moll и e-moll)

Цель статьи – проанализировать регенерацию традиций знаменного распева и их включение в современное церковно-хоровое пространство, которые являются важным фактором профессионального формирования будущего хорового дирижера. В статье рассматриваются особенности использования знаменного распева в контексте современного восприятия. **Методология** исследования определена комплексным музыковедческим и историко-типологическим анализами. **Научная новизна** статьи заключается в раскрытии особенностей использования знаменного распева в Херувимской песни композитора Ирины Денисовой. В публикации освещается художественное своеобразие, творческая оригинальность композиторского дарования мастера в период до принятия монашеского пострига и уже после утверждения

композитором дороги монахини. **Выводы.** Применение знаменного распева может быть только в его гармонизации, не в аранжировке и даже не в обработке, потому что их приёмы допускают проведение основной темы в различных партиях, а подобное поведение со знаменным распевом является непозволительным. Особенности использования знаменного распева состоят в том, чтобы не выйти за границы интонационно-эмоциональной сферы самого распева гармонизируя его. В подобной ограниченности композитор, который гармонизирует знаменный распев может обогатить его за счёт динамики, ритмики, плагальных гармоний, но кардинально, значимо и существенно только с помощью фактурно-гармонических изменений, откуда и появляются термины „фактуризация” и „гармонизация”. Процесс гармонизации знаменного распева Ирины Денисовой и монахини Иулиании (Денисовой) хотя и не существенные, но имеют отличия. Гармонизация, написанная после принятия монашеского пострига (Херувимская e-moll) отличается точной традиционностью, строгостью формы изложения музыкального материала, в песнопении уже не ощущаются стремления к концертности, а есть только состояние молитвенности.

Ключевые слова: знаменный распев, гармонизация, Херувимская песнь, подголосочная фактура, монодия, диатоника.

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

Sumina Katerina, graduate student of the chair „Choral conducting” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

Features of the using of the banner chant in the spiritual writings of Irina Denisova (on the example of the Cherubic songs g-moll and e-moll)

The purpose of the article is to analyze the regeneration of the traditions of the banners and their inclusion in the contemporary church choir space, which are an important factor in the professional formation of the future choral conductor. The article deals with the peculiarities of the use of the banners in the context of modern perception. **The methodology** of the study is determining by complex musicological and historical-typological analyzes. **The scientific novelty** of the article

consists in revealing the peculiarities of the use of the famous chant in the Cherubic song of the composer Irina Denisova. The artistic peculiarity, creative originality of the composer's endowment of master in period before taking of monastic vows and after affirmation by composer of monasticism's way is revealed by investigator in this article. **Conclusions.** The employing banner chant can be only in its harmonization, not at the arrangement and even not at the handling, because their capabilities allows carry out mean tune in different parts, but the actions like that with banner chant is not permitting. The features applying of banner chant consists in the next, that not go off from limits of internationally emotional area yourself chant to harmonizing it. Composer, in the like limitation, which harmonizes banner chant can enrich its at the expense of dynamic, rhythmic, plagal harmony, but cardinally, master can upgrade amazingly significantly and essentially yourself creation only by means of the structurally harmonic modifications, from appearing the concepts structuration and harmonization. There are distinctions concerning the process of harmonizing for banner chant by Irina Denisova and by nun Juliana (Denisova) nevertheless not substantial. The precise traditionalism, strictness of the form for presentment of musical material differs harmonization, compositions wrote after the accepting of monastic vow (the Cherubic e-moll). The rush to concert emotions do not feeling in the chant yet, but there is only condition of prayerfulness.

The key words: banner chant, harmonization, Cherubic song, sub-voice structure, monody, diatonics.

Постановка проблеми. Як відомо, хорове мистецтво має специфічну особливість – синтетичний характер (поєднання музики і слова). Знаменний розспів як окремий розділ у галузі історії хорового мистецтва також є синтетичним поняттям. Структура теми статті включає у себе поняття „знаменний розспів”, яке вміщує не тільки суто музичну сторону, але й теологічну (богословську). На цих засадах, власне, і ґрунтується ця публікація. Відродження давніх традицій знаменного розспіву та перенесення (реставрація) їх у сучасний хоровий простір є значущою складовою логічного, історично-цілісного формування світогляду професійного музикознавця та хорового диригента зокрема.

Актуальність дослідження. Розгляд особливостей використання знаменного розспіву в духовних творах є актуальним, тому що в наш час деякі монастирі, які шанують традиції стародавнього співу, відроджують їх. Також актуальністю дослідження означеної теми постало вивчення духовних творів І. Денисової, які на сучасному етапі розвитку музичної культури є маловивчені.

Огляд літератури. Питання про церковні твори Ірини Денисової у вітчизняному музикознавстві постають мало висвітленою темою наукових досліджень сьогодення. Наукові статті Ю.В. Воскобойнікової [1], в яких автор розглядає специфіку хорової творчості монахині Іуліанії (Денисової) та її місце в сучасній церковно-співацькій практиці, торкаються питань етики та естетики богослужбового співу. Розглядається зокрема роль духовних основ та внутрішніх спрямувань композитора у створенні хорових творів на канонічні тексти й їх вплив на художній результат. Також Ю.В. Воскобойнікова аналізує основні принципи творчої роботи Святкового хору Свято-Єлисаветинського монастиря (м. Мінськ) та діяльність його регента монахині Іуліанії (Денисової) [2].

В. Густова у своєму аналітичному есе „Херувимская песнь знаменного распева в гармонизации Ирины Денисовой” [3, 99–101] висвітлює загальні відомості про знаменний розспів, робить деякий аналіз хорової партитури Херувимської пісні g-moll, спираючись на власну музикознавчу ерудицію, поєднує її з особистісним ставленням до композиторки, як до товариша, як до керівника колективу в якому перебуває.

Мета статті – проаналізувати та прослідкувати особливості використання знаменного розспіву у богослужбових творах монахині Іуліанії (Денисової), систематизувати знання у сфері церковно-хорового мистецтва на сучасному етапі.

Об’єктом дослідження є Херувимські пісні g-moll та e-moll, а **предметом** – особливості використання знаменного розспіву в щойно означених Херувимських піснях.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ірина Денисова (білоруський композитор, диригент) є регентом святкового хору Свято-Єлисаветинського жіночого монастиря міста Мінська, де вона прийняла чернечий постриг з ім’ям Іуліанія. Ірина Денисова –

автор понад 150 церковних піснеспівів, гармонізацій та обробок. Надрукований видавництвом Свято-Єлисаветинського монастиря нотний збірник її творів „Пение всеумиленное”, що включає піснеспіви Божественної Літургії та Всенічного бдіння, а також паралітургічні піснеспіви, користується попитом серед православних музикантів Білорусі, Росії та України. „Беседы о пении в Церкви” Ірини Денисової розкривають зміст та історію музичної частини богослужіння (надруковані в газеті Мінської Єпархії „Церковне слово”).

У власних духовних творах композитор звертається саме до гармонізації знаменного розспіву. В інтерв'ю монахиня Іуліанія (Денисова) піднімає ряд питань: що ми можемо зараз зробити для богослужбового співу? Що корисного може запропонувати людина XXI століття знаменному розспіву?

