

Міністерство культури, молоді та спорту України
Національна всеукраїнська музична спілка
Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки

ISSN 2522-9168 (Online)
ISSN 2522-915X (Print)
DOI 10.33287/2220192

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 16

Дніпро
ГРАНІ
2019

УДК 78.072
М 90

Друкується за рішенням Вченої Ради
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
Протокол № 4 від 18.11.2019 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);
ЩТОВА 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 (етномузикологія), професор, старший науковий співробітник Відділу етномузикології в Центрі наук Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва);
ПОНЬКІНА А.М. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Оркестрові інструменти” Белгородського інституту мистецтв і культури (м. Белгород, 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.
Дніпро: ГРАНІ, 2019. Вип. 16. 192 с.

Musicological Thought of Dnipropetrovsk region: Compilation of scientific articles. Dnipro: GRANI, 2019. Issue 16. 192 p.

Шістнадцятий 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.

The sixteenth issue of the collection scientific articles „Musicological Thought of Dnipropetrovsk region” is continues the series of publications, which generates the results of scientific activity from teachers and graduate students of Dnipropetrovsk Music Academy after M. Glinka. The works of researchers, whose studying activities in certain extent binding with Dnipropetrovsk region, have come also into the compilation.

Наукометричні бази, в яких зареєстровано збірник:
Crossref, CiteFactor, Cosmosimpactfactor,
Academic Resourse Index ResearchBib, Journal Factor (JF), International Innovative
Journal Impact Factor (IIJIF), General Impact Factor

The DOI for all this compilation 10.33287/2220192

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

УДК 78.072

© Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, 2019

© ГРАНІ, 2019

ПЕРЕДМОВА

Шістнадцятий випуск збірника наукових статей „Музикознавча думка Дніпропетровщини” пропонує оригінальні наукові статті, що є наслідком наукових досліджень викладачів та магістрантів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. До збірки увійшли й наукові праці вчених, дослідницька діяльність яких певною мірою пов’язана з дніпропетровським регіоном.

Означена у збірці тематика статей окреслила їх 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” актуалізує та у певній мірі розв’язує питання вітчизняного музичного мистецтва. І.М. Рябцева та О.В. Саєнко вивчають трактування жанру хорової мініатюри у творчості Лесі Дичко. Н.Ю. Тарасова та І.В. Свиридова розкривають індивідуальність стилю І. Алексійчук у духовно-хоровому доробку композиторки. І.О. Грузін торкається питань інтерпретації саксофонних творів В. Рунчака.

Другий розділ збірника відкривається статтю Т.О. Медведнікової й Т.Л. Феценко, які заглиблюються у проблематику автентичного виконання творів епохи Бароко на органі. С.А. Щітова та Г.О. Юфимчук-Заворотна виокремлюють особливості хронотопу в моноопері. О.П. Гужва й А.Р. Скрипник піддають аналітичному аналізу каденції у віолончельних концертах Й. Гайдна. Жанр варіацій для фортепіано в контексті стильової множинності творчості Ф. Мендельсона-Бартольдї досліджується Д.Д. Купіною та Г.О. Гребенюк. Жанрово-стильова специфіка творів для альта сучасних українських композиторів доволі результативно цікавить М.В. Самокіш. Арії Г.Ф. Генделя в академічному репертуарі сучасного співака вивчаються Н.В. Башмаковою і Т.П. Окіпною. І.М. Рябцева та С.А. Рябуха спільно пізнають таїни творчого взаємозбагачення між композитором О. Козаренком та співаком-контртенором В. Сліпаком.

У розділі „Музичне виконавство та педагогіка” В.В. Громченко акцентує увагу на проблемі самоактуалізації митця у світлі мистецького синтезу. Питання осучаснення візуального ряду, як засобу збереження актуальності оперної вистави, пролонгують

І.М. Рябцева й Р.В. Супряга. Джазові джем-сесії, в аспекті слухацького сприйняття, досліджуються Д.Д. Купіною та М.В. Дидак. О.П. Гужва і Н.В. Миколайчук з'ясовують виконавсько-практичні особливості інтерпретації барочної вокальної музики. Т.О. Медведнікова й К.О. Калиновська вивчають клавесинну специфіку виконання творів Ф. Куперена.

Четвертий розділ „Хроніка музичних подій” пропонує меломанам та усім поціновувачам академічного музичного мистецтва згадати низку знакових концертних звершень, а саме – форум віолончелістів у рамках Міжнародного фестивалю „Музика без меж” (рецензія В.В. Громченка) та Фестиваль-ювілеїв (класична гітара), який отримав детального аналізу в розгорнутій рецензії Ю.В. Радзецького.

Отже, пропоноване видання зацікавить багатьох фахівців академічного музичного мистецтва, обумовлюючись, передусім, факторами актуальності та практичними рисами вищезначених питань.

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

Українська музична культура

Ukrainian musical culture

UDC 78.083

DOI 10.33287/221918

Рябцева Ірина Михайлівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (095) 848 - 44 - 81
e-mail: mailrim59@gmail.com

Сасенко Оксана Вікторівна,
магістрант кафедри „Вокально-хорова майстерність”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (073) 082 - 03 - 42
e-mail: oksanasaenko0591@gmail.com

ДО ПРОБЛЕМИ ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ ХОРОВОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО

**(на прикладі хорових мініатюр на поетичні тексти:
„Зима”, „На човні”, „Весна”)**

Мета статті – визначення особливостей жанру української хорової мініатюри та виявлення основних принципів їх реалізації у хорових творах Лесі Дичко. Ціль роботи зумовлює відповідні завдання, що полягають у виявленні жанрово-стильових орієнтирів музичної мови Л. Дичко, наявних в обраних для розгляду хорових мініатюрах на поетичні тексти та, на основі їх аналізу, окресленні ряду іманентних рис, притаманних творчості композиторки. **Методи** дослідження формуються на основі застосування емпіричних підходів наукового пізнання, а саме спостереження, аналізу та узагальнення, що дозволяє на практичному рівні здійснити вивчення зазначеної теми. Також у роботі застосовуються текстологічні та семантичні аналітичні підходи у вивченні поетичного тексту. **Наукова новизна** статті визначається фактором первинності здійснення комплексного аналізу обраних хорових мініатюр з позиції виявлення іманентних жанрово-стилістичних рис творчості Л. Дичко.

Висновки. Проведений аналіз хорових мініатюр „Зима”, „На човні”, „Весна” на поетичні тексти дозволяє класифікувати їх як надзвичайно яскраві, художньо виразні зразки модерного трактування жанру з рельєфним проявом національно-характерних стилістичних ознак, що може розглядатись прикладом синтезу неофольклорного та неоромантичного спрямування творчості Л. Дичко. Хорова мініатюра Лесі Дичко на сьогодні щільно ввійшла до репертуару численних хорових колективів України. Композиторка формує комплексну світоглядну модель буття у взаємодії з творчим мисленням. Її бачення художнього тексту відбувається одночасно у вимірі літератури, музики й малярства, завдяки постійному залученню елементів лексики візуальних мистецтв до своїх творів, зорієнтованістю на „живописність”, ґрунтовній роботі з поетичними образами.

Ключові слова: Леся Дичко, хорова мініатюра на поетичні тексти, хорове мистецтво сучасності.

Рябцева Ирина Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Саенко Оксана Викторовна, магистрант кафедры „Вокально-хоровое мастерство” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

К проблеме трактовки жанра хоровой миниатюры в творчестве Леси Дычко (на примере хоровых миниатюр на поэтические тексты „Зима”, „На лодке”, „Весна”)

Цель статьи – определение особенностей жанра украинской хоровой миниатюры и выявление основных принципов их реализации в хоровых произведениях Леси Дычко. Цель работы предопределяет соответствующие задачи, заключающиеся в выявлении жанрово-стилевых ориентиров музыкального языка Л. Дычко, имеющих в избранных для рассмотрения хоровых миниатюрах на поэтические тексты и, на основе их анализа, очерчивании ряда имманентных черт, присущих творчеству композитора. **Методы** исследования формируются на основе применения эмпирических подходов научного познания, а именно наблюдения, анализе и обобщении, позволяющих на практическом уровне осуществить изучение представленной темы. Также в работе используются текстологические и семантические аналитические подходы изучения поэтического текста. **Научная новизна** статьи определяется

фактором первичности осуществления комплексного анализа избранных хоровых миниатюр с позиции выявления имманентных жанрово-стилистических черт творчества Л. Дычко. **Выводы.** Проведенный анализ хоровых миниатюр „Зима”, „На лодке”, „Весна” на поэтические тексты позволяет классифицировать их как чрезвычайно яркие, художественно выразительные образцы современной трактовки жанра с рельефным проявлением национально-характерных стилистических признаков, что может рассматриваться примером синтеза неофольклорного и неоромантического направления творчества Л. Дычко. Хоровая миниатюра Леси Дычко сегодня плотно вошла в репертуар многочисленных хоровых коллективов Украины. Композитор формирует комплексную мировоззренческую модель бытия во взаимодействии с творческим мышлением. Её видение художественного текста происходит одновременно в измерении литературы, музыки и живописи, благодаря постоянному привлечению элементов лексики визуальных искусств к своим произведениям, ориентированности на „живописность”, основательной работе с поэтическими образами.

Ключевые слова: Леся Дычко, хоровая миниатюра на поэтические тексты, хоровое искусство современности.

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

Saienko Oksana, graduate student of the chair „Vocal-choral mastery” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

To the problem of interpreting the genre of choral miniatures in the creation of Lesya Dichko (on the example of choral miniatures on poetic texts „Winter”, „Na chovni”, „Spring”)

The purpose of the article is to identify the features of the genre of Ukrainian choral miniature and to identify the basic principles of their implementation in the choral works by Lesya Dychko. The purpose of the work determines the relevant tasks, which are in identifying the genre-style landmarks of the musical language of L. Dichko, available in selected choral miniatures for poetic texts and, based on their analysis, outline a number of immanent features inherent in the creativity of the composer. **The methods** of the research is formed by the using of empirical approaches of scientific investigation, namely observations, analyzes and

generalizations, which allow the practical implementation of this studying thematic destination. The textological and semantic analytical approaches of the poetic text are also used in the work. **The scientific novelty** of the article is determined by the factor of primacy of the complex analysis of selected choral miniatures from the standpoint of revealing immanent genre-stylistic traits of L. Dychko's creativity. **Conclusions.** The analysis of choral miniatures „Winter”, „Na chovni”, „Spring” on poetic texts allows to classify them as extremely bright, artistically expressive examples of modern interpretation of the genre with a relief display of nationally characteristic stylistic features, which can be considered as an example of the synthesis of neo-folklore neo-romantic orientation of creativity of L. Dychko. The choir miniature of Lesya Dychko is now firmly in the repertoire of numerous choirs of Ukraine. The composer forms a comprehensive outlook model of being in interaction with creative thinking. Her vision of the artistic text takes place at the same time in the dimension of literature, music and painting due to the constant involvement of elements of the visual arts vocabulary in her works, orientation to „painting”, and work with poetic images.

The key words: Lesia Dychko, choral miniature on poetic texts, choral art of modern times.

Постановка проблеми. Розмаїття хорових жанрів – одна з найактуальніших галузей творчості сучасних українських композиторів останніх десятиліть. Відповідно й одна з провідних тем у дослідженнях сучасних музикознавців. Хорові твори різних жанрів Лесі Дичко, однієї з найбільших знакових постатей сучасної музичної панорами України, розглядаються у різних аспектах. У більшості дослідників у полі зору масштабні твори зрілого періоду, а ранній період творчості Лесі Дичко, на наш погляд, залишається менш вивченим. Проте, саме у цих творах прослідковується процес формування принципів композиторського стилю, формуються жанрові пріоритети. Виявлення характерних іманентних рис стилістики у хорових творах Лесі Дичко раннього періоду й постало в центрі проблематики означеної статті.

Актуальність дослідження. Розглянуто процес формування іманентних рис композиторської стилістики у хорових мініатюрах на поетичні тексти раннього періоду творчості Лесі Дичко; вперше запропоновано аналіз хорових мініатюр „Зима”, „На човні”, „Весна”.

Огляд літератури. Інтерес сучасних дослідників до творчості Лесі Дичко є різноманітним та зростає з кожним роком. Все більше авторів наукових робіт обирають об'єктом аналітичних досліджень творчість композиторки, що свідчить про її особливе місце в українській музиці на межі ХХ – ХХІ століть.

На думку аналітиків творчості Лесі Дичко, важливою особливістю музики української композиторки є близькість до національного коріння, традицій вітчизняної культури [3; 7; 8]. О.Б. Письменна зосереджує увагу на науково-теоретичному аналізі музичної мови Лесі Дичко, беручи до уваги переважно твори зрілого періоду її творчості [6]. Українську хорову музику, на прикладі хорових мініатюр В. Зубицького, у своєму дисертаційному дослідженні М. Варакута класифікувала на три жанрові підрозділи: 1) фольклорну, що зосереджена на першоджерелах українського народного мистецтва; 2) духовну, котра має церковні канонічні тексти; 3) світську, що конкретизується за рахунок поетичного тексту та стає програмною мініатюрою [1; 2].