Ірина Денисова у своїй розповіді-інтерв'ю цитує Бориса Кутузова, який у власній книзі „Знаменный распев – поющее богословие” зазначає: „Задача современного клироса [композитора], практикующего знаменное пение, обеспечить певческое отправление Богослужения сегодня и для сегодняшних прихожан, а не пытаться искусственно стилизовать песнопения под 14-15 века” [4].

Учасниця Святкового хору Свято-Єлисаветинського монастиря, викладач гімназії-коледжу при Білоруській академії музики Віра Густова у своєму аналітичному есе зазначає: „Гармонизация знаменного распева [...] традиция многовековая, творчески неисчерпаемая. Вслушиваясь в „Херувимскую” И. Денисовой, почему-то проникаешься ощущением, что речь идет не о гармонизации – но о слышании знаменного распева в его уникальной красоте, глубине, надмирности...” [3, 99].

Для стародавнього розспіву саме гармонізація є „золотою” серединою сучасного композиторського рішення. Зберігаючи монодію (справжній розспів), слід враховувати сучасну специфіку сприйняття музичного матеріалу виконавцем і слухачем. Гармонізації знаменного розспіву Ірини Денисової спираються, як зазначає композиторка, на теорію Олександра Амерханова, який у власній праці „Проблемы гармонизации и обработки одноголосных распевов” висуває низку законів для створення моделі сучасного твору на основі розспіву, яке мало б право називатись піснеспівом.

Отже, О. Амерханов пропонує наступні закони гармонізації розспіву:

- 1) від „канта” – запозичувати чоловічий склад хору;
- 2) від гармонізації всіх періодів взяти синхронне вимовляння тексту всього хору.
- 3) використання помірної теситури (тут І. Денисова, доповнюючи, пояснює, що людська мова, а значить і молитва не вимовляються у високій теситурі, композитор спирається на природний фактор людського голосу);
- 4) від ладо-гармонійної опори розспіву – взяти переважання діатоніки;
- 5) постійний емоційний стан (монахиня Іуліанія (Денисова) уточнює в інтерв'ю, в одному піснеспіві має бути один стан, отже, впливає питання про музичну форму. Форма піснеспівів повинна бути концентричною або спиралеподібною;
- 6) від народної протяжної пісні:
 - а) можливість ускладнювати церковний лад ладами народної музики;
 - б) свідома відмова від використання оборотів D7 – T (взагалі, застосування D7 і його обернень – в рідкісних випадках, протиставляючи цьому опору на плагальність);
- 7) наближення інтонацій підголоскових партій до інтонацій самого розспіву [5].

Спираючись на перераховані вище параметри, ми б хотіли розглянути особливості гармонізації знаменного розспіву на прикладі двох Херувимських пісень – це „Херувимська пісня” знаменного розспіву (e-moll) (2010) та „Херувимська пісня” знаменного розспіву (g-moll) (2000).

Херувимська пісня – це богослужбовий, одночастинний твір, який завжди містить два розділи. Два розділи відокремлені один від одного молитвами-репліками, тобто речитацією священнослужителя.

Перші розділи пропонованих Херувимських пісень написані в концентричній формі, а другі – у наскрізно варіантній.

Розспів Херувимської пісні (e-moll) – виключно діатоніка, яка є прикладом того, як ускладнюється натуральний діатонічний звукоряд дорійським ладом, що запозичене від жанру протяжної російської пісні. Стародавній знаменний розспів у окресленій

Херувимській пісні проводиться тільки в одній партії, що є принциповою особливістю. Діапазон розспіву в межах квінти. Поступовий рух мелодії розспіву, відсутність стрибків й оспівування основних ступенів є ознаками древньої аскетичності.

Протягом усього піснеспіву мажорний тризвук VII ст. зустрічається тричі. Ця потрійність обгрунтована, тому що нею пронизане все православ'я. У гармонізації в підголоскових партіях, фрагментарно узятих із самого розспіву, простежуються інтонації протяжної пісні. В основі інтервального рішення – велика кількість терцій і секст. У піснеспівах переважає акордова фактура, але зустрічається і підголоскова.

Виконавський склад Херувимської пісні e-moll – це мішаний чотириголосний хор з *divissi* в партії басів. Херувимська пісня g-moll також написана для мішаного чотириголосного хору, але *divissi* зустрічається в усіх хорових партіях, крім партії сопрано.

Генеральні кульмінації цих Херувимських пісень відбуваються у кінці твору – на словах „Алілуя”, які мають найголовніший сенс перебування всіх людей на землі – завжди прославляти й дякувати Господу. Кульмінації досягаються з допомогою зміни динаміки *ff*, ущільнення фактури (*divisi* у партіях басів, тенорів і альтів), різноманітності ритміки, завдяки якій створюється враження дзвіниці.

Теситурні умови не створюють особливого кульмінаційного ефекту, тому що завдання стоїть у помірній теситурі, близькій до природного мовлення. Від гармонізацій усіх періодів, саме у цих творах присутня синхронна вимова молитовного тексту.

Таким чином, можна сміливо визначити, що вищеокреслена гармонізація знаменного розспіву суворо витримана відносно усіх щойно зазначених правил.

У „Херувимській пісні” g-moll початкове проведення розспіву звучить в партії сопрано, так само, як і в Херувимській e-moll. Тут мелодія піднеслась, немов відриваючись від усього земного на витриманому остинатному фоні, у партіях басів і тенорів (чоловічий склад хору – від канта). Лише партія баритона вступає в інтонаційний діалог з партією сопрано. У партії альтів паузи, отже, голоси розташовані широко, що передає відчуття простору, обсягу, який можна порівняти з древніми храмовими склепіннями. В усій першій частині нерідко зустрічається стрічкове багатоголосся,

характерне для російської пісенності. Змістовна серцевина – III підрозділ першого розділу Херувимської пісні полягає у рядках „Трисвятую песнь припевающе”. Від означеного моменту автор у гармонізації змінює фактурну концепцію, відбувається переміна динаміки, включається компліментарна ритміка. Гармонізуючи цей фрагмент, автор не тільки використовує інтонації розспіву для гармонізації, але й складає їх, максимально наближаючи до інтонацій самого розспіву. Завдяки використанню відповідних інтонацій кожна з партій розвивається лінійно. Автор, слідуючи за молитовним текстом на словах: „Всякое ныне житейское отложим попечение.....” – допомагає максимально налаштуватись на молитву з допомогою згортання голосів і насамкінець, залишаючи лише один піднесений розспів і гармонічний фон.

У другому розділі Херувимської пісні g-moll відбувається розгортання голосів, розспів передається партії тенора. Ірина Денисова пояснює це композиторське рішення у власних авторських ремарках під час інтерв'ю: „Сделала это умышленно, чтобы прозвучал мужской хор, как образ воинов Христовых” [5]. Фоном тепер є жіночі голоси, в яких чутно проростання російської протяжної пісні з присутнім веденням співу в сексту. Використання тільки плагальних зворотів простежується у всій гармонізації, однак тільки один раз автор використовує D7 із секстою. Віра Густова писала: „...возникший аккорд („шопеновская” доминанта) стал знаком нам, музыкантам, своей трепетностью и особой лиричностью. И вот такое проявление личностного, интимного (если можно так сказать) начала в кульминации незримо и смиренно приближает надмирный знаменный распев к сегодняшнему слабому, но очень любящему Бога человеку” [5].

Отже, гармонізуючи давній розспів (не авторський) композитор робить звучання, адаптоване для сучасного слухача.

Крім акордово-гармонічної вертикалі, автор використовує і підголоскову техніку, але не підголоскову поліфонію. І. Денисова акцентує на цьому увагу у своєму інтерв'ю, пояснюючи, що поліфонія і молитва не поєднані речі. Таким чином, монахиня Іуліанія (Денисова) імовірно висуває термін не стільки гармонізація знаменного розспіву, а фактурування.

Висновки. Використання знаменного розспіву може бути тільки в його гармонізації, не в аранжуванні й навіть не в обробці,

тому що їх прийоми допускають проведення основної теми у різних партіях, а подібне „поводження” зі знаменним розспівом є не припустимим. Особливості використання знаменного розспіву полягають в тому, щоб не вийти за рамки інтонаційно-емоційної сфери самого розспіву, гармонізуючи його. У подібній обмеженості композитор, який гармонізує знаменний розспів, може збагатити його за рахунок динаміки, ритміки, плагальних гармоній, але кардинально, значимо й істотно тільки за допомогою фактурно-гармонійних перетворень, звідки і з’являються терміни „фактуризація” та „гармонізація”.

Гармонізація знаменного розспіву Ірини Денисової і монахині Іуліанії (Денисової) має, хоч і не значні, але ж певні відмінності. Гармонізація написана після прийняття чернечого постригу (Херувимська e-moll) відрізняється точною традиційністю, строгістю форми викладу, в піснеспіві вже не відчувається прагнення до концертності, а є лише стан молитовності. Глибше простежується архаїчність та ортодоксальність.

Перспективи дослідження означеної теми обумовлюються аналітичним, змістовно-аксіологічним зверненням науковців до значно ширшого кола творінь майстрині, композиторський доробок якої постає надзвичайно актуальним у часи сьогодення.

Список використаних джерел і літератури:

1. Воскобойникова Ю.В. О хоровом творчестве монахини Иулиании (Денисовой) в контексте современной церковно-певческой культуры // Весник БДАМ: сб. науч. ст. Минск: БДАМ, 2013. Вып. 22. С. 99–106.
2. Воскобойникова Ю.В. Принципи богослужбового співу Святкового хору Свято-Єлисаветинського монастиря (м. Мінськ, Білорусь) // Культура України: зб. наук. ст. Харків: ХДАК, 2014. Вип. 45. С. 284–291.
3. Густова В. Херувимская песнь знаменного распева в гармонизации Ирины Денисовой. Аналитическое эссе // И.В. Денисова Собрание песнопений. Литургия. Минск, 2015. С. 99–101.
4. Амерханов А. Проблемы гармонизации и обработки одноголосных распевов. <http://ruskline.ru> (дата звернення 07.09.2017)
5. Група творчества монахини Иулиании (Денисовой). <https://vk.com/videos> (дата звернення 05.09.2017)

References:

1. Voskoboynikova, Ju.V. (2013). About the choral creativity of the nun of Juliana (Denisova) in the context of contemporary church and singing culture. *Vesnik BDAM*, 22, 99–106 [in Russian].
2. Voskoboynikova, Yu.V. (2014). Principles of liturgical singing of the Festive Choir of St. Elizabeth Monastery (Minsk, Belarus). *Kultura Ukrainy*, 45, 284–291 [in Ukrainian].
3. Gustova, V. (2015). Cherubic song of the banner chant in the harmonization of Irina Denisova. Analytical essay. I.V. Denisova *Sobranie pesnopenij. Liturgija*, 99–101 [in Russian].
4. Amerhanov, A. (2001). The problems of harmonization and processing of singles chants. Retrieved from <http://ruskline.ru> [in Russian].
5. The group of the creation by nuns of Juliana (Denisova). Retrieved from <https://vk.com/videos> [in Russian].

УДК 78.087
DOI 10.15421/221813

Hromchenko Valerii,
Ph.D., Associate Professor,
vice rector of research for M. Glinka
Dnipropetrovsk Academy of Music
тел. (097) 470 - 23 - 10
e-mail: gromchencko.valeriy@gmail.com

Maltseva Kateryna,
Master of „Orchestra instruments” chair of
M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music
тел. (093) 020 - 39 - 01
e-mail: lutsenkokat@gmail.com

**MASTERPIECES BY UKRAINIAN COMPOSERS
FOR SAXOPHONE AS THE PROBLEM SOLO
ACADEMIC WIND REPERTOIRE**

The purpose of this scientific article is in determination of specialized reasons, relatively reduced concerning decreased composers attention to concert-solo academic saxophone performing in the creation of Ukrainian professional authors. **The methodology** of research is represented by historical method, which is conditioned by maximally wide period of academic art playing saxophone exactly the time of middle of the 19th – the beginning of the 21st centuries. The comparative method is also used by researcher in the article, as segment of methodological instruments regarding detecting of the differences between solo saxophone masterpieces by Ukrainian and foreign composers. The structurally-analytical and generalizing methods are used for making sequence of exposition of scientific material and approving conclusions and also the outlooks of studying of denoted subject. **The novelty** of scientific research is defined by absence of treatment of the scientists to cause-problem reasons of the decreased attention Ukrainian composers into sphere of contemporary academic concert-solo saxophone performing. The novelty of this article is also delineating remained scarcely explored masterworks for saxophone of Ukrainian composers exactly Sonata for saxophone with piano

accompaniment by V. Falkova and piece „In the morning from the high castle” for saxophone solo by Z. Kovpak. **Conclusions.** The cause-consecutive preconditions, reasons of decreased composer’s attention to concert-solo academic saxophone performing in the creation of Ukrainian authors are determining as historical conditionality, specifically by facts appearance of saxophone family with their ensemble-orchestra nature functioning, and absence composer’s practice from the side of famous saxophonists-players. Among the reasons of low number of domestic solo musical works for saxophone are the low level of creative communication artistic creative communicability of artist with native composers.

The key words: saxophone, performer, composer, academic repertoire, musical composition, wind musically performing art.

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

Мальцева Катерина Олександрівна, магістрант кафедри „Оркестрові інструменти” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Твори українських композиторів для саксофона як проблема сольного духового академічного репертуару

Метою статті є виявлення мотивів, причинно-наслідкових передумов стосовно зменшеної композиторської уваги до концертно-сольного академічного саксофонного музикування у творчості українських авторів. **Методологія** дослідження представлена історичним методом, який зумовлюється максимально широким періодом академічного мистецтва гри на саксофоні, а саме часом середини XIX – початку XXI століть. У статті також використовується порівняльний метод як складова методологічного інструментарію щодо виявлення відмінностей у сольних саксофонних творах українських та зарубіжних композиторів. Структурно-аналітичний та узагальнюючий методи використовуються для формування відповідної послідовності викладення матеріалу та утвердження певних висновків і перспектив дослідження окресленої теми. **Новизна** вивчення пропонованого питання визначається відсутністю звернення науковців до причинно-проблемних мотивів зменшеної уваги

українських композиторів у лоно сучасного академічного концертно-сольного саксофонного виконавства. Новим у статті постає також означення малодосліджених творів для саксофона українських митців, зокрема Сонати для саксофона і фортепіано В. Фалькової та композиції „Зранку з високого замку” для саксофона соло З. Ковпака. **Висновки.** Причинно-наслідкові передумови, мотиви зменшеної композиторської уваги до концертно-сольного академічного саксофонного виконавства у творчості українських композиторів визначаються як історичною обумовленістю, а саме фактами народження сімейства саксофонів з їх ансамблево-оркестровою природою функціонування, так і відсутністю відповідної композиторської практики з боку відомих виконавців-саксофоністів. Серед причин малої кількості вітчизняних сольних творів для саксофона відзначається й низький рівень творчого спілкування, художньо-мистецької контактності артистів з українськими композиторами.