Мета статті – визначення особливостей жанру української хорової мініатюри та виявлення основних принципів їх реалізації в хорових творах Лесі Дичко раннього періоду творчості.

Об'єкт дослідження – українська хорова мініатюра у взаємодії з традиціями хорової культури та жанровими пріоритетами сучасних композиторів, а **предмет** – специфічні ознаки жанру української хорової мініатюри на поетичні тексти в творчості Лесі Дичко.

Виклад основного матеріалу. Постать Лесі Дичко – однієї з найвідоміших та провідних композиторів сучасності – відома не тільки в Україні, але й далеко за її межами. Твори майстрині були широко представлені на хорових фестивалях, конкурсах та у концертних програмах в усьому світі: США, Канаді, Франції, Великобританії, Німеччині, Нідерландах, Бельгії, Данії, Іспанії, Італії, Угорщині, Болгарії, Польщі, Росії та ін. Найбільш значне місце у творчості Лесі Дичко посідають хорові жанри, в яких виразно проступають зв'язок із фольклором, обрядовістю та традиціями православного християнського співу. Окреме місце у творчості композиторки відводиться дитячій тематиці. Цей світ, за висловом Л. Кияновської, їй вдалось розкрити „з усією безпосередністю та осяйністю дитячого бачення природи та життя” [4, 160].

М. Гордійчук зазначає: „Представниця київської композиторської школи, учениця та послідовниця Б. Лятошинського,

Леся Дичко створила свій неповторний стиль. Домінантою її творчості є універсалізм, що синтезує різні аспекти знань про будову світу, божественно-духовний початок, історичну правду, загальнокультурні процеси суміжних видів мистецтва” [3, 7].

Не менш важливе значення надає композиторка відтворенню глибинних традицій народного співу, що проявляється у використанні різних жанрово-стильових моделей. Водночас, маніфестації нових колористично-фактурних гармонічних засобів при збереженні чіткої форми й тональних планів, маневрування між атональним і нормативним гармонічним звучанням є типовими для стилю композиторки. Можна вважати, що саме в цій багатогранній, неповторній і своєрідній композиторській „палітрі” й полягає секрет свіжості, піднесеності та оригінальності її музики.

Говорячи про багатогранність захоплень композиторки, Л. Пархоменко відзначає: „Лесю Дичко вирізняв дуалізм захоплень: поряд із музикою не менш сильним, майже фаховим виявиться потяг до живопису, архітектури, а також народно-ужиткового мистецтва: писанкарства, мальованок, різьблення, гончарства, особливо орнаментів з археологічних пам’яток і народної архітектури. Це значною мірою визначає багатство асоціативних зв’язків зі спорідненими мистецтвами, мальовничість її музичного письма, примат кольору, багатство звукової палітри. Власне, саме імпресіоністичні штрихи ваблять у ранній „Фантазії за картинами російських художників”, сюїті „Веснянки”, вирізняють її манеру симфонічного звукопису” [5, 23].

Серед хорових творів різних періодів творчості Лесі Дичко, на створення яких впливало захоплення, глибоке вивчення й проникнення в традиції народнопісенної хорової культури, обираємо до комплексного аналізу твори малої форми. Адже, саме мініатюра на поетичні тексти – світська мініатюра – відтворює характерну для жанру хорової мініатюри програмність, образ та асоціації типу, що заявлений в самій назві твору й наявно представлений в поетичному тексті.

Як зазначає М. Варакута, кожному різновиду жанру властиве залучення певного літературного першоджерела, що має жанротворчі ознаки та викликає цілий ряд образно-сміслових асоціацій. За її думкою, у фольклорній мініатюрі таким першоджерелом стає поетична першооснова народнопісенного фольклору, у духовній

мініатюрі – тексти канонічних церковних піснеспівів, у світській мініатюрі – поезія відомих українських авторів [1, 30].

Леся Дичко у своїх хорових мініатюрах використовує поетичні тексти XVI – XVIII століть, звертається до творчості поетів XIX століття й до сучасної поезії. До нашого розгляду обираємо наступні хорові мініатюри: „Зима” на слова Миколи Вінграновського, „На човні” на слова Лесі Українки та „Весна” на поетичний текст Михайла Сича.

Хорова мініатюра „**Зима**” (або „Сутінь снігів”, як вказує автор), була написана спочатку також для сопрано та партії фортепіано. Згодом композиторка переробила її для мішаного хору *a cappella*, де солістами вже виступає кожна з партій хору по черзі, що приходиться на момент звучання її тематичного матеріалу, а інші голоси підтримують гармонічним фоном на розспів „а”. Текстом для мініатюри Леся Дичко обрала рядки з віршу „Сива стомлена сутінь снігів” українського письменника-шестидесятника Миколи Степановича Вінграновського, написаного у 1965 році.

Твір написано у формі одночастинної структури, що виділяється хоровими розспівами-вставками на звук „а”. У хоровій мініатюрі дійсно яскраво проявляється і хор, що виконує роль акомпанементу, і ведучі партії. Можна сказати, що тут відбувається сплетіння двох стихій, ні в якому разі їх мелодія не сприймається сама по собі окремо.

Розпочинається хорова мініатюра невеликим чотиритактним вступом, що ніби натякає на образ зими, на прихід холоду та снігів (тт. 1-4). Ансамбль хору виконує на відкритий звук „а” мелодичну побудову. Динаміка – *piano* – тиха й спокійна, заворожлива, але в кожному такті у різних партіях хору є позначення акцентуючої долі – *sforzando* – яка приводить до нюансу *pianissimo*. Звісно, ця невелика хорова зав’язка налаштовує слухача до задумки образу, що хотіла передати у своєму творі Леся Дичко.

Далі, починаючи з 6 такту, в партії сопрано починається основний тематичний матеріал. Мелодія тиха, плавна, нагадує характер несміливості, невпевненості. В той же час інші хорові партії підтримують гармонію звучання солюючого голосу, виконуючи основні ключові слова поетичного тексту: „сива...сутінь... слід сорочий... сонця глід...”. Партія сопрано має побудову з двох фраз, квадратної форми. Можна сказати, що тут прослідковуються елементи куплетності (тт. 6-9; тт. 10-13).

Як завершення однієї думки, тематичний матеріал обрамлюється знову хоровим фрагментом-заспівом на звук „а” (тт. 14-17). Він з точністю повторює матеріал вступу.

Партія сопрано згодом знову продовжує вести розповідь про зимові пейзажі (тт. 18-21). Мелодія набуває висхідної побудови, але зберігає все ж таки свій нюанс *piano*. Наприкінці фрази, в 21 такті всі голоси завмирають на ферматі, що потім приводить до яскравої частини, де знову хорові партії виконують вокаліз. У 22-31 тактах звучить новий матеріал. Нюанс зберігається, але за рахунок застосування кластерних співзвучь та накладань секундних інтонацій цей фрагмент хорової мініатюри звучить по-новому. Автор дає позначення виконувати кожні двотакти *accelerando* (прискорюючи), що створює враження заметілі, негоди, що поступово вкриває все навколо білим полотном.

І, нарешті, це розгортання веде до першої кульмінаційної точки. Партія сопрано, що має головний матеріал, у 35 такті на словах „...на серці зоря блискавиця...” приводить нас до вершини як інтонаційної, октавний стрибок (*фа* першої октави – *фа* другої октави), так і динамічної – *mf*. Надалі відразу ж, як крик душі про спасіння, друга кульмінація (тт. 38-39), що є загальною для всього твору. Цей фрагмент виявляється найяскравішою точкою всієї композиції.

Надалі знову все стихає, загострення динаміки спадає та повертається у початковий варіант. Як відголоски спогадів, знову самотньо звучить соло сопрано (тт. 43-46) на фоні інших хорових партій, що за рахунок розширення тривалості звучання кожної ноти тепер виконує функцію прозорого акомпанементу, завмираючи на витриманих половинних нотах. Від 47 такту звучить хоровий вокаліз на звук „а”, обрамляючи та завершуючи думку всієї хорової мініатюри, що надає їй цілісності форми та завершеності композиції.

Закцентуємо, що Леся Дичко в творі „Зима” досить вдало потрактувала жанр хорової мініатюри. Незважаючи на невеликий обсяг твору, відбувається швидка і контрастна зміна настроїв та емоцій. Тут представлено розмаїття динамічних фарб і сплетіння голосів (фону чи голосу-соло).

Хорова мініатюра „**На човні**” (або друга назва, дана авторкою, „Море”) відноситься до ліричних творів. Уривок поетичного тексту взято зі збірки творів „Кримські спогади”, першої збірки поезій Лесі Українки „На крилах пісень”, що вийшла друком у Львові 1893 року.

Текст написано Лесею Українкою у Євпаторії 8 липня 1891 року як посвята братові Михайлові.

Хорова мініатюра „На човні” написана в куплетно-строфічній формі з елементами тричастинності (складається з трьох куплетів). Особливістю цього твору є вокальні імпровізаційні епізоди в партії солістки.

Схема твору Л. Дичко „На човні”

А	А1	В	solo	А	solo
11 т.	8 т.	6 т.	8 т.	8 т.	10 т.

Твір відкривається двотактним вступом хорового звучання на закритий звук „м” з фортепіанним супроводом, що налаштовує слухача на спокійно-споглядальний характер музичного пейзажу, музичними засобами створює картину природи – тихоплинний плескіт води та повільне коливання човна. Далі вступає партія тенорів з основною темою, розпочинаючи перший куплет (тт. 3-11). Тема передається від тенорів до сопрано, завершуючи своє звучання однотоктним вокалізом на звук „а” (т. 11). Сопрано розпочинає другий розділ твору (тт. 12-19). У другому куплеті мелодія видозмінюється інтонаційно. Взагалі, чіткого переходу немає, все завуальовано плавністю звучання, чого вимагає ліричний зміст музичного та поетичного тексту.

Середній розділ мініатюри (В), розпочинається тематичним матеріалом у партії альтів (21 т.), що передається в партію сопрано (23 т.) як одна думка. Під час звучання наспівної теми в одній партії інші голоси виконують роль фону. Цей момент є кульмінаційним, про що свідчить динамічний план побудови, де вершина звучання всіх партій у 24 такті на ферматі ноти *соль* другої октави у сопрано, потім у партіях альтів і тенора. А з іншого боку – це виокремлення кожного звуку на „зависаючих” ферматах. Входячи в цю кульмінаційну зону відбувається динамічне насичення звучання, з’являються висхідні інтонації у хорових партіях.

Починаючи з 25 такту переважає низхідний рух мелодії, динаміка поступово згасає, що готує вступ партії солістки. Вона звучить як вокаліз (на звуці „а”) та виступає моментом розрядки кульмінації. Мелодія лірична за характером (*piano*), викладена довгими тривалостями – все разом повертає початковий характер

твору. В цей час партія хору підтримує соло у фоновому звучанні, але вже видозміненим секундовим, інколи кластерним звучанням. З 35 такту – реприза, де знову тематичний матеріал доручається партії тенорів (тт. 35-42). І, нарешті, логічним завершенням усього твору є друге соло солістки на звук „а”, виступаючи ніби відголоском, спогадом про минуле.

Ще однією перлиною в творчому набутку композиторки є хорова мініатюра для мішаного хору *a cappella* „Весна” (або, як визначає Леся Дичко, „Яблунева гілка”). Твір було написано на поетичний текст українського поета Михайла Семеновича Сича. Цей твір Леся Дичко присвятила Галині Михайлівні Савчук – заслуженому діячу мистецтв України, яка є керівником хору студентів інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова.

Хорова мініатюра „Весна” написана у концентричній формі, що була притаманна творчості композиторів-романтиків (у камерно-вокальній музиці Ф. Шуберта, в інструментальних творах Ф. Шопена, К. Дебюссі, Б. Бартока). Її головною властивістю є упорядкованість багаторазових контрастів, що привертало увагу також і композиторів ХХ століття.

Якщо розглядати схематично форму цієї хорової мініатюри, то можемо відокремити матеріал вступу (тт. 1-8) та заключення (тт. 54-62), що звучать за допомогою асиметричної лексики на склади „ду-ду” та абсолютно ідентичні.

Схема твору Л. Дичко „Весна”

А (вступ)	В	Зв’язка	С	В	А (заключення)
18 т.	4 т.	4 т.	20 т.	4 т.	12 т.

Хорова мініатюра розпочинається великим розгорнутим розділом А (вступом). У хорових партіях звучать перегукування, що ніби закликають звідусіль народ на певне дійство чи весняний хоровод. У цьому розділі проходить ціла театралізація, такий собі діалог між партіями голосів.

Починаючи від 19 такту (розділ В) у партії сопрано з’являється чотиритактний тематичний матеріал, що нагадує народну поспівку-веснянку. Мелодія мажорна (А-dur), яскрава, звучить на *forte*,

витримана у перемінному розмірі (19 такт – 5/4, 21 такт – 9/8, 22 такт – 7/8) та має танцювальний характер.