Ключові слова: саксофон, виконавець, композитор, академічний репертуар, твір, духове музично-виконавське мистецтво.

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

Мальцева Катерина Александровна, магистрант кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Произведения украинских композиторов для саксофона как проблема сольного духового академического репертуара

Целью статьи является определение мотивов, причинно-следственных предпосылок относительно уменьшенного композиторского внимания к концертно-сольному академическому саксофонному исполнительству в творчестве украинских авторов. **Методология** исследования представлена историческим методом, который обуславливается максимально широким периодом академического искусства игры на саксофоне, а именно временем середины XIX – начала XXI столетий. В статье также используется сравнительный метод, как составляющая методологического инструментария касательно выявления отличий сольных

саксофонных произведений украинских и зарубежных композиторов. Структурно-аналитический и обобщающий методы используются для формирования последовательности изложения материала и утверждения выводов, а также перспектив исследования обозначенной темы. **Новизна** изучения представленного вопроса определяется отсутствием обращения учёных к причинно-проблемным мотивам уменьшенного внимания украинских композиторов к сфере современного академического концертно-сольного саксофонного исполнительства. Новым в статье является также выделение малоисследованных произведений для саксофона украинских авторов, а именно Сонаты для саксофона в сопровождении фортепиано В. Фальковой и композиции „Утром с высокого замка” для саксофона соло З. Ковпака. **Выводы.** Причинно-следственные предпосылки, мотивы уменьшенного композиторского внимания к концертно-сольному академическому саксофонному исполнительству в творчестве украинских композиторов определяются как исторической обусловленностью, конкретно фактами рождения семейства саксофонов с их ансамблево-оркестровой природой функционирования, так и отсутствием композиторской практики со стороны известных исполнителей-саксофонистов. Среди причин малого количества отечественных сольных произведений для саксофона отмечается и низкий уровень творческого общения, художественно-творческой контактности артистов с отечественными композиторами.

Ключевые слова: саксофон, исполнитель, композитор, академический репертуар, произведение, духовое музыкально-исполнительское искусство.

Statement of the problem. From a cohort of contemporary classical wind instruments saxophone maybe only one instrument, which is characterized by sonali signs of the interpenetration of aesthetic and artistic trends in world culture. Extremely high level of popularity of the saxophone in worldwide, largely determines the uniqueness and diversity of genre and stylistic palette of the compositions of both academic and jazz music, we emphasize that created for the saxophone in a very short period of the existence of the instrument (a little more than half a century).

Art critic V. Apatsky notes: „Today, the saxophone is one of the most advanced classical wind instruments. Great concert, ensemble and orchestra instrument. It has a juicy, full and distinct sound of somewhat spicy timbre, enormous technical capacities. The range of its expressiveness capacities is extremely wide: virtuosity, a rich palette of strokes, vibrato, a large range of volume dynamics, plasticity of sound, a rich arsenal of non-traditional means of expressiveness ... all these and much more are available to modern saxophone. Meanwhile, it has a much larger sound than the other wooden wind instruments have (about the same as the horns). Its ability to merge organically with both a group of wood and brass allows it to combine these groups in timbre. If the musical instruments had a coefficient of concert, it would be one of the highest in the saxophone” [1, 154].

Certainly, the saxophone, being constructed in 1842, in Belgium, is a result, fulfillment of „instrumental revolution” in sphere of academic brass performing of the XIX century. Elevated a powerful wave of structural achievements of then engineering instruments, a new representative of sphere woodwind absorbed maximally the practical results of engineering and inventive thinking then music masters.

Then even with full recognition of the perfection of the instrument, its quantitative use of instrument in the solo, ensemble and orchestral practice, in particular in the bosom of the Ukrainian academic brass music and performing art, appears radically different. Naturally there is a quantitative difference solo and ensemble between compositions written by Ukrainian composers.

The mentioned phenomenon is clearly revealed in the process of final certification examinations in the discipline „Speciality” (saxophone), during the completion of students of higher educational institutions of Ukraine. A mandatory programmer of exam of saxophonist includes the implementation of academic works of the Ukrainian composer. But the choice of domestic saxophonic works are predicated, unfortunately, within about 5 compositions – the Concerto for saxophone with chamber orchestra by Vladimir Runchak (arrangement for saxophone and piano), „Ukrainian vytynanky” for saxophone solo by L. Kolodub, „In the Morning from high the castle” for saxophone solo by Z. Kovpaka, Sonata for saxophone and piano by V. Pulkovo, „Homo ludens” for saxophone solo by V. Runchak. It should be noted that the Kyiv concert of the composer Volodymyr

Runchak and Sonata Dniper masters Valentina Palkova are rarely performed compositions in Ukraine and they need of substantial promotion and a comprehensive study of their compositional and artistic-image areas.

Thus, saxophonists, the performers and teachers (primarily Ukrainian), are in the repertory situation of lack of academic solo saxophone heritage of Ukrainian composers, which greatly raise the problematic question concerning the motives, the reasons for the reduced activity of the domestic artists towards the concert-solo saxophone practice.

The relevance of the study is determined by the very small number of solo academic works for saxophone written by Ukrainian composers. Instead, the considerable prevalence of ensemble Saxophone repertoire confirms the creative activity of Ukrainian artists in the wake of collective music-making process on instrument. The famous Ukrainian ensembles of saxophonists significantly activate the composer's activities of domestic artists.

V. Apatsky notes: „The rapid progress of Ukrainian saxophone performances is supported by the work of many Ukrainian composers. Their special attention is attracted by the bright performance of the Kiev Saxophone Quartet. For this collective, the great works were written by L. Kolodub, J. Kolodub, V. Gozzyatsky, A. Gavrilletz, V. Runchak, K. Tsepkenko, J. Ivchenko, V. Gubarenko, V. Putriy, V. Dergunov, E. Dmitriev, D. Smirnov, O. Potienko, V. Shumeiko, O. Kozarenko, I. Taranenko and other composers. The bright music concerts for the solo saxophone were written by Y. Ishchenko, L. Kolodub, V. Runchak and others [1, 366].

The foregoing confirms that the significant advantage of ensemble saxophone compositions in comparison with solo works for the saxophone of Ukrainian composers eventually forms the high relevance of the proposed topic of research.