На зміну словесному тексту у 23-26 тактах також проходять складові виклики „ду!” в партіях хору. Цей чотиритактний період слугує зв'язкою до наступного куплету.

Від 27 такту партії тенору доручається тематичний матеріал, який звучить на фоні всіх інших партій. Мелодія не змінюється інтонаційно, але звучить вже у паралельному мінорі (a-moll) та має характер, динаміку *mezzo-piano*. Відповідно, тут починається великий розділ С, що складається з декількох підрозділів.

У 31 такті партія сопрано виходить на передній план, а інші хорові партії підтримують гармонію на звучанні словосполучень, взятих з головного матеріалу. Також звучання партії сопрано (тт. 35-39) супроводжується й раніше згаданими складами „ду-ду”, що взяті зі вступу, але ритмічно видозмінені тріольними фігурами.

Згодом поспівка на склади „ду-ду”, „а”, „м” (тт. 39-41) приводить до кульмінаційної точки. Всі партії хору „зависають” на ферматі, розширюється тривалість нот, партія сопрано звучить яскраво на ноті *ля* другої октави. Цей фрагмент яскравий (тт. 42-46) та складається з контрастної динаміки (*forte – piano*), що готує слухача до репризної частини.

Репризний матеріал В (тт. 47-50) із точністю повторюється, але звучить у тональності D-dur. Завершується хорова мініатюра заключенням А, що є точним повторення вступу, створюючи своєрідне обрамлення твору.

Хорова мініатюра „Весна” має синтез як поетичного тексту так і фольклору. Композитор вдало поєднує ці дві течії стилів та створює новаторське спрямування на модерне й водночас національно визначене і колоритне звучання сучасного хорового твору.

Висновки. Виходячи з аналізу хорових мініатюр Лесі Дичко, а саме творів на поетичні тексти, можна прослідкувати комплексну світоглядну модель буття у взаємодії з творчим мисленням. Її бачення художнього тексту відбувається одночасно у вимірі літератури, музики й малярства. Серед українських митців сучасності саме творчість Лесі Дичко найбільш повно розкриває явище мистецького синтезу, завдяки постійному залученню елементів лексики візуальних мистецтв до своїх творів, зорієнтованістю на „живописність”, глибокою роботою з літературними образами.

Аналіз хорових мініатюр „Зима”, „На човні”, „Весна” на поетичні тексти дозволяє класифікувати їх як надзвичайно яскраві, художньо виразні зразки модерного трактування жанру з рельєфним проявом національно-характерних стилістичних ознак, що може розглядатись прикладом синтезу неофольклорного та неоромантичного спрямувань творчості Л. Дичко.

Перспективи дослідження. Хорова творчість українських композиторів зайняла дуже стійку та важливу позицію у національній культурі. Вона продовжує надавати поштовхи до створення нових високохудожніх композицій. Враховуючи той факт, що жанр хорової мініатюри почав набувати популярності у творчості сучасних композиторів, його творче потрактування, вдосконалення й перевтілення незвичайності форми заслуговує на увагу фахівців і потребує подальшого аналізу та вивчення.

Список використаних джерел і літератури:

1. Варакута М. Жанрово-стильова специфіка хорових мініатюр Володимира Зубицького : монографія. Дніпро : Ліра, 2016. 158 с.
2. Варакура М.І. Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2011. 16 с.
3. Гордійчук М. Леся Дичко. Київ : Музична Україна, 1978. 77 с.
4. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посібник. Київ : ДМЦНЗКМ, 2002. 160 с.
5. Пархоменко Л.О. Українська хорова п'єса: типологія, тематизм, композиція. Київ : Наукова думка, 1979. 217 с.
6. Письменна О.Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2004. 17 с.
7. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. на здобуття наук. ступення д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2010. 36 с.
8. Тилик В. Кантата Л. Дичко. *Мистецтво*. 1968. № 2. С. 5–7.

References:

1. Varakuta, M. (2016). Genre and style specificity of Vladimir Zubitsky's choral miniatures. Dnipro: Lira [in Ukrainian].
2. Varakuta, M.I. (2011). The genre of choral miniature in contemporary Ukrainian music (on the example of creativity of V. Zubitsky). Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
3. Ghordijchuk, M. (1978). Lesia Ditchko. Kyjiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
4. Kyjanovsjka, L. (2002). Ukrainian musical culture. Kyjiv: DMCNZKM [in Ukrainian].

5. Parkhomenko, L.O. (1979). Ukrainian choral play: typology, thematicism, composition. Kyjiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
6. Pysjmenna, O.B. (2004). Musical language of choral works by Lesia Dichko. Extended abstract of candidate's thesis. Ljviv [in Ukrainian].
7. Savycjka, N. (2010). Age aspects of composer's life creation. Extended abstract of doctor's thesis. Kyjiv [in Ukrainian].
8. Tylyk, V. (1968). Cantata L. Dichko. Mystectvo, 2, 5–7 [in Ukrainian].

UDC 78.087.6

DOI 10.33287/221919

Тарасова Наталія Юрїївна,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (095) 315 - 35 - 77
e-mail: tarasova116@ukr.net

Свиридова Ірина Віталіївна,
магістрант кафедри „Вокально-хорова майстерність”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (063) 704 - 27 - 15
e-mail: ira_sviridova_95@mail.ru

ДУХОВНО-ХОРОВІ ТВОРИ І. АЛЕКСІЙЧУК: ДО ПРОБЛЕМИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ

Мета статті – виявити індивідуальні стильові риси духовно-хорових творів відомої української композиторки І. Алексїйчук. **Методи** дослідження спираються на застосування музично-культурологічного, порівняльно-історичного, теоретико-аналітичного та текстологічного підходів. **Наукова новизна.** Набуває подальшого розвитку вивчення індивідуально-стильової інтерпретації у духовно-хоровому доробку І. Алексїйчук, а саме – жанрової моделі псалму, молитовної мініатюри; уточнюються індивідуальні методи творчого розвитку стильових, стилістичних і технічних новацій української хорової музики другої половини ХХ століття. **Висновки.** У духовно-хоровому доробку І. Алексїйчук жанрові моделі псалму й молитовної мініатюри виявляють спадкоємність із національними традиціями

української православної музики і водночас постають яскравими індивідуальними рисами хорового стилю. Вони засвідчують вільне композиторське ставлення до вибраних канонічних молитовних текстів, які набувають скоріше символічного й фонічного значення. Хорові молитовні мініатюри втілюють драматургічні й композиційні ознаки неоромантичної хорової концертності, фантазійності, змагальності. Характерними для стиля композитора є звернення до варіантно-варіаційних, куплетно-строфічних, простих двочастинних, трьохчастинних репризних, контрастно-складових і рондальних форм. Їх поєднання у творах надає звучанню духовно-хорових мініатюр „візерункового” колориту. Висока роль в індивідуальному хоровому стилі І. Алексійчук принципів контрасту, які проявляються у фактурних, ладо-гармонійних, темпових, метро-ритмічних, динамічних шарах, що сприяє внутрішній динаміці й барвистості хорової матерії.

Ключові слова: псалм, молитовна мініатюра, партесний концерт, індивідуальний стиль, неоромантичні тенденції, ладова модальність, кластери, обмежена алеаторика.

Тарасова Наталя Юрьевна, кандидат философских наук, доцент кафедри „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Свиридова Ірина Витальевна, магістрант кафедри „Вокально-хоровое мастерство” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Духовно-хоровые произведения И. Алексийчук: к проблеме индивидуального стиля

Цель статьи – выявить индивидуальные стилевые черты духовно-хоровых произведений И. Алексийчук. **Методы** исследования опираются на использование музыкально-культурологического, сравнительно-исторического, теоретико-аналитического, текстологического подходов. **Научная новизна.** Получает дальнейшее развитие исследование индивидуально-стилевой интерпретации в духовно-хоровом творчестве Ирины Алексийчук, а именно – жанровой модели псалма, молитвенной миниатюры; уточняются индивидуальные методы творческого развития стилевых, стилистических и технических новаций украинской хоровой музыки второй половины XX столетия. **Выводы.** В духовно-хоровом творчестве И. Алексийчук жанровые

модели псалма и молитвенной миниатюры выявляют преемственность с национальными традициями украинской православной музыки и одновременно являются яркими индивидуальными чертами хорового стиля. Они свидетельствуют о свободном композиторском отношении к избранным каноническим молитвенным текстам, которые обретают скорее символическое и фоническое значение. Хоровые молитвенные миниатюры воплощают драматургические и композиционные принципы неоромантической хоровой концертности, фантазийности, соревновательности. Характерными для стиля композитора являются обращение к вариантно-вариационным, куплетно-строфическим, простым двухчастным, трёхчастным репризным, контрастно-составным и рондальным формам. Их соединение придаёт звучанию духовно-хоровых миниатюр „узорчатый” колорит. Высокая роль в индивидуальном хоровом стиле И. Алексийчук принципов контраста, которые проявляются на фактурных, ладогармонических, темповых, метроритмических, динамических уровнях, что способствует внутренней динамике и колористичности хоровой материи.

Ключевые слова: псалм, молитвенная миниатюра, партесный концерт, индивидуальный стиль, неоромантические тенденции, ладовая модальность, кластеры, ограниченная алеаторика.

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

Sviridova Irina, graduate student of the chair „Vocal-choral mastery” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

Spiritual choral compositions by I. Alexiychuk: to the problem of individual style

The purpose of this scientific article is disclosing and clarifying of individual style traits in reference to spiritual choral masterpieces, works by I. Alexiychuk. **The methods** of this researching are based on the use of musical-cultural, comparative-historical, theoretical-analytical and textual approaches. **Scientific novelty.** The study of individual style interpretation in the spiritual and choral work of I. Aleksiychuk a namely – genre model of the psalm and prayer miniature is further developed; individual methods of creative development of stylistic, stylistic and technical innovations of Ukrainian choral music of the second half of the twentieth century are specified. **Conclusions.** In Alexeychuk's spiritual and choir genre models

of psalm and prayer miniature show continuity with national traditions of Ukrainian Orthodox music and at the same time bright individual features of choral style. They testify to the composer's free attitude towards selected canonical prayer texts, which are of rather symbolic and background significance. Choral prayer miniatures embody the dramatic and compositional features of neo-romantic choral concert, fantasy, and competitiveness. Characteristic of the style of the composer is the appeal to variant-variant, couplet-strophic, simple two-part, three-part reprisal, contrast-component and pan forms. Their combination in the works gives the sound of spiritual-choir miniatures of „patterned” color. High role in the individual choral style Alexeychuk principles of contrast, which manifest themselves in textured, harmonious, tempo, metro-rhythmic, dynamic layers, which contributes to the internal dynamics and colorfulness of choral matter.

The key words: psalm, prayer miniature, part-time concert, individual style, neo-romantic tendencies, mode modality, clusters, limited aleatorics.

Постановка проблеми. Звільнення від політичної регламентації в останній чверті ХХ століття релігійного життя та сфери побутування духовної музики в Україні сприяло надзвичайній активізації інтересу українських композиторів та виконавців до духовної музики. Широкі можливості створення богослужбових та нецерковних, концертних і сценічних духовних творів відкрили шлях до збагачення індивідуальними стильовими рішеннями канонічних засад таких традиційних жанрових моделей як літургія, псалом, молитва, кондак, антифон, ектенія, церковна колядка.

Відповідно цьому, в науково-дослідницькій площині постала необхідність визначення напрямів їх жанрових трансформацій у галузі духовно-хорової композиторської творчості, а разом з тим, і встановлення характеру взаємодії в музичних творах двох головних творчих композиторських настанов. Переважної орієнтації на 1) богослужбове призначення композицій із збереженням літургічних канонічних текстів, або ж 2) вільний вибір літургічних та позалітургічних текстів, їх оригінальну, не обмежену певними формами, стильовими чи композиційними вимогами музичну інтерпретацію, відповідну не богослужбовому спрямуванню твору.

Важливість цього співвідношення в тому, що переважання у творі „кліросності” чи „концертності” вказує на рухливість або

збереження сталості традиційних ознак провідних жанрів духовної музики. І одночасно виступає фактором індивідуалізації головних параметрів композиторського стилю.

Актуальність дослідження визначається необхідністю виявлення неповторних композиторських методів роботи, що осучаснюють й додають унікального музичного сенсу звучанню хорового псалму та молитовної мініатюри у творах І. Алексійчук.