An overview of literature on this problem is evidenced the extremely low response of scientists. Such scientists as V. Apatsky [1], M. Krupi [2; 3; 4], R. Mimrik [7], A. Ponkina [8], L. Maksimenko [6] and D. Maksimenko [5] analyze, compare solo academic compositions created by Ukrainian composers in the same small quantitative volume of works, represented by the performer , as well as the pedagogical practice of the present. Unfortunately, find out the reasons, the relevant

factors for too few numbers of domestic solo repertoires for a saxophone, does not find any attention in the research horizons of scientists.

The purpose of the article is definition of motives, causal and consequential grounds for the reduced composer's attention to concert-solo academic saxophone music in the works of Ukrainian authors. The purpose of the publication is also the popularization of solo saxophone performances in the aspect of contemporary Ukrainian composer's practice.

The object of the research is the solo academic wind repertoire, and **the subject** is the solo works of Ukrainian composers for the saxophone in their most distinctive characterological features.

Presenting main material. Saxophone is one of the youngest representatives of the academic instrumentation toolkit. With great success, it is used in orchestral, ensemble and solo performances. We emphasize that the significance of such creative multifacetedness was the original fact of the instrument's appearance in fourteen varieties (the process of instrumental-making performances by the inventor of the saxophone – the Belgian Adolf Sax). Contemporary musical practice has left only seven kinds of this instrument in artistic performance: saxophone-sopranino (es), saxophone-soprano (B), alto saxophone (es), tenor saxophone (B), baritone saxophone (es), bass saxophone (B), double-sided saxophone (es). But over time, only four different types of saxophones became the most popular and form a classically recognized ensemble of saxophones, namely the quartet consisting of instruments of soprano, alto, tenor and baritone.

Therefore, the process of the appearance of a saxophone in the bosom of the academic instrumental time is clearly marked by the ensemble nature of functioning. The instrument of rich expressiveness, but still presented in the light of the unanimous presentation of musical material, was perceived by artists as a certain instrumental group, as a radically new artistic and expressive sonority, certainly the most original in timbre and many other means of expressiveness.

Confirmation of the above is also the original orchestral purpose of the saxophone, while emphasizing the genre-style spectrum of its use was extremely wide. In the history of instrumentation, the facts of the manufacture of two saxophone constructions are oriented, oriented accordingly for all sonorous varieties of the instrument. One type of

instrument was directed to the game in the symphony orchestra, another – it was intended purely for use in the brass band.

Today, the most surely possible to say about the ultimate advantage of the saxophone, which, according to its own acoustic-structural specificity, was intended for performing practice in the field of brass academic music-performing arts, namely, orchestral artistic music on wind instruments.

It should not be forgotten that although the saxophone has not received a stationary, permanent place in the academic symphony orchestra, this instrument has an episodic, exceptionally expressive timbre and color application in the work of many outstanding composers such as S. Rachmaninov (Suite „Symphonic Dances”), M. Ravel (composition „Bolero”), J. Bizet (Suite „Arlesian”), S. Prokofiev (ballet „Romeo and Juliet”) and others.

Thus, the ensemble orchestral nature of the saxophone, designated as the scale of collective music (brass, symphony orchestra), and chamber group performances (a family of saxophones) appears to be a significant historical, causal factor of the reduced concerto-solo composer's attention to the saxophone, as compared to ensemble and orchestral saxophone practice, in particular in the academic creative work of Ukrainian composers.

The constantly growing professional-performing level of saxophone musicians significantly expands the arsenal of expressive capabilities of the instrument, thus forming the basis for the natural affirmation of new facets of the artistic-shaped palette of saxophone compositions.

Thus, saxophone performers, well aware of the specifics of saxophone expressiveness, are at the basis of the intensification of the process of writing concert works for the saxophone. Such world-famous contemporary masters of saxophone games as Frenchman Jean-Denis Misha, Japanese Ryo Noda, American Phil Wood, Russian performer Alexei Kozlov and many other artists create many original solo saxophone compositions. Musicians use a wide range of unconventional means of expressiveness, including multi-voice, microinteraction (micromanagement), oscillation, noise expressiveness, form the widest possible combinations from the traditional and newest saxophone expressive arsenal and, as a result, maximize the figurative content saturation of saxophone musical compositions (J. Misha „White Wine”,

R. Noda „Three improvisations”, F. Woods Sonata for saxophone from the piano, O. Kozlov „Second breathing”, etc.).

Unfortunately, among the extremely small number of solo academic works for saxophone written by Ukrainian composers, we can mention only one piece, born from the saxophonist-composer's feather, namely the composition „Morning from the High Castle” for the saxophone-violin solo of the Lviv musician Zenon Kovpak.

In the above-mentioned work, the artist is extremely relief depicting the awakening of ancient Lviv. Contemplating from the high mountain, which is full of the history of the medieval castle, the composer performs the morning and the activity of everyday life of the towns. Contemplative and at the same time, the most active character of the composition is achieved by the variety of rhythmic combinations, the variability of the grouping of the sixteenth notes and their interaction with „sounding” pauses.

Thus, the excellent practical understanding of the articulation-dashed, the possibilities of the saxophone in its timbre-dynamic, register, virtuoso-technical (instrumental and physiological) peculiarities allowed Z. Kovpak to create a solo academic composition that was successfully applied in the pedagogical, concert-festival and competitive spheres of the wind professional musical and performing arts.

Thus, the birth of a solo saxophone repertoire featuring saxophonist composers, direct performers and further promotionizers of this kind of works, substantially activates creative processes in the writing of concert-solo compositions for a saxophone.

Conclusions. The foregoing allows us to assert that the causal basis, motives of reduced composer's attention to concert-solo academic saxophone music in the works of Ukrainian composers are defined as a historical condition, namely the fact of the birth of a saxophone family with their ensemble-orchestral nature of functioning, and the absence of the corresponding composer's practice by well-known saxophone performers. Among the reasons for the small number of domestic solo works for the saxophone, we also call the low level of creative communication, artistic and artistic contact between artists and Ukrainian composers, because the peculiarity of the specifics of the newest means of expressiveness is only a direct practice in music making on the instrument and is unknown to most composer artists.

Outlook studies of the above-mentioned topic are determined by the possibility of conducting an executive analysis of solo saxophone works of domestic composers, in order to identify the specific use of certain means of artistic expression of contemporary saxophone performances.

Список використаних джерел і література:

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства: учебное пособие. Киев: Задруга, 2010. 320 с.
2. Крупей М. Шляхи формування художньо-виразного мислення саксофоніста // Музичне мистецтво і культура: зб. наук. ст. Одеса: ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2003. Вип. 4. С. 258–268.
3. Крупей М.В. Сільові 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.
4. Крупей М.В. Теоретичні основи формування виконавської майстерності саксофоніста. Одеса: Астропринт, 2014. 496 с.
5. Максименко Д.П. Одночастинні поемні жанри у контексті становлення саксофонового концертного репертуару ХІХ – ХХ ст. // Актуальні питання духового виконавства в сучасній Україні: зб. наук. ст. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. Вип. 100. С. 159–171.
6. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака) // Київське музикознавство. Серія: Культурологія та мистецтвознавство: зб. наук. ст. Київ: КІМ ім. Р.М. Глієра, 2013. Вип. 47. С. 217–223.
7. Мимрик М.Р. Жанрові особливості української камерно-інструментальної музики з участю саксофона кінця ХХ – ХХІ століть // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах: зб. наук. ст. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. Вип. 83. С. 140–148.
8. 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.

References:

1. Apatskij, V.N. (2010). History of wind musical performance art. Kiev: Zadruga [in Russian].

2. Krupej, M. (2003). Ways of forming artistic and expressive saxophonist thinking. *Muzy`chne my`stecztvo i kul`tura*, 4 (2), 258–268 [in Ukrainian].
3. 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: OSMA [in Ukrainian].
4. Krupej, M.V. (2014). Theoretical basis for the formation of the performing arts saxophonist. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
5. Maksy`menko, D.P. (2013). One-part poem genres in the context of the formation of saxophone concert repertoire of the XIX and XX centuries. *Aktual`ni py`tannya duxovogo vy`konavstva v suchasnij Ukrayini*, 100, 159–171 [in Ukrainian].
6. Maksy`menko, L. (2013). Specificity of modern methods of playing saxophone (on the example of saxophone creation of composer V. Runchak). *Ky`yivs`ke muzy`koznavstvo. Kul`turologiya ta my`stecztvoznavstvo*, 47, 217–223 [in Ukrainian].
7. My`mry`k, M.R. (2009). Genre features of Ukrainian chamber-instrumental music with the participation of the saxophone of the late XX – XXI centuries. *Problemy` metody`ky` ta vy`konavstva na duxovy`x instrumentax*, 83, 140–148 [in Ukrainian].
8. 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].

Хроніка музичних подій

УДК 78.072.3

DOI 10.15421/221814

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

ЄВРОПЕЙСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОРУМ

Ключовою подією першого семестру 2017 – 2018 навчального року цілковито переконливо можна відзначити „Європейський музичний форум”, який відбувся у концертних залах Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки 20-22 листопада. Проведення масштабних концертно-творчих заходів три дні поспіль не обмежилось лише офіційними датами форуму. Низка майстер-класів і творчих зустрічей розпочалась ще від 17 листопада і продовжувалась до заключного дня заходу.

Розпочався форум з відкритих занять молоді, але вже доволі відомої паризької виконавиці Олександри Сумм (скрипка). Синтезуючи у виконавській манері українську та австро-німецьку скрипкові школи майстриня з наснагою ділилась зі студентами сучасними технологічними принципами гри на скрипці. Надалі естафету майстер-класів перейняли викладач Вищої школи музики в Люцерні, піаністка Тетяна Корсунська та професор Вищої школи музики в Женеві та Вищої школи мистецтв у Берні, віолончеліст Денис Северін. Широке коло актуальних проблем академічного співу висвітлювала на практичних заняттях і солістка Варшавської камерної опери Ольга Пасічник (сопрано).

Урочистий концерт відкриття „Європейського музичного форуму”, вже за доброю традицією, розпочав засновник міжнародного фестивального руху в академії, президент Міжнародного фестивалю музичного мистецтва „Музика без меж”,

ректор Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Юрій Новіков. Цього разу піаніст постав у своєрідності власного інтелектуального стилю виконавства, підкреслимо, творів-шедеврів романтичної доби. Концерт a-moll для фортепіано з оркестром Р. Шумана вразив слухачів філософічністю промови музиканта, його самобутнім розумово зваженим спогляданням на романтичну, чуттєво-емоційну художню образність твору.

Не змінюючи традиціям концертного жанру, наступний твір позначився своєрідним контрастом до шуманівських фортепіанно-оркестрових інтонацій. Звучала концертна арія „Berenice, Che Fal” Й. Гайдна у виконанні Ольги Пасічник. Витончена, прозоро-фактурна оркестрова звучність утворювала характерний супровід до співу-сповіді з драматично-кульмінаційними, регістрово-складними вершинами композиції.

Наголосимо, що вже перші твори концерту-відкриття форуму позначили якісно високий рівень симфонічного оркестру Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки „THE FESTIVAL” (художній керівник і диригент – заслужений діяч мистецтв України Дмитро Логвин). Свідченням тому – музика різних епох, інструментальний та вокальний супроводи і, ще й до цього – зміна диригента у центральній фазі концерту, що, безумовно, засвідчує високу виконавську мобільність та художньо якісний рівень колективу. Виконання Угорської рапсодії для віолончелі з оркестром Д. Поппера, в експресивно-віртуозному представленні солістом Денисом Северіним, відбулось під орудою ректора Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, народного артиста України, скрипаля, диригента Ігоря Пилатюка.

Продовжили концерт два шедеври музики епох романтизму, а саме – Великий блискучий полонез, ор. 22 для фортепіано з оркестром Ф. Шопена у виконанні лауреата міжнародних конкурсів, піаніста В'ячеслава Попругіна, а також надзвичайно відома Арія Дона Базіліо „Наклеп” з опери „Севільський Цирульник” Дж. Росіні у представленні соліста Одеського національного академічного театру опери та балету, народного артиста України Василя Навротського.

Святковий концерт з нагоди відкриття „Європейського музичного форуму” завершувала музика Я. Сібеліуса. Винятково популярний концерт d-moll для скрипки з оркестром, ор. 47, у

повному представленні трьох частин твору, виконувала Олександра Сумм. Холодна темпераментність тембрального багатства звучання скрипки і максимальна стриманість почуттів аж до ключових кульмінацій твору постали в основі щонайбільшого енергетично концентрованого сплеску відчуттів емоційної, психологічної енергії музикантів та усіх слухачів концертної зали.

Другий концертний день форуму окреслився полярно іншим масштабним жанром академічного музикування, а саме – сферою інструментально-камерного виконавства. Два неперевершені ансамблі, два камерні дуети звучали з головної сцени (Concert hall) академії музики ім. М. Глінки у двох відділеннях концерту. Денис Северін (віолончель) і Тетяна Корсунська (фортепіано), Олександр Тростянський (скрипка) і В'ячеслав Попругін (фортепіано) – блискучі ансамблісти й досконалі інтерпретатори композиторського доробку авторів переважно романтичної доби та музики ХХ сторіччя. Звучали відомі музичні шедеври Р. Шумана, Й. Брамса, Ж. Бізе, О. Скребіна, А. Хачатуряна та ін. Особливо відзначимо виконання хрестоматійної Сонати № 2 для віолончелі з фортепіано Й. Брамса, в якій Д. Северін і Т. Корсунська від витонченості мотивного сполучення лише декількох звуків породжували вже у заключних частинах композиції майже оркестрове, максимально збагачене звучання двох академічних інструментів.

Завершував форум сольний фортепіанний концерт В'ячеслава Попругіна. Музикант універсальної технологічно-виконавської природи майстерно поєднав у виступі твори композиторів-романтиків та музику авторів середини і кінця ХХ століття. Звучали фортепіанні мініатюри Ф. Шуберта, ноктюрни Ф. Шопена, п'єси П. Чайковського, етюд-картини С. Рахманінова, оригінальні піаністичні композиції Т. Лувенді та Е. Денисова.