Огляд літератури. В означеній розвідці спирались на висновки Н. Герасимової-Персицької з питань жанру псалма, структурних особливостей музичного прочитання його літературної основи, метро-ритмічних та поліфонічних особливостей псалмів, мотетів, партесних концертів [2; 3; 4]. Світоглядно важливими були й узагальнення А. Єфіменко про функції богослужбового канону в літургічній музиці [7], національно-семіотичні підходи до розвитку української церковної музики О. Козаренка [8]. Уважно поставились до висновків І. Кияновської [9] щодо духовної хорової музики у творчості М. Скорика. Методологічно корисними для нас були думки Б. Стронько про синтез сучасних технік у творчості Ю. Іщенка [11]. Важливим орієнтиром слугували думки про напрями інтерпретації та розгляд головних напрямів інтерпретації жанру псалму в музиці ХХ століття Н. Лозовської, метод встановлення образно-стильових паралелів між покайним тріо А. Веделя та духовним концертом І. Тилика, запроваджений Т.В. Гусарчук [5]. Спирались і на ґрунтовні спостереження Я. Бардашевської за стильовими й стилістичними тлумаченнями псалму в творчості В. Степурка [1], на міркування О. Торби щодо інтерпретації „Псалма 50 (51)” у творі В. Польової [12], на думки Б. Янюк про сучасні стилістичні особливості реалізації покайних ідей в „Голосіннях” І. Карабиця [13].

Важливий аналітичний досвід вивчення хорових творів І. Алексійчук, спроби визначення авангардних і національних рис її стилю, неоромантичних ознак і неокласичної спадкоємності композитора, індивідуальних стилістичних й технічних засобів надали роботи О. Гуркової [6], О. Піхтар, О. Кедіс [10].

Цілями статті є 1) виявити стійкі закономірності жанрової моделі українських псалмових та молитовних піснеспівів, втілені хоровими творами І. Алексійчук; 2) визначити індивідуальні стильові методи опрацювання канонічних текстових засад використаних псалмових і молитовних зразків; 3) віднайти індивідуальні механізми синтезу неоромантичних, неокласичних, неофольклорних засобів й

авангардних технічних новацій української музики другої половини ХХ століття в хорових псалмах і молитвах І. Алексійчук.

Об'єкт дослідження – духовно-хорові твори І. Алексійчук.

Предмет дослідження – індивідуальні стильові й мовні засоби хорової інтерпретації жанрової моделі псалма й молитовної мініатюри в духовно-хорових творах І. Алексійчук.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Духовно-хоровий доробок Ірини Алексійчук складає своєрідний сакральний центр у колі симфонічних, камерно-інструментальних й вокальних творів композиторки. Жанрова палітра його представлена доволі різнопланово – духовним концертом, кантатою, хоровим диптихом, містеріальним дійством, псалмами, молитвами, хоровою фантазією, обробками народних пісень й колядками.

Але стрижнем тут, вочевидь, виступають індивідуально витлумачені жанрові моделі псалмів і молитви. Про це свідчить чисельна більшість творів у цих жанрах: хоровий диптих „Давидові псалми” на біблійні тексти для мішаного хору *a'cappella* (2000 р.); Псалом № 142 „Мій голос до Господа” для жіночого хору *a'cappella* (2002 р.); Псалом № 100 „Уся земле, покличуйте Господу!” для чоловічого хору *a'cappella* (2002 р.); „Вечірня молитва” („Царю Небесний...”) молитовне зітхання для жіночого хору *a'cappella* та вітряних дзвонів (2007 р.); „Слава Отцю і Сину” для жіночого хору *a'cappella* (2010 р.); „Свят, свят, свят Господь Саваоф” для мішаного хору *a'cappella* (2010 р.).

Малі за формою й камерні за способом вислову псалм і молитва, приваблюють композитора змістовно-емоційним універсалізмом та споглядальністю, й одночасною екзистенційною наснаженістю. В них зближується Небесне й Земне, Божественне Одкровення й особисте людське переживання Вищих Істин. Тому в духовно-хоровому доробку І. Алексійчук ці жанрові моделі, не втрачаючи значення жанрових констант української православної традиції, виявляють усі яскраві особисто-відмінні стильові риси спадкоємності й евристики.

Композитор спирається виключно на канонічні тексти, на відміну від хорових творів інших жанрів, для яких вона обирає вірші Г. Сковороди (кантата „Сад божественных песней...” для мішаного хору *a'cappella* (1991 р.) або вірші О. Степаненко (три хорові фантазії „Листи з мушлі” та містерія-дійство „Потойбічні ігри”). Обрані Алексійчук тексти стають основою лірично-споглядальних, драматично-прохальних, покайних, хвалебних переживань. Серед

драматургічних засобів музичного втілення тексту важливими для композитора є елементи містеріальної дієвості. У роботі з канонічними текстами метод композитора спрямований на вільне, продиктоване концептуальністю задуму, музичне прочитання текстів, що залишає поза увагою історично пов'язані з каноном піснеспіви.

Образно-емоційним ключем тлумачення текстового канону в молитовних мініатюрах „Свят, Свят, Свят, Господь Саваоф”, „Слава Отцю, і Сину, і Святому духу”, покаянному псалмі № 142 „Мій голос до Господа”, молитовному зітханні „Царю небесний” слугують камерність та ліричність вислову, що сприяє їх структурному оформленню саме у мініатюрі. Лірична споглядальність й піднесена трансцендентність доповнюються успадкованою від бароково-класичної традиції партесних концертів панегіричною святковістю та плачевою драматичністю. Але усі названі хорові мініатюри пронизані глибокою емоційністю особистого характеру, яка, на думку Н.О. Герасимової-Персицької, визначила сповідальний образ псалма [6, 245].

Тонка градація хорових барв, переважання жіночого, рідше мішаного або чоловічого складу а'cappella надає цим хоровим партитурам неповторно виразної, просторової тембрової перспективи. Тут відчувається розуміння композитором очищувального космічно-духовного призначення хорової музики української православної церкви. Носієм чистоти віри, вірності й любові, щирої відкритості й наївної душевності для композитора стає жінка, чим обумовлено переважання жіночого тембрового колориту творів.

Композитор орієнтується в даних мініатюрах переважно на драматургічні й композиційні ознаки неоромантичної хорової концертності. Опорою слугує властивий романтичній музиці, монотематичний принцип експонування й розвитку матеріалу, що надає інтонаційної безперервності тематичного розвитку, близькості тематичних розділів при їх контрастності, логічності побудови й гнучкості форми.

Лірична духовно-натхненна манера концертування в цих творах Алексійчук сприяє пріоритету зовнішньо простих, але внутрішньо розвинених форм. Передусім, трьох-частинної динамічної репризної форми. Одночасно в ній досить відчутне прагнення фантазійної свободи, задля відхилень від жорстких закономірностей, обумовлених канонічним текстом. В мініатюрах присутній хист

концертної змагальності й хорової гри звуковими масами, чим обумовлене звернення до синтезу варіантно-варіаційних та куплетно-строфічних форм народно-пісенного й духовно-пісенного походження. Разом з тим форма синтезує й закономірності контрастних двочастинних, контрастно-складових і рондальних форм. Взаємодія усіх названих чинників надає духовно-хоровим мініатюрам Алексійчук структурної багатогранності мініатюри-символу, внутрішньо-динамічної, рухливої, структурної „візерунковості” розгортання матеріалу.

Чималий емоційний ефект врівноваженій, плинній і виразній формі досліджених мініатюр забезпечує необароковий принцип контрасту „світло-тіні”, що набуває характеру знаково-символічної й чуттєво-поетичної грайливості. Це – гра смисловими й емоційними нюансами сакральної символічної ідеї, вираженої у лаконічних молитовних текстах.

Очевидні в кожній з проаналізованих мініатюр архітектонічні контрасти (між розділами й у середині кожного структурного підрозділу цілої побудови), передусім, пов’язані зі змінами текстів. Сам молитовний текст для композитора набуває і богословськи-символічного, й фонічно-звукового значення. Тому обираються тексти невеличкі за обсягом. Навіть одне слово чи рядок стають предметом контрастної гри звуковими масами, гри фонічними звучаннями слів чи окремих фраз і речень (зокрема, в розділах з текстами „Аллілуйя”, „Осанна в вишніх” тощо).

Не менша роль у цих духовно-хорових мініатюрах „грайливості” контрастів фактурних, ладо-гармонійних, темпових, метро-ритмічних, динамічних, що сприяє яскравій, легкій, повітряній, світло-кольоровій переливчатості звучання.

Надзвичайною світло-тіньовою виразністю й фонічною силою наділяють ці твори ладово-гармонічні засоби. У цьому композитор виказує високе значення виразної ролі сучасних гармонічних засобів, спадкоємне зі стилістикою видатних українських „шістдесятників” та представників „першого” й „другого” авангарду в музиці ХХ століття. Чистоті й жіночості хорових звучань сприяє суцільна діатоніка, ангіметонна ладово-гармонічна природа тематичного матеріалу. При більш детальному розгляді, стає зрозумілим, що вона має інтегративне походження – з народно-пісенних давньоукраїнських і православних духовно-пісенних джерел й ладо-тональних засад музики ХХ століття.

Принципова тональна невизначеність (беззнаковість) засвідчує ускладнену тональність. Це передбачає високу інтервальну самодостатність у вертикалі, сприяючи утворенню оригінальних вертикальних полігармоній, які часто дещо відтісняють традиційні акордові структури. Двох, трьох, чотирьохзвуччя аж до восьмизвуччя виникають спонтанно, шляхом співпадінь мелодійних горизонталей чи завдяки вертикальним розщепленням горизонталі. Найбільш улюбленими для композитора є трихордово-тетрахордового походження суто секундові кластерні звучання (з 2, 3, 4 секунд), двічі квартові й квартово-секундові співзвуччя. Часті також діатонічні структури терцового походження (септакорди й нонакорди) та паралельний рух вертикалей квінтового устрою.

Виразно застосовуються й різноманітно-інтервальні структури з кілька секунд з додаванням кварта або квінти чи різноскладові (терцово-секундово-квартові). Переважний спосіб їх утворення – вертикальний збіг лінійних мелодійних варіантів вихідної інтонаційної ячейки. Такі поліінтервальні співзвуччя, зберігають, як правило, побічну ступеневу функціональну спрямованість (найчастіше – 2, 3, 4, 6, 7 ступені, при ладовій стійкості у значенні тоніки). Їх ладово-гармонічний фонізм сприяє оригінальності вертикальних утворень, однак і певній другорядності функціонального розвитку, виводячи на перший план сонорність, колористичність звучань. Virізняється у звуковій тканині духовно-хорових мініатюр і ладова модальність (звукоряди частіше міксолідійського, дорійського нахилів від двох до 8 звуків). Лінійно та вертикально експоновані, вони мають єдиний діатонічний трихордово-тетрахордовий генез.

Розповсюджені на горизонтально-мелодійний рівень, вказані ладові закономірності породжують поспівковий тематизм, що домінує. Обмежений плавним, оспівуючим напрямом руху, він справляє враження легких коливань повітря або звукових тремтінь. Тематичний матеріал творів, що досліджені, однак не одноманітний, а контрастний, він поєднує поліфонічні побудови з гомофонними, гетерофонними, декламаційно-речитативними, псалмодійними.

Серед цих найбільш характерних для хорового стилю Алексійчук типів тематизму, гомофонний хоровий тематизм найбільш природно наспівний, мелодійний. У ньому рельєфність мелодійного розвитку верхніх, інколи середніх голосів, на тлі опорних вертикальних співзвуччя нижніх голосів забезпечує ясність і

сприйнятливість багаточислової фактури, простоту логіки розгортання внутрішньо контрастних і примхливо змінюваних тематичних побудов.

З іншого боку, внутрішня імпульсивність тематичної тканини забезпечується у розглянутих духовних мініатюрах І. Алексійчук додержуванням переважно силабічного принципу втілення канонічного тексту (кожному слогу відповідає звук). У моменти захопленого славослів'я (передусім, у розділах „Осанна”, „Аллілуйя”) застосовується й невматичний та мелізматичний способи псалмодії. Це, як нам здається, зумовлене як прагненням простоти, так і безпосередньої відкритості й щирості хорового вислову релігійного переживання. Спираючись на силабічний спосіб виспівування тексту, композитор однак долає слогову рівнодольність, що сприяла б монотонності звучання. Навпаки, внутрішня енергетика й імпульсивність ключової монотематичної мелодійної поспівки спрямовує на метро-ритмічну варійовану перемінність мелодійного розвитку. Звідси силабіка, вбираючи динаміку асиметрії, набуває у хорових мініатюрах І. Алексійчук більшої дієвості, гнучкої невловимості, а отже придає постійної новизни музичному матеріалу.

Яскравим проявом спадкоємності з неокласичним мисленням стає лінійно-горизонтальна поліфонічність, застосування імітаційно-канонічних прийомів, прийомів збільшення й зменшення, контрапунктичних перебудов (горизонтально й вертикально), остинато (інтонаційно-мелодійна, ритмічна, ладово-гармонічна), варіантності мікро-поспівкових комбінацій. Вони органічно суміщаються із засобами народно-пісенної поліфонії – довгими витриманими звуками, інтервалами, акордовими співзвуччями, перестановками голосів, інтервальними розщепленнями за вертикаллю, паралельними інтервальними та акордовими рухами голосів, інтонаційно-мелодійним варіюванням й оспівуванням головної поспівки.