Яскравою своєрідністю „Європейського музичного форуму” постала нова форма означення результативності майстер-класів провідних музикантів сучасності. Зокрема, 21 листопада відбувся денний концерт учасників проекту „Фестиваль молодих співаків”, у якому, після низки відкритих занять з Ольгою Пасічник та Василем Навротським, взяли участь найбільш здібні студенти-вокалісти музичних коледжів України. Також 22 листопада відбувся подібний концерт-звіт авторського проекту Дениса Северіна „Віолончельні

таланти”, в якому, після серії майстер-класів Д. Северіна з учнями та студентами навчальних музичних закладів України, взяли участь найбільш обдаровані молоді віолончелісти.

Отже, приємно констатувати, що означений інтернаціональний форум, проростаючи з традицій міжнародного фестивалю музичного мистецтва „Музика без меж”, щороку отримує нові форми його проведення, залучаючи до взаємної співпраці, а відтак і творчого взаємозбагачення, все нових відомих виконавців, викладачів, а також студентів-музикантів з усієї України.

УДК 78.072.3

DOI 10.15421/221815

Гусіна Ольга Наумівна,
*завідувач лабораторії
фольклору та етнографії
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (098) 984 - 33 - 47
e-mail: gusinaolga2017@gmail.com

**УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ
У ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРАХ ДЛЯ БАНДУРИ
(презентація нотного видання)**

Бандура – інструмент унікальних можливостей – оригінальна не лише за формою і зовнішнім виглядом, але і за внутрішнім змістом, адже народжена на нашій землі, на її струнах звучить українська душа. Бандура надихає на написання музики, яка торкається струн серця, вражає своєю ширістю і мелодійністю.

Тонким, вишуканим звучанням бандура, як глибоко національний інструмент, завжди приваблювала професійних композиторів. Яскравим прикладом є творчість дніпропетровського композитора Валентини Мартинюк, яка дуже тісно співпрацює з кафедрою „Народні інструменти”. Протягом майже 20 років нею було створено низку неперевершених п’єс саме для бандури. З

початку це були сольні вокальні, інструментальні твори, з переважанням музики гомофонно-гармонічного, а пізніше й поліфонічного складу та з обов'язковим акцентом на українську тематику. Згодом, у творчому тандемі із заслуженим працівником культури України, художнім керівником капели бандуристів „Чарівниці” Світланою Овчаровою (редактором, аранжувальником, консультантом) композитором Валентиною Мартинюк було започатковано серію видань творів для бандури. Результатом продуктивної праці стали збірки: „Твори для голосу та бандури” з репертуару ансамблю бандуристів „Чарівниці” (Дніпро, 2006 р.), „Твори для бандури” (Тернопіль, 2011 р.).

Нещодавно відбулась яскрава прем'єра – презентація нової збірки „Українська пісня у поліфонічних творах для бандури”, куди увійшли композиції різних років. Задум написання поліфонічних творів з'явився ще у 2009 році. Ідея належала Світлані Овчаровій, яка замовила композитору оригінальні поліфонічні твори для бандури. Протягом певного часу були написані цикли: „Хорал і fuga” (2009 р.), „Прелюдія і fuga” (2012 р.), „Fuga і постлюдія” (2013 р.), „Фантазія, fuga та епілог” (2016 р.), „Fuga і коломийка” (2017 р.). Треба зауважити, що теми, обрані першоосновою творів, здебільшого відомі українські пісні, добре знайомі всім з дитинства.

Первісно збірка планувалась як навчальний посібник, розрахований для студентів коледжу та академії. Але на сьогодні виникає велика необхідність створення нотного матеріалу, пристосованого для учнів дитячих музичних шкіл. Завдяки виданню „Козацькі пісні Дніпропетровщини” (Дніпро, 2015 р.) у В. Мартинюк з'явився задум написання чотирьох інвенцій адаптованого рівня, які є своєрідним циклом та становлять значний розділ збірки „Українська пісня у поліфонічних творах для бандури”. Джерелом натхнення для написання інвенцій стали козацькі пісні, зібрані у численних фольклорних експедиціях лабораторії фольклору та етнографії Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. Деякі з пісень були розшифровані композитором.

Після формування збірки виникла потреба її коригування як з боку практикуючого бандуриста-виконавця, так і ретельного аналізу цих творів для майбутніх виконавців зі сторони

музикознавця. Збірка „Українська пісня у поліфонічних творах для бандури” пройшла декілька стадій – композиторський початок (В. Мартинюк), музична редакція і оформлення з практичною апробацією (С. Овчарова), детальний теоретичний аналіз творів (С. Щітова).

Тож до збірки входять вступне слово Світлани Овчарової з влучними коментарями щодо виконання творів на бандурі та вичерпний музикознавчий аналіз кандидата мистецтвознавства, професора кафедри „Історія та теорія музики” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Світлани Щітової.

11 листопада 2017 року в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки відбувся концерт-презентація збірки „Українська пісня у поліфонічних творах для бандури”, виданої за сприяння ректора академії ім. М. Глінки, заслуженого діяча мистецтв України, професора Юрія Новікова.

Особливо визначною стала присутність всіх авторів посібника, які мали можливість сказати декілька слів про його створення. Програму концерту склали усі твори, що увійшли до збірки. Виконавцями стали студенти спеціалізації „Народні інструменти” музичного коледжу (Олександр Літошко та Марія Корнієнко – II курс, Ольга Маслянка і Діана Буйновська – IV курс), а також музичного факультету академії (Любов Резніченко та Олена Стеблюк – I курс, Вероніка Тупицька – II курс і Ольга Берднікова – III курс).

Окрему вдячність від слухацької аудиторії жадаємо висловити ведучій концерту-презентації, викладачу спеціалізації „Народні інструменти” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Ганні Михалевич за цікаві та влучні коментарі, яскраву посмішку та затишну атмосферу під час концерту.

Означена збірка „Українська пісня у поліфонічних творах для бандури” – це результат великої кропіткої праці трьох митців, яка є унікальною у своєму жанрі. Це великий поштовх для майбутнього покоління збагатити власний світогляд та зберегти національну самобутність глибоко українського інструмента – бандури.

УДК 78.072.3
DOI 10.15421/221816

Климчик Ірина Володимирівна,
завідувач відділу навчальної практики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (067) 738 - 96 - 64
e-mail: i.klimchik@ukr.net

ФОЛЬКЛОРНА СЦЕНА АКАДЕМІЇ

Творча співпраця викладачів академії з учителями музичного мистецтва м. Дніпра наповнюється новими гранями. Наступним етапом у розвитку цих відносин стає звернення до фольклорної музичної спадщини Дніпропетровщини, яка, завдяки плідній роботі науковців-музикознавців, занесена до Списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО і знаходиться під її охороною. Козацька пісня – один з найдавніших жанрів побутового фольклору степової України – має бути збережена. Цим завданням займаються співробітники фольклорного центру, який створений в академії ім. М. Глінки у 2016 році. А донести козацький мелос до підростаючого молодого покоління, показати всю його красу, закохати в нього дітей – це місія, до якої мають активно залучитися вчителі музичного мистецтва нашого міста.