Засобами полістилістики використовуються елементи авангардних технік – сонористики й обмеженої алеаторики (зокрема, в молитовному зітханні „Царю небесний”). Здійснюються спроби поєднання у духовно-хорових творах вокальних засобів із сучасними акустичними й етнічними інструментами (в названій мініатюрі – специфічне, тонке, на межі шепотіння й зітхання, використання можливостей китайських повітряних дзвонів). Це відбиває ще одну загальну для сучасної української музики тенденцію – розширення

сфери виразності у вільній авторській інтерпретації канонічних церковних жанрів через інтеграційні переходи вокального й інструментального способів інтонування.

Висновки. У духовно-хоровому доробку І. Алексійчук жанрові моделі псалму й молитовної мініатюри виявляють спадкоємність із національними традиціями української православної музики і водночас яскраві індивідуальні риси хорового стилю. Вони засвідчують вільне композиторське ставлення до вибраних канонічних молитовних текстів, які набувають скоріше символічного й фонічного значення. Хорові молитовні мініатюри втілюють драматургічні й композиційні ознаки неоромантичної хорової концертності, фантазійності, змагальності. Характерними для стиля композитора є звернення до варіантно-варіаційних, куплетно-строфічних, простих двочастинних, трьохчастинних репризних, контрастно-складових і рондальних форм. Їх поєднання у творах надає звучанню духовно-хорових мініатюр „візерункового” колориту.

Висока роль в індивідуальному хоровому стилі І. Алексійчук принципів контрасту, які проявляються у фактурних, ладо-гармонічних, темпових, метро-ритмічних, динамічних шарах, що сприяє внутрішній динаміці й барвистості хорової матерії.

Національній інтонаційній виразності творам надають ладово-гармонічні засоби. Передусім, діатонічна, ангіметонна природа тематизму. Серед його різновидів, знакового індивідуально-стильового характеру набувають в мініатюрах І. Алексійчук „репетитативний” та дзвоновий тематизм. Їх інтонаційне ядро, спроектоване на вертикаль, породжує специфічні полігармонічні структури багатотерцового, кластерно-секундового й змішаного поліінтервального складу. Розширення меж тональності й доволі часте звернення до беззнаковості є свідченням розширення поруч з засадничою роллю діатоніки – значення хроматики, а втім і збагачення гармонічного розвитку матеріалу активним вільним рухом гармонійних напружень і спадів.

Сучасності звучання хорових мініатюр сприяють полістильові синтези, з поєднанням неоромантичних, неокласичних та неофольклорних засобів. Інструментом полістилістичного інтегрування застосовуються авангардні технічні елементи сонористики й обмеженої алеаторики. Важливим неокласичним засобом розвитку інтонаційно-тематичних ідей в духовно-хорових мініатюрах виступає лінійно-горизонтальна поліфонічність,

полістурктурне застосування прийомів остинато (мелодійних, ритмічних, ладово-гармонійних), варіантності мікро-поспівкових комбінацій та перестановок. У синтезі з ними застосовуються засоби народно-пісенної поліфонії, що є знаком спадкоємності з неофольклорними принципами мислення.

Перспективи дослідження. Подальшого більш детального вивчення потребує система зв'язків хорових творів І. Алексійчук з хоровою українською традицією (партесних концертів, церковних колядок, духовних пісень), інструментальними й симфонічними творами композиторів ХХ століття.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бардашевська Я.М. Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степурка (на матеріалі хорів а'capella) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2017. 225 с.
2. Герасимова-Персидська Н.О. Псалтир у музичній культурі України XVI – XVII ст. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 1999. Вип. 4. С. 83–89.
3. Герасимова-Персидська Н.О. Тема конца времени в покаянном мотете „Приближается душе конец”. *Музыка. Время. Пространство*. 2012. С. 240–249.
4. Герасимова-Персидська Н. Концерти і мотети покаянні – проблеми пов'язання тексту і музики. *Духовний світ бароко*. 1997. С. 12–28.
5. Гусарчук Т.В. Дистанція – два століття: образно-стильові паралелі тріо Артемія Веделя „Покаянія отверзи мі двері” та духовного концерту Ігоря Тилика. *Молодий вчений*. 2018. Вип. № 4 (56). С. 244–250.
6. Гуркова О.М. Камерно-вокальна лірика І. Карабиця в художній проекції на творчість Є. Станковича, О. Злотника, І. Алексійчук та творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Київ, 2016. 324 с.
7. Єфіменко А. Функції богослужбового канону та взаємодія його складових у літургічній музиці. *Українська музика*. 2012. Вип. 1 (3). С. 59.
8. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму : URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_features.html (дата звернення 12.11.2018).
9. Кияновська Л. Духовна творчість у львівському музичному середовищі на зламі тисячоліть: естетикопсихологічний аспект. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2010. Вип. 85. С. 243–254.
10. Піхтар О.А., Кедіс О.Ю. Хорові твори сучасних авангардних композиторів (методичний аспект). *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова*. 2018. Вип. 63. С. 159–162.
11. Стронько Б. Синтез композиторських технік у творчості Ю. Іщенка. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2012. Вип. 24. С. 25–37.

12. Торба О. Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність (Псалом 50 (51) Вікторії Польової). *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2010. Вип. 85. С. 357–377.
13. Янюк Б. „Голосіння” Івана Карабиця у контексті актуалізації ідеї покаєння в музичному мистецтві кінця ХХ століття. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2010. Вип. 85. С. 313–331.

References:

1. Bardashevsjka, Ja.M. (2017). The figurative and semantic foundations of Victor Stepurk's choral work (based on a'capella choirs). Candidate's dissertation. Odesa [in Ukrainian].
2. Gherasymova-Persydsjka, N.O. (1999). Psalter in the musical culture of Ukraine in the 16th – 17th centuries. *Naukovyj visnyk NMAU im. P.I. Chajkovs'kogo*, 4, 83–89 [in Ukrainian].
3. Gherasymova-Persydsjka, N.O. (2012). The theme of the end of time in the penitential motet „The soul is approaching the end”. *Muzyka. Vremja. Prostranstvo*, 240–249 [in Russian].
4. Gherasymova-Persydsjka, N. (1997). Concerts and motets of repentance are problems of text and music. *Dukhovnyj svit baroko*, 12–28 [in Ukrainian].
5. Ghusarchuk, T.V. (2018). Distance – two centuries: art-style parallels of the Artemy Vedel trio „Repentance open my door” and a spiritual concert by Igor Tylik. *Molodyj vchenyj*, 4 (56), 244–250 [in Ukrainian].
6. Ghurkova, O.M. (2016). Chamber and vocal lyrics by I. Karabits in the artistic projection of E. Stankovich, O. Zlotnik, I. Alekseychuk and I. Karabyts in the context of genre-style tendencies in Ukrainian music of the last third of the twentieth century. Candidate's dissertation. Kyjiv [in Ukrainian].
7. Jefimenko, A. (2012). The functions of the liturgical canon and the interaction of its components in liturgical music. *Ukrajinsjka muzyka*, 1 (3), 59 [in Ukrainian].
8. Козаренко, О. (2018). National musical language in the discourse of postmodernism : URL: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_features.html [in Ukrainian].
9. Kyjanovs'jka, L. (2010). Spiritual creativity in the Lviv musical environment at the turn of the millennium: the aesthetic-psychological aspect. *Naukovyj visnyk NMAU im. P.I. Chajkovs'kogo*, 85, 243–254 [in Ukrainian].
10. Pikhtar, O.A., Kedis, O.Ju. (2018). Choral works of modern creative composers (methodical aspect). *Naukovyj chasopys NPU im. M.P. Draghomanova*, 63, 159–162 [in Ukrainian].
11. Stronjko, B. (2012). Synthesis of compositional techniques in the works of Y. Ishchenko. *Naukovyj visnyk NMAU im. P.I. Chajkovs'kogo*, 24, 25–37 [in Ukrainian].
12. Torba, O. (2010). Contemporary Ukrainian Choral Music: Style and Stylishness (Psalm 50 (51) by Victoria Polyova). *Naukovyj visnyk NMAU im. P.I. Chajkovs'kogo*, 85, 357–377 [in Ukrainian].

13. Janjuk, B. (2010). Ivan Karabits' „Voices” in the context of updating the idea of repentance in the music of the end of the twentieth century. *Naukovyj visnyk NMAU im. P.I. Chajkovs'kogo*, 85, 313–331 [in Ukrainian].

UDC 78.071.2

DOI 10.33287/221920

Грузін Ігор Олегович,
*викладач кафедри „Оркестрові інструменти”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (067) 253 - 12 - 33
e-mail: academyglinka@meta.ua

ДО ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ САКСОФОННИХ ТВОРІВ В. РУНЧАКА (виконавський аспект)

Метою статті є визначення найбільш характерних, художньо змістовних тлумачень саксофонних композицій відомого українського митця В. Рунчака у світлі виконавсько-технологічних критеріїв володіння мистецтвом гри на духових академічних інструментах. Ціллю публікації є також всебічна популяризація творів для саксофона В. Рунчака з огляду їх виконавської активізації у концертно-фестивальній, педагогічній, конкурсній та культурно-просвітницькій сферах функціонування. Коло **методів** означеної наукової розвідки концентрується, передусім, у використанні методу виконавського аналізу, який дозволяє окреслити максимально характерні риси художньо-образної палітри композицій для саксофона В. Рунчака в аспекті їх технічного, виконавсько-дієвого усвідомлення. Вагомого значення отримує структурно-аналітичний метод, що надає можливість вибудовувати певну послідовність викладення науково-дослідницького матеріалу. Звернення до аксіологічного методу обумовлюється устремлінням до визначення найбільш художньо-ціннісних, виконавсько цікавих саксофонних творів В. Рунчака. **Наукова новизна** статті набуває усталення від фактів надзвичайно рідкісного звернення до питань інтерпретації композицій В. Рунчака, написаних для духових академічних

інструментів, зокрема саксофона. Новизна пропонованої роботи фокусується також у синтетичному представленні низки художньо-образних характеристик саксофонних творів з їх виконавсько-технологічною специфікою. **Висновки.** Саксофонні композиції В.Рунчака постають не лише художньо-екстравагантними, у певній мірі епатажними за технікою їх композиційного письма, виконавсько-технологічною специфікою володіння саксофоном, але й у відповідній мірі експериментальними та високо інтелектуальними творами.

Ключові слова: твір, саксофон, композитор, техніка, процес, композиція, В. Рунчак.

Грузин Игорь Олегович, преподаватель кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

К вопросу интерпретации саксофонных произведений В.Рунчака (исполнительский аспект)

Целью статьи является определение наиболее характерных, художественно-содержательных истолкований саксофонных композиций В. Рунчака в свете исполнительско-технологических критериев владения искусством игры на духовых академических инструментах. Целью публикации является также всесторонняя популяризация произведений для саксофона В. Рунчака со взгляда их исполнительской активизации в концертно-фестивальной, педагогической, конкурсной и культурно-просветительской сферах функционирования. **Круг методов** исследования концентрируется, прежде всего, в использовании метода исполнительского анализа, который позволяет обозначить максимально характерные черты художественно-образной палитры композиций для саксофона В. Рунчака в аспекте их технического, исполнительско-действенного осознания. Весомое значение приобретает структурно-аналитический метод, который создаёт возможность выстроить определённую последовательность изложения научно-исследовательского материала. Обращение к аксеологическому методу обуславливается устремлением к определению наиболее художественно-ценностных, исполнительско интересных саксофонных произведений В. Рунчака. **Научная новизна** статьи достигает утверждения от фактов невероятно редкого обращения к вопросам интерпретации композиций В. Рунчака, написанных для духовых академических

инструментов, а именно саксофона. Новизна предлагаемой работы фокусируется также в синтетическом представлении ряда художественно-образных характеристик саксофонных произведений с их исполнительско-технологической спецификой. **Выводы.** Саксофонные композиции В. Рунчака являются не только художественно-экстравагантными, в определённой мере эпатажными по технике их композиционного письма, исполнительско-технологической специфике владения саксофоном, но и в определённой мере экспериментальными и высокоинтеллектуальными произведениями.

Ключевые слова: произведение, саксофон, композитор, техника, процесс, композиция, В. Рунчак.

Gruzin Igor, the teacher for chair „Orchestral instruments” of Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

To the question about the interpretation of saxophone compositions by V. Runchak (performing aspect)

The purpose of this represented article is denoting the most characteristic, artistically content interpretations of saxophone compositions by V. Runchak into the light of performing technology criteria for possess playing art on wind academy instruments. The target of this publication is also multisided population of masterpieces for saxophone by V. Runchak from point of view their performing activation into concert-festival, pedagogical, competitive and cultural-enlightening functional spheres. The round of **methods** for this investigation is concentrated, primarily, in applying of performing analysis method, which allows designating of the maximally characteristic traits for artistically imaginative pallet of works for saxophone by V. Runchak into aspect their technical, performing actively comprehension. The structurally analytical method purchases the ponderable significance. It makes the possibility to build definite sequence of representation as touching scientifically investigative material. The appeal to the axiological method is stipulating by rushing to determination the most artistically value, performing interesting of the saxophone compositions by V. Runchak. **Scientific newness** of this article is achieving the statement from facts of incredibly seldom the appealing to the questions of interpretive for compositions by V. Runchak, which were written by well-known composer for wind academic instruments a namely saxophone. The research novelty of the proposed work is also focusing into synthetic representation of the series

artistically imaginative characters concerning saxophones' compositions with their performing-technologic peculiarity. **Conclusions.** The saxophones' masterpieces by V. Runchak is not only artistically extravagant, to a certain extent shocking from technic their compositional writing, performing technological particularity as touching possession of saxophone but to a specific measure they are amazingly experimental and highly intellectual musical academic compositions.

The key words: masterpiece, saxophone, composer, technic, process, composition, V. Runchak.

Постановка проблеми. Багатогранна художня творчість відомого українського композитора, виконавця-баяніста, диригента, активного музично-громадського діяча Володимира Рунчака – надзвичайно епатажне явище сучасної музичної культури. Даний феномен винятково природно вписується у контекст новітнього музичного мистецтва, у художню палітру різнобарвних мистецьких звершень культурно-історичного періоду, часу нашого сьогодення – постмодернізму. Такого роду різноманіття природно відбивається і на складних процесах тлумачення композицій знаного майстра, що й утворює проблему їх прочитання у світлі сучасного духового виконавства, зокрема мистецтва гри на саксофоні.

Актуальність означеної теми зумовлюється надзвичайно широким багатоманіттям інтерпретаційних поглядів на інструментальні твори В. Рунчака. Їх стале художнє представлення у фестивальній, конкурсній, концертній, педагогічній, культурно-просвітницькій сферах мистецької діяльності актуалізує як проблеми їх тлумачення, так і питання їх виконавсько-технологічного представлення, зокрема музикантами-саксофоністами.

Огляд літератури. Композиції Володимира Рунчака, як для дерев'яних, так і для мідних духових інструментів, викликають все більший інтерес та зацікавлення у сучасних науковців-духовиків, а саме – М. Крупця [3], М. Мимрика [6], Л. Максименко [5] та ін. Перш за все, вони досліджуються у рамках висвітлення нетрадиційних засобів музичної виразності. На жаль, питання інтерпретації, виявлення певних ідейно-образних контентів у взаємозв'язку із виконавсько-технологічною проблематикою, не знаходять достатнього синтетичного погляду у сучасних вчених сфери духового академічного музично-виконавського мистецтва.

Метою статті є визначення найбільш характерних, художньо змістовних тлумачень саксофонних композицій відомого українського митця В. Рунчака у світлі виконавсько-технологічних критеріїв володіння мистецтвом гри на духових академічних інструментах. Ціллю публікації є також всебічна популяризація творів для саксофона В. Рунчака з огляду їх виконавської активізації у концертно-фестивальній, педагогічній, конкурсній та культурно-просвітницькій сферах функціонування.

Об'єктом дослідження постає художньо-образна сфера саксофонних композицій В. Рунчака, а **предметом** – своєрідність її відтворення у світлі виконавсько-технологічної специфіки духового виконавства.

Виклад основного матеріалу. У низці композицій В. Рунчака для різних академічних інструментів, у тому числі й духових, особливе місце займають твори тематичного циклу „Homo ludens” (від лат. – людина, яка грає).

Народження вищезначених музично-художніх мініатюр соло бере початок від 1991 року, коли Володимир Рунчак написав першу п'єсу „Homo ludens I для...” флейти (або кларнета чи саксофона). У 1992 році майстер створює „Homo ludens II” для фортепіано. Вже через сім років з під пера українського композитора побачила світ „Homo ludens III”, non-stop music для віолончелі. У 2001 році з'являється „Homo ludens IV” „Homo orans” („Людина, що молиться”) для сопрано. У 2002 році В. Рунчак дає творче життя композиції „Homo ludens V” – „Інтерв'ю з заїкою або сім хвилин в трубу” для труби соло. 2011 рік у роботі творця епатажно-виразних музичних картин позначається написанням „Homo ludens VIII”, три присвяти для труби соло.

Стала динаміка зростання композицій об'єднаних загальною змістовно-концентрованою єдністю „Homo ludens”, стверджує широку палітру нетрадиційних засобів виразності – багатозвуччя, мікроінтерваліка, шумові ефекти, різноманіття виконавських прийомів та ін., які, безумовно, об'єднуються загальними виконавсько-професійними критеріями практики гри на духових академічних інструментах.

Серед фундаментальних складових виконавського звукоутворюючого апарату музиканта-духовика магістральне значення має професійне виконавське дихання. Саме на його якісно-

функціональній основі корегуються виконавські процеси щонайширшої низки нетрадиційних виразових засобів.

Епатажний, ефектно-концентрований принцип виконавсько-художнього представлення багатьох композицій В. Рунчака формується саме на досягненні гнучкої роботи виконавського дихання артиста, зокрема музиканта-інструменталіста сфери духового академічного музично-виконавського мистецтва.

Відтак, проблеми професійного дихання у музикантів на духових академічних інструментах представляють найважливіші питання виконавської та педагогічної практики.

Складність даної проблематики полягає в багатогранності комплексу природніх процесів виконавського вдиху і видиху, як єдиної системи у роботі дихального апарату музиканта-духовика. Неподільність функціонування звукоутворюючого апарату у музикантів-духовиків, а саме синтетичність активності спеціалізованого дихання, системи резонаторів, а також амбушюра (губний апарат виконавця) становлять яскраво виражену комплексну характеристику технологічного процесу гри на будь-якому духовому інструменті.

Таким чином, система професійного виконавського дихання стає визначальним критерієм для загальної виконавсько-технологічної бази музиканта сфери духового мистецтва, зокрема виконавця саксофоніста. Цей вид виконавської техніки (як інструментальна, так і вокальна) Володимир Рунчак утверджує у понятті „нова віртуозність”, констатуючи окреслене словосполучення як своєрідну характеристику виконавського мистецтва культурно-історичного періоду постмодернізму (друга половина ХХ – початок ХХІ століть). Митець не розподіляє її на різноманітні спеціалізації (духові, струнно-смічкові, народні, ударні, струнно-щипкові інструменти або вокальне мистецтво), навпроти, композитор стверджує професійну єдність означеного поняття у його дієвості для різних видів музичної творчості.

У численних інтерв'ю композитор чітко окреслює нове значення сучасної виконавської техніки та подає її теоретично-змістовне визначення: „В останній третині ХХ століття відбувся стрімкий розквіт сольного виконавства. Розвиток конструкції інструментів підштовхував відомих музикантів до розкриття більш нових виразових можливостей. Композитори не залишались та не залишаються осторонь цих доленосних процесів. Я вважаю, що

відбулось народження нового поняття – „нова віртуозність”. Його зміст полягає не у швидкості пальців, певних технологічних актів, а в опануванні віртуозністю нових прийомів, новітніх виконавських ефектів, технік” [1, 7].

Концерт для саксофона з камерним оркестром В. Рунчака вирізняється саме таким типом віртуозності („нова віртуозність”). Надзвичайно розлогі фрази у максимальній, художньо-концентрованій спайці мотивів, утворюють неподільність вокального принципу викладення мелодичного матеріалу. Превалювання штриху *legato* утверджує використання саксофоністом-солістом змішаного типу дихання, з перевагою його сучасних різновидів, а саме „повного”, „бокового” та „спинно-бокового” видів дихання.

Максимальна розгалуженість динамічної палітри (гучність звука) встановлює контрастний принцип відчуття художньо-драматичного розвитку мелодичного матеріалу для усієї композиції, внаслідок чого формується щонайбільша полярність та несхожість сприйняття двох різних художньо-образних сфер означеного концерту.

Володимир Рунчак надзвичайно виразно вдається до застосування техніки багатозвуччя. Митець впроваджує нестандартність звукових ефектів, акордовий „мазок” художньо-виразової краски в магістральних кульмінаційних зонах саксофонного концерту (в завершеннях другої та третьої частин композиції).

Надзвичайна концентрація тиску повітряного струму утворюється в дихальній системі музиканта-саксофоніста внаслідок розширення загального діапазону саксофона. Безумовно, В. Рунчак в основі саксофонного концерту вдається до використання традиційного об’єму звуків низького, середнього та високого регістрів. Але ж самотутня музично-художня, епатажно-концентрована „мовна” сутність творчого мислення композитора призводить до усталення нових інтонаційних меж звуків найнижчої та надвисокої регістрових зон.

Відтак, процес опанування новітніми типами професійно-виконавського дихання, пов’язаного із застосуванням спинних та бокових частин легенів (відповідна робота м’язів), та у цілому всього дихального апарату музиканта-духовика, призводить до встановлення змішаного типу сучасної системи дихання у виконавців на духових академічних інструмента, зокрема саксофоністів.

Одна з найвідоміших музичних мініатюр Володимира Рунчака, а саме інструментальна композиція соло – п'єса „*Nomo ludens I* для...” флейти (або кларнета чи саксофона) також вирізняється самобутністю художньо-виразової палітри. Техніка багатозвуччя, мікроінтерваліка, розширення артикуляційно-штрихової палітри доповнюються винятково яскравим ефектом – паузами, що звучать.

Такого роду звучна тиша постає надзвичайно вагомим емоційно-драматичним засобом у динамічній прогресії активного розвитку музичного матеріалу в усій п'єсі. Тиша є і думки образу-героя, і його концентрація вольових зусиль, й, безумовно, активізація схованих, психологічно утаємничених здібностей енергійно-природнього походження.

Паузи у „*Nomo ludens I* для...” флейти (або кларнета чи саксофона) соло – це ще й цезури-споглядання, процес глибинної самоідентифікації, глибокого співпереживання взаємодій митця-особистості з оточуючим світом та знаходження власної концепції індивідуального відчуття ідеї „Я – Всесвіт”.

„*Nomo ludens*” (людина, яка грає), будучи назвою багатьох композицій В. Рунчака, природно спрямовує виконавця-соліста до нівелювання кордонів певних виконавських можливостей шляхом феномену гри. Дане здійснюється у наслідку функціонування максимально широкого культурологічного поняття „*Nomo ludens*”, яке за результатами грайливої діяльності встановлює певні принципи буття, відповідні динамічні стереотипи, усталені норми поведінки людини у соціумі тощо.

Феномен гри, певної виконавської „грайливості”, наголосимо, багатозначно розширює межі виконавських можливостей не лише у сфері художньо-виразових потенцій саксофонного музикування, але й у векторі з огляду виразово-змістовної складової, яка належить явищу програмності в музичному мистецтві. Такі зразки музично-інструментальних духових композицій В. Рунчака як „*Nomo ludens IX*, (oboe: я і гобой) дев'ять невинуватих зупинок для «гулящого» гобоїста” для гобоя соло (2011), „Зошит фаготиста” (дві п'єси для фагота соло та п'єса для фагота з фортепіано) (1981 – 1988), „*Nomo ludens XI*” для фагота соло (2014), „Трішки музики на честь Адольфа Сакса” для саксофона соло (2014), „Дайте дві Шевченківські премії тим, хто хоче одну” для двох саксофонів та інші композиції відомого майстра утверджують програмність як невід'ємну частину вираження музичної думки та пов'язаних з нею художніх емоцій та відчуттів.

Винятково красномовним та надзвичайно глибоким за понятійно-концептуальним змістом постає твердження зnanого українського мистецтвознавця І. Лиси, з приводу змістовно-концентрованої, ідейно-художньої складової програмного означення першої композиції з циклу музично-художніх мініатюр „Homo ludens”: „Музичну мову в творі „Homo ludens I” не назвеш легкою, вона вимагає не тільки напруженого вслуховування, співпереживання, а й інтелектуальної відкритості. Це – той тип музики, що йде до слухача настільки, наскільки він здатен іти їй назустріч” [4].

Володимир Рунчак яскраво поєднує у власному творчому процесі різні види мистецтв. В основі синтетичного художньо-мистецького комплексу митця відзначимо, насамперед, синтез театральності, хореографії та, безумовно, музики.

Даний контент у значній мірі нівелює чіткі рамки академічної концертно-мистецької традиції, з її обов’язковою візуально-усталеною строгістю, чіткою поведінковою позицією на концертній естраді та, безсумнівно, загальною виразовою палітрою засобів художньої виразності синтетично-дієвої природи.

Художній стиль Володимира Рунчака поєднує „...емоційність, точність форми, вільно використовує новітні техніки композиції та перформансу. У 1990-х роках намагається вийти за межі традиційної жанрової системи й конвенційного концертного ритуалу, що відбивається і у назвах його творів” [7, 67].

В епатажно-яскравій саксофонній композиції „Дайте дві Шевченківські премії тим, хто хоче одну” для двох саксофонів художньо-синтетична спритність В. Рунчака утверджує діалог двох артистів-солістів, які в ансамблевому сперечанні один з одним намагаються з’ясувати питання щодо отримання Шевченківської премії, однієї з найвищої нагород у сфері художньо-творчої діяльності вітчизняних творців різних видів мистецької практики.