З цією метою 16 листопада 2017 року в академії був організований I міський науково-методичний семінар-практикум „Нематеріальна музична спадщина Дніпропетровщини у призмі поколінь”. Наукове зібрання вітали ректор Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, заслужений діяч мистецтв України Юрій Михайлович Новіков та заступник начальника управління з питань гуманітарної, соціально-культурної сфери та освіти, начальник відділу виконавчого апарату ДОР Ірина Юрївна Корчемаха.

Завідувач лабораторії фольклору та етнографії, викладач Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Ольга Наумівна Гусіна розповіла про роботу зі збереження нематеріальної спадщини нашого регіону. Науковий співробітник ПНДЛ етномузикології НМАУ ім. П.І. Чайковського, викладач ДАМ

ім. М. Глінки Анастасія Яківна Любимова представила результати означеної роботи, зібрані у виданнях „Козацькі пісні Дніпропетровщини”, „Народні пісні Дніпропетровщини: Томаківський район” (вип. 1) та у відеофільмі „Козацькі пісні Дніпропетровщини”. Презентовані матеріали було подаровано кожному методичному центру м. Дніпра та розміщено у вільному доступі на офіційному сайті академії.

Краса місцевого народного мелосу надихає творчі особистості до його переосмислення. Прикладом цього є музичний доробок композитора, викладача-методиста ПЦК „Теорія музики” коледжу Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Валентини Миколаївни Мартинюк, а також заслуженого працівника культури України, професора кафедри „Народні інструменти” академії музики ім. М. Глінки, художнього керівника капели бандуристів „Чарівниці” Світлани Валентинівни Овчарової і кандидата мистецтвознавства, завідувача та професора кафедри „Історія та теорія музики” академії ім. М. Глінки Світлани Анатоліївни Щітової – навчальний посібник „Українська пісня у поліфонічних творах для бандури”, який також був презентований на семінарі. Вольовий дух, властивий запорізьким козакам, точно передала композиторка Валентина Миколаївна Мартинюк в „Інвенції” на тему української народної пісні-думи „Максим козак Залізняк”, яку майстерно виконала студентка II курсу музичного коледжу Марія Корнієнко (клас професора С.В. Овчарової).

Про активну позицію вчителів із впровадження української пісні та народних традицій до навчального і позакласного буття школярів розповіли методист з питань викладання предметів естетичного циклу Управління освіти Департаменту гуманітарної політики м. Дніпра Оксана Петрівна Скрипченко та педагог-організатор НВК № 33 „Маріїнська гімназія м. Дніпра” Світлана Валентинівна Завертайло.

Родзинкою семінару стало живе звучання голосів – виступ дитячого фольклорного гурту „Маріїнські віншувальники” НВК № 33 „Маріїнська гімназія” (м. Дніпро) та фольклорного ансамблю „Калита” ДАМ ім. М. Глінки. Під час майстер-класу з вивчення козацької пісні „Стоїть козак на чорній кручі”, який доступно, невимушено і професійно провів викладач академії ім. М. Глінки, керівник фольклорного ансамблю „Калита” Тарас Васильович

Хмилюк, учасники семінару-практикуму з натхненням і захопленням виконували триголосся, що так природно звучало у хорі шанувальників народного співу.

Маємо надію, що знайомство з фольклором рідного краю та поштовх до творчості, отримані під час першої зустрічі на семінарі-практикумі, дадуть реальні результати через певний проміжок часу і виникне чергова необхідність у подальшому спілкуванні та в обміні творчими здобутками тих, хто працює з питаннями фольклорної музичної спадщини Дніпропетровщини.

З М І С Т

<i>Передмова</i>	3
------------------------	---

Українська музична культура

Башмакова Н.В.

Мушинський В.В.

КОНЦЕРТ ДЛЯ БАЯНА З ОРКЕСТРОМ № 1

АНАТОЛІЯ ГАЙДЕНКА:

<i>АСПЕКТИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖАНРУ</i>	5
--	---

Гумен О.І.

АРФА У КАМЕРНИХ АНСАМБЛЯХ –

СУЧАСНИЙ ВИМІР

16

Тулянцев А.А.

Сазонова М.В.

БЕНД LELEKA BERLIN:

<i>УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР І ДЖАЗ</i>	29
--	----

Лю Фань

СТАРИЙ СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

НА ФОРТЕПІАНО У ТВОРЧОСТІ

<i>ІГОРЯ ЩЕРБАКОВА</i>	38
------------------------------	----

Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва

Цюлюпа С.Д.

ЧЕСЬКІ ПЕРЕСЕЛЕНЦІ

В ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ДУХОВОГО

ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА

<i>НА ВОЛИНІ</i>	50
------------------------	----

Варакута М.І.

Гаштова О.В.

КОНЦЕРТНА АРІЯ.

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ЖАНРУ..... 62

Коротенко Д.В.

ДО ПИТАННЯ ПРО ВПЛИВ

ТОТАЛІТАРНОГО РЕЖИМУ НА МУЗИЧНУ СФЕРУ

(на прикладі радянської культури 30-х років ХХ ст.) 70

Музичне виконавство та педагогіка

Башмакова Н.В.

Злуніцина Я.В.

ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ

ЯК ПЕРШОДЖЕРЕЛО БАЯННОГО

ПЕРЕКЛАДУ..... 83

Shchitova S.

Zheltobryukhova E.

CHAMBER-VOCAL WORKS BY S. RAKHMANINOV

*AS MODEL OF THE DEVELOPMENT FOR ARCHETYPAL FEATURES
OF RUSSIAN CLASSICAL ROMANCE*

(on the example of early-period romances for the average voice)..... 94

Громченко В.В.

ДУХОВЕ СОЛО

В МУЗИЦІ РОМАНТИЗМУ..... 105

Shchitova S.

Savoniuk H.

SCRIPTURE – SOURCE OF COMPOSER'S INSPIRATION

(to the 500year of Reformation)..... 117

Варакута М.І. Суміна К.Б. <i>ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ЗНАМЕННОГО РОЗСПІВУ В ДУХОВНИХ ТВОРАХ ІРИНИ ДЕНИСОВОЇ (на прикладі Херувимських пісень g-moll та e-moll)</i>	129
--	-----

Громченко В. Maltseva К. <i>MASTERPIECES BY UKRAINIAN COMPOSERS FOR SAXOPHONE AS THE PROBLEM SOLO ACADEMIC WIND REPERTOIRE</i>	140
--	-----

Хроніка музичних подій

Громченко В.В. <i>ЄВРОПЕЙСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОРУМ</i>	151
---	-----

Гусіна О.Н. <i>УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ У ПОЛІФОНІЧНИХ ТВОРАХ ДЛЯ БАНДУРИ (презентація нотного видання)</i>	154
---	-----

Климчик І.В. <i>ФОЛЬКЛОРНА СЦЕНА АКАДЕМІЇ</i>	157
---	-----

Зміст	160
--------------------	-----

Наукове видання

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 13

Відповідальний за випуск
В.В. Громченко

Коректор *Ю.В. Гончаров*

Підписано до друку 25.12.2017 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Time New Roman.
Друк цифровий. Ум. друк 8,84.
Наклад 100 пр. Зам. № 33/18.

Видавництво «Грані»
49000, м. Дніпро, вул. Святослава Хороброго, 25
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК № 2131 від 23.02.2005
www.grani-print.dp.ua
granidp@gmail.com