Емоційно-збуджена атмосфера, яку виконавці-солісти відтворюють під час виконання означеної композиції передається у концертний зал через іноді неадекватні дії двох музикантів-саксофоністів. У певну мить інструменталісти повертаються один до одного спинами (при цьому не втрачають ансамблеву єдність виконання твору), розходяться по концертній сцені у різні боки, інструментальною мовою емоційно промовляють один до одного

відповідні пафосно-концентровані, драматичні, дещо образливі інтонації.

Вагоме значення у даній процесі має ступінь володіння професійним виконавським диханням у академічних музикантів-солістів, зокрема артистів-саксофоністів. Такого роду професійне дихання, як вже відзначалось, повинно відповідати принципу змішаної дихальної постановки, з опорою на „спинно-боковий” або максимально „повний” типи, які характеризуються застосуванням усіх компонентів дихальної системи людини.

Калейдоскопічна за наявності різноманітних типів виконавської техніки інструментальна композиція „Трішки музики на честь Адольфа Сакса” для саксофона соло розкриває чи не найбільшу палітру сучасних нетрадиційних засобів виразності саксофонного академічного виконавства. Це і техніка перманентного видиху, багатозвуччя, використання шумових засобів виразності та ін.

Та все ж таки найголовнішою особливістю цієї композиції, магістральним вектором її художньо-естетичного наповнення є відчуття невимовної вербальними засобами спілкування подяки, вдячливості за той конструкційно-еволюційний крок, який зробив у середині ХІХ століття відомий бельгійський інструментальний майстер, кларнетист Адольф Сакс, а саме конструювання на основі кларнета д’амур нового одностинкового духового інструмента – саксофона.

І не лише подяка звучить у майстерності соліста-саксофоніста, не лише інструментальні слова вдячності, але й показ нових виразових можливостей, повсякчасне утвердження нової палітри сучасних художньо-естетичних потенцій наймолодшого представника групи дерев’яних академічних духових інструментів.

Відомий радянський композитор ХХ століття, активний громадський та культурно-просвітницький діяч, викладач Едісон Васильович Денисов, досліджуючи професійний композиційний процес народження музично-художнього твору, багатозначно констатує наступне: „Справжній твір не «одномірний», та чим далі проникаємо ми у його таємниці, тим більший захват ми відчуваємо” [2, 136].

Творчість Володимира Рунчака звертається до слухача не із пропозицією естетично-художнього задоволення, насолоди від звучання інструмента або ж голосу співака, це абсолютно інший тип

спілкування з меломанами, інша концепція творення художньо-змістовної думки у тісній співпраці композитор - слухач.

І абсолютно природнім постає звернення митця-новатора до арсеналу новітніх засобів виразності, які, підкреслимо, не постають самі по собі, так мовити – один на один із сучасністю; вони максимально близько поєднуються із традиційними виразовими можливостями академічних духових дерев'яних та мідних інструментів.

Особливе місце у цій когорті духового академічного інструментарію займає саксофон, як найбільш перспективний інструмент у питанні застосування найновіших засобів виразності у їх художньо-практичній еволюції.

Й тут місце і роль музиканта-виконавця становить природню тріаду сучасного розвитку академічного музичного мистецтва, утверджуючи характерологічну сутність виконавця-інтерпретатора, як синтетичної, об'єднуючої постаті між творцем-композитором та музично-освіченим слухачем-меломаном.

Висновки. Твори Володимира Рунчака, зокрема написані для духових академічних інструментів, у тому числі й для саксофона, постають за їх конститутивними, магістрально-характерологічними, виконавсько-технологічними (різноманітні типи виконавського дихання) ознаками не тільки імпазантно-екстравагантними, багато у чому неординарними за технікою композиторського письма, експериментальними, але й високо інтелектуальними.

Саме ступінь сприйняття музичних композицій В. Рунчака напряму залежить від художньо-естетичного та свідомо-розумового рівня слухача, який, наголосимо, споглядає на твір з надією його пізнання, максимального художньо-інтелектуального осягнення.

Таким чином, інтерпретація саксофонних академічних композицій В. Рунчака характеризується складною триступеневою позицією трактування певного музичного твору, до якої належить одночасна синтетичність процесу тлумачення інструменталістом художньо-образного, ідейно-змістовного наповнення музики як з позиції композитора, виконавця-соліста, так і відповідного слухача-співавтора.

Перспективи дослідження означеної теми зумовлюються розширенням інструментально-спеціалізованого показника у процесі вивчення духового доробку знаного українського композитора Володимира Рунчака.

Список використаних джерел і літератури:

1. Громченко В. Чи легко грати Рунчака...? *Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*. 2015. № 2 (35). С. 7.
2. Денисов Э. О композиционном процессе. *Эстетические очерки*. 1979. В. 5. С. 126–136.
3. Крупей М.В. Теоретичні основи формування виконавської майстерності саксофоніста : навч. посібник. Одеса : Астропринт, 2014. 496 с.
4. Лиса І. „Homo ludens I” В. Рунчака. *Голос України*. 2003. № 65 (3065).
5. Максименко Л. Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. 2013. Вип. 47. С. 217–223.
6. Мимрик М.Р. Особливості формування темброво-виражальних можливостей саксофона (на прикладі камерно-інструментальної творчості Ю. Гомельської та В. Рунчака). *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 25. С. 99–106.
7. Contemporary composers of Ukraine (reference guide-book of contemporary Ukrainian composers) / project manager and editor Karmella Tsepkenko. Odessa (UA) : Association New Music, 2002. Issue I. 112 p.

References:

1. Ghromchenko, V. (2015). Is it easy to play Runchak ...? *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji konservatoriji im. M. Ghlinky*, 2 (35), 7 [in Ukrainian].
2. Denisov, Je. (1979). The about compositional process. *Jesteticheskie ocherki*, 5, 126–136 [in Russian].
3. Krupej, M.V. (2014). Theoretical basis of the form of the performing skills of saxophonist. *Odesa: Astroprynt* [in Ukrainian].
4. Lysa, I. (2003). „Homo ludens I” V. Runchak. *Gholos Ukrajinu*, 65 (3065) [in Ukrainian].
5. Maksymenko, L. (2013). Specificity of modern techniques of playing the saxophone (on the example of the saxophone work by the composer V. Runchak). *Kyjivsjke muzykoznavstvo. Kuljturologhija ta mystectvoznnavstvo*, 47, 217–223 [in Ukrainian].
6. Mymryk, M.R. (2014). Features of formation of timbre-expressive capabilities of saxophone (on the example of chamber-instrumental creativity of Y. Gomelskaya and V. Runchak). *Mystectvoznnavchi zapysky*, 25, 99–106 [in Ukrainian].
7. Tsepkenko, K. (Eds.). (2002). *Contemporary composers of Ukraine (reference guide-book of contemporary Ukrainian composers)*. Odessa (UA): Association New Music [in English].

***Теоретичні та історичні
проблеми музичного мистецтва
Theoretic and historical problems of musical art***

UDC 78.082.4

DOI 10.33287/221921

Медведнікова Тетяна Олександрівна,
*кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри „Фортепіано, орган”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (095) 905 - 05 - 49
e-mail: t.medvednikova@meta.ua

Фещенко Тетяна Леонідівна
*магістрант кафедри „Фортепіано, орган”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (096) 820 - 40 - 53
e-mail: feschenkot7@gmail.com

**ПРОБЛЕМАТИКА АВТЕНТИЧНОГО ВИКОНАННЯ
ТВОРІВ ЕПОХИ БАРОКО
НА ОРГАНІ**

Мета статті – дослідження барокових принципів гри на органі та переваг автентичного виконання творів епохи Бароко у наш час. **Методи** дослідження, які використовуються у пропонованій роботі – історичний, порівняльний, структурно-аналітичний, аксіологічний, а також узагальнюючий. **Наукова новизна** полягає у виявленні особливостей та специфіки автентичного виконавства на сучасному органі та порівнянні автентичної і сучасної інтерпретації творів епохи Бароко. **Висновки.** Орган має тривалу історію своєї еволюції. Шлях його становлення почався ще у VII столітті до н.е. з появи флейти Пана. Протягом багатьох століть формувався інструмент, який ми знаємо сьогодні. Піком еволюції органу є період епохи Бароко (XVII – перша половина XVIII ст.). У цей час над удосконаленням інструмента працювало багато органних майстрів, у тому числі північнонімецький майстер Арп Шнітгер, з органами якого

безпосередньо пов'язана творчість Дітриха Букстехуде та його сучасників. У період другої половини XVIII століття органне мистецтво поступило своєю першістю симфонічній та камерній музиці. Лише на початку XIX сторіччя композитори і майстри знов звертаються до органа. Інструмент набуває нових якостей, у зв'язку із чим змінюється ставлення виконавців до інтерпретації барокових творів. Головним завданням виконавця стає досягнення максимальної ефектності звучання, за якою губиться істинний зміст барокових творів. Тому в той же час з'являються й прибічники автентичної інтерпретації, які виступають за барокові принципи виконання на автентичних інструментах. Автентичне звучання на сучасному органі можливе, завдяки дотриманню певних правил та використанню лише тих особливостей сучасного органу, які притаманні бароковому інструменту.

Ключові слова: орган, автентичне виконавство, Дітрих Букстехуде, регістровка, артикуляція, агогіка.

Медведникова Татьяна Александровна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры „Фортепиано, орган” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Фещенко Татьяна Леонидовна, магистрант кафедры „Фортепиано, орган” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Проблематика аутентичного исполнения произведений эпохи барокко на органе

Цель статьи – исследование барочных принципов игры на органе и преимуществ аутентичного исполнения произведений эпохи Барокко в наше время. **Методы** исследования, которые используются в представленной работе – исторический, сравнительный, структурно-аналитический, аксеологический, а также обобщающий. **Научная новизна** заключается в выявлении особенностей и специфики аутентичного исполнительства на современном органе, а также в сравнении аутентичной и современной интерпретации произведений эпохи Барокко. **Выводы.** Орган имеет длительную историю своей эволюции. Путь его становления начался еще в VII веке до н.э. с появления флейты Пана. На протяжении многих веков формировался инструмент, который мы знаем сегодня. Пиком эволюции органа является период эпохи Барокко (XVII – первая половина XVIII в.). В это время над усовершенствованием

инструмента работало много органных мастеров, в том числе северонемецкий мастер Арп Шнитгер, с органами которого непосредственно связано творчество Дитриха Букстехуде и его современников. В период второй половины XVIII века органное искусство уступило свое первенство симфонической и камерной музыке. Лишь в начале XIX века композиторы и мастера вновь обращаются к органу. Инструмент приобретает новые качества, в связи с чем меняется отношение исполнителей к интерпретации барочных произведений. Главной задачей исполнителя становится достижение максимальной эффектности звучания, за которой теряется истинный смысл барочных произведений. Поэтому, в то же время появляются и сторонники аутентичной интерпретации, которые выступают за барочные принципы исполнения на аутентичных инструментах. Аутентичное звучание на современном органе возможно, благодаря соблюдению определенных правил и использованию только тех особенностей современного органа, которые присущи барочному инструменту.

Ключевые слова: орган, аутентичное исполнительство, Дитрих Букстехуде, регистровка, артикуляция, агогика.

Medvednikova Tatyana, PhD in Arts, professor of the „Piano, organ” chair, Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

Feshchenko Tatyana, graduate student of the chair „Piano, organ” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

Problems of authentic performance of works for the Baroque epoch on the organ

The purpose of the article is to study the baroque principles of playing the organ and the advantages of authentic performance of works of the Baroque era in our time. **The methods**, which are used into the represented work, are historical, comparative, structurally analytical, axiological as well as generalizing. **Scientific novelty** consists in revealing the features and specifics of authentic performance on a modern organ and comparing the authentic and modern interpretation of works of the Baroque era. **Conclusions.** The organ has a long history of its evolution. The path of its formation began in the 7th century BC. with the advent of Pan's flute. Over the centuries, the instrument that we know today has been shaped. The peak of the evolution of the organ is the period of the Baroque era (XVII – the first half of the XVIII century). At that time, many organ masters worked on improving the instrument, including the North German

master Arp Schnitger, whose organs are directly connected with the work of Dietrich Buxtehude and his contemporaries. In the second half of the 18th century, organ art lost its primacy to symphonic and chamber music. Only at the beginning of the 19th century did composers and masters again turn to the organ. The instrument acquires new qualities, in connection with which the performers' attitude to the interpretation of baroque works is changing. The main task of the performer is to achieve maximum sound effect, behind which the true meaning of Baroque works is lost. Therefore, at the same time, supporters of an authentic interpretation appear who advocate baroque principles of performance on authentic instruments. Authentic sounding on a modern organ is possible due to following certain rules and using only those features of a modern organ that are inherent in a baroque instrument.

The key words: organ, authentic performance, Dietrich Buxtehude, registration, articulation, agogika.

Постановка проблеми. Автентичне, або „історично обізнане” виконання музики передбачає глибоку обізнаність виконавця про практику і теорію того періоду і тієї країни, де і коли написана музика. Визначальним у русі є інтерпретація старовинного нотного оригіналу, яка розуміється не стільки як „озвучування нот”, скільки як живе „перестворення” музики. З цієї точки зору важливі особливі методи прочитання нотного тексту – слід знати правила і виконавські прийоми гри, встановлювати темпи, вміти імпровізувати, вірно орнаментувати нотний текст. Багато з того, що вносить автентист у своє „перестворення”, в оригінальних нотах часто не міститься, але мається на увазі – орнаментика, динамічні нюанси, темпи, штрихи, випадкові знаки альтерації тощо.

Актуальність дослідження. Зацікавленість автентичним звучанням старовинної музики виникла на межі ХІХ - ХХ століть. Засновником напрямку вважається Арнольд Долмеч – французький музикант ХІХ - ХХ століть, який реставрував та виготовляв старовинні інструменти з метою дослідження та популяризації автентичної інтерпретації. Також він є автором праці „Виконавство музики ХІІ - ХІІІ століть”, яка стала повноцінним теоретичним обґрунтуванням автентизму. В Німеччині на початку ХХ століття Альберт Швейцер та його прибічники почали антиромантичний рух (Orgelbewegung) за відновлення справжнього звучання органної музики І.С. Баха („Назад до Зільберману!”).

Отже, актуальність дослідження в тому, що і сьогодні між багатьма виконавцями та музикознавцями тривають довгі суперечки: виконувати автентично або пристосовуватись до сучасних впливів та інструментів?

Аналіз літератури. У статті розглядаються роботи, які базуються на історичному дослідженні виникнення органної музики та принципах виконавства на органі, а саме – робота Н. Бакєєвої „Орган” [1] та стаття С. Будкєєва „Орган як музичний інструмент та його стародавні попередники” [5]. Також вивчаються принципи органного виконавства у роботах І. Браудо „Артикуляція” [3] та „Про органну та клавірну музику” [4].

Мета статті – означення барокових принципів гри на органі та переваг автентичного виконання творів епохи Бароко у наш час.

Об’єктом дослідження є процес розвитку органа як інструмента, а **предметом** – автентичні барокові принципи художньої виразності на органі.

Виклад основного матеріалу. Виконавство на органі музики епохи Бароко має в основі певні опори, завдяки дотриманню яких виходить розуміння та вірна, автентична інтерпретація творів.

В органній клавіші фіксована сила звучності. Якщо при натиску фортепіанної клавіши ми можемо контролювати та змінювати силу звуку, залежно від сили натиску, то при натиску органної клавіши ми отримуємо однаковий за силою звук, який не залежить від сили натиску. Із цього слідує, що при грі на органі виконавець повинен використовувати інакші прийоми художньої виразності, аніж на фортепіано. У своєму арсеналі виконавець має такі прийоми:

- Регістровка;
- Артикуляція;
- Час (агогіка).

Перш, ніж розглянути проблематику автентичного виконання музики епохи Бароко, потрібно ознайомитись з історією органу та порівняти можливості барокового та романтичного органів.

Орган – музичний інструмент з унікальною за своєю тривалістю історією. Його історичним попередником є дійшовший до нас інструмент флейта Пана (музичний інструмент, що складається з вертикально поставлених поруч очеретяних трубочок різної довжини; поява флейти Пана датована VII століттям до н.е.). Перш, ніж сформувався орган у вигляді, відомому нам сьогодні, пройшло більше двадцяти століть експериментів музичних майстрів.

У XVII - XVIII століттях спостерігається розквіт будови органу. Будівельники органів прагнули створювати інструменти, які найкращим чином відповідали б новим художнім запитам виконавців. Одним з творців таких інструментів є північнонімецький майстер Арп Шнітгер. Його диспозиція включала, поряд з основними тембрами принципалів і флейт, ряд штучних обертонів і мікстур, іменованій „звуковою пірамідою”. Штучні обертони дозволяли отримати оригінальні тембри, а мікстури надавали блиск звучанням, створювали звукову корону. Крім того, в диспозицію включались барвисті голоси язичкових та лабіальних труб. Органи саме цього типу, називаються бароковими, точніше, органами „високого” або „пізнього” бароко.

Стрімкий розвиток симфонії і опери, збільшення ролі домашніх камерних форм привели до різких змін музичного життя Європи в другій половині XVIII століття. У цих умовах орган віддає своє провідне становище симфонічному оркестру та фортепіано, органне виконавство і творчість залишаються осторонь від нових шляхів музичної культури.

У першій половині XIX століття веймарський органіст, професор Йоганн Готліб Тепфер пише велику книгу і ряд статей, присвячених питанням будівництва органів. Він розробляє математичні основи теорії будови органа та виготовлення органних труб. На цей період припадає велика кількість винаходів технічного порядку, що полегшують гру органіста і перетворюють орган в інструмент віртуозів. До них, зокрема, відноситься винайдена англійцем Ш.С. Баркером так звана пневматична машина (1932 р.), яка спрощує гру на великих механічних органах.

Надалі вся механічна трактура була замінена пневматичною, що спричинило за собою переробки як у віндладах, так і у клавіатурному столі. Натиск клавіші став дуже легким. Але якщо при механічній трактурі відкриття клапана звучання труби відбувалось одночасно з натисканням клавіши, то при пневматиці клапан став відкриватись із запізненням. Багато що змінювалось і щодо звучання інструментів. У багатстві ефектних тембрів розчинилось „барокове” органне *pleno* з принципалів, флейт та мікстур. Зникла сяюча блиском звукова корона, яку замінили сильні, але нечисленні мікстури, що включаються переважно як остання ступінь гучного звучання – *fortissimo*. Повсюдно поширились швелерні ящики, які часто замикали в собі більшу частину або навіть повністю всі регістри.

Неодмінним механізмом у всіх великих органах став пристрій Crescendo-walze.

Розглянемо особливості будови органу. Кожна органна труба грає лише один звук, конкретного тембру та гучності. Велика кількість труб органу поділяється на дві групи: лабіальні та язичкові труби. Лабіальні (від лат. *labium* – губа) є основною групою в органі.

Ряд труб однакового устрою та тембру, відповідаючий кількості клавіш, утворює певний регістр. Таким чином, на одну клавішу приходиться стільки труб, скільки регістрів має конкретний орган. За тембром регістри поділяються на принципи та флейтові. Крім цього, є регістри, в яких на одну клавішу приходиться декілька трубок, які утворюють обертони до основного звуку. Такі регістри мають назву мікстура, тобто суміш.

Язичкові труби поділяються на дві групи. Перша включає характерні тембри, які використовуються в якості сольних голосів: *Muzett*, *Oboe*, *Klariten* та інші. Друга – гучні тембри, які включені в звучність органу: *Trompete*, *Posaun* та інші.

Найважливішою частиною механізмів управління є клавіатурний стіл (*Spieltisch*). Крім мануалів (клавіатур) та регістрів, клавіатурний стіл має різні кнопки і педалі для управління допоміжними механізмами, які полегшують включення і зміну голосів. Так, наприклад, механізм копуляції з'єднує в різних комбінаціях мануали і педаль. Завдяки цьому можна одночасно отримувати поєднання тембрів, закріплених за різними клавіатурами. У великих сучасних органах є спеціальне пристосування *Walze*, що дозволяє послідовно включати регістри від самого тихого до найгучнішого і назад. Цей ефект своєрідного ступеневого посилення і ослаблення звуку досягається шляхом поступового повороту валика (*Walze*), розташованого внизу над педальною клавіатурою. Для плавного ж посилення або ослаблення звучності вже включених регістрів використовується спеціальний пристрій, званий швелерним ящиком (швелер). Суть його полягає в тому, що набір труб однієї з клавіатур (*werk*) поміщається в закритий з усіх боків ящик, одна зі стінок якого становить собою жалюзі, що відкривається і закривається натисканням спеціальної педалі. При закритому жалюзі труби, поміщені в ящику, звучать приглушено, при поступовому відкритті звук посилюється і ніби наближається. Цей винахід вперше з'явився в Англії, у середині XVIII століття. В барочних органах його ще не було.

Пристрій, що з'єднує клавіші з клапанами під трубами, має назву трактура і буває трьох видів: механічна, пневматична й електрична. Найстаріша трактура – механічна, являє собою систему дерев'яних тяжів (абстракти) і важелів. Органи з такою трактурою зуться механічними. Їх клавіатурний стіл безпосередньо примикає до корпусу.

За допомогою наведених вище даних можливо виділити різницю між барочним та романтичним органами. Інструмент ХІХ століття збагачений великою кількістю нових тембрів та реєстрів, також він здобув нові нюанси механізму управління: пневматичну трактуру замість механічної, копуляцію та пристрій *Crescendo-walze*. Ці значні зміни в устрої органу приводять і до нових виконавських принципів. Музику епохи Бароко пристосовують до нових інструментів, органні твори барочних композиторів починають звучати по новому. Виконавці орієнтуються на слухача, створюючи яскраві звукові ефекти, за цим губиться завдання донесення істинної суті творів. Тому далі роздивимось саме особливості автентичного виконавства на прикладі прелюдії та фуґи *g-moll* (ВухWV 149) Д. Букстехуде.

Творчість Букстехуде безпосередньо пов'язана з органами Шнітгера і сучасних йому органних майстрів. Майже кожен органіст має у своєму репертуарі твори відомого композитора епохи Бароко Дітріха Букстехуде – найбільшого представника північнонімецької органної школи добахівської епохи. Хоча Букстехуде є автором творів у різних жанрах, наприклад, скрипкових сонат, п'єс для клавесина, світської вокальної музики, духовних кантат й інших видів церковної музики, все ж головним у його спадщині є органна творчість: саме вона відрізняється найбільшою самобутністю і зробила потужний вплив на наступне покоління німецьких музикантів.

Більшість органних творів Букстехуде написані у „фантазійному стилі”, характерному для раннього бароко й особливо для так званої північнонімецької органної школи. Цьому стилю властивий дух імпровізації, типові швидкі зміни ритмів, чергування строгих фугованих епізодів та імпровізаційних інтермедій, одноголосної та поліфонічної фактур.

Прелюдія та фуґа *g-moll* складається із гучної, віртуозної та імпровізаційної прелюдії, камерно-інтимної фуґи на ріано, невеликої інтермедії, та заключної величної фуґи на *pleno*. Це яскравий приклад принципу контрасту епохи Бароко.

Для автентичного виконання старовинної музики існують певні правила реєстровки. Наприклад, Дітріх Букстехуде і його сучасники не залишили точних реєстрових вказівок у нотному тексті. Такою була практика тієї епохи, яка мала на увазі знання особливостей інструмента, яке обґрунтовувало спільність принципів реєстровки. Тільки вивчення темброво-звукових та технічних характеристик даного типу інструмента може сприяти адекватній побудові реєстрового плану. Основним правилом є заборона на одночасне використання двох реєстрів однакової футової висоти, особливо 8'.

Це пов'язано, у першу чергу, з конструкцією хутра і повітряних каналів, які не можуть забезпечити достатнє та рівномірне постачання повітря при великій його витраті. Одночасно, вимога до звукового раціоналізму того періоду, передбачала використання тільки такої кількості реєстрів, яка була потрібна для отримання бажаної звукової фарби.

Чим менше використовується реєстрів, тим краще в кінцевому підсумку звуковий результат.

Все це не могло не відбитись на звучанні *Organo pleno*, яке виконується на використанні всього принципального ряду в *Hauptwerk*, але без язичкових реєстрів.

Порівняємо автентичну та сучасну реєстровки на прикладі прелюдії:

Автентична реєстровка	Можливий варіант сучасної реєстровки
Pedalwerk	
Prinzipal 16', Oktav-bass 8', Choral-bass 4'.	Prinzipal 16', Subbass 16', Oktav-bass 8', Gedackt 8', Choral-bass 4', Mixtur 4f.
Hauptwerk	
Prinzipal 8', Oktave 4', Oktave 2'.	Prinzipal 8', Rohrflöte 8', Oktave 4', Spilzflöte 4', Oktave 2', Mixtur 4f, Trompete 8'.
Oberwerk	
	Bourdon 8', Rohrflöte 4'.

Додаткові механізми	
	Coupler II/I

Ми бачимо мінімалістичність, характерну для автентичної реєстровки та багатство різноманітних реєстрів, яке відповідає принципам реєстровки на сучасному органі. Розробляючи план автентичної реєстровки, ми притримались основних барокових принципів: прелюдія повинна звучати *pleno*, тому ми використали весь принципальний ряд I мануалу (*Hauptwerk*) та не додавали флейтові реєстри для досягнення максимальної чистоти звуку; копуляції в барокових органах не існують, тому ми її не включали. Метою сучасної реєстровки є досягнення наповненості звучання різноманітними ефектами. Ми змішали принципальні та флейтові реєстри, додали звучання язичкових труб (*Trompete*) та використали копуляцію *Oberwerk/Hauptwerk*.

Велике значення для виконання органних творів старовинної музики має й артикуляція. Особлива увага приділяється артикуляційним акцентам. За правилами аутентичного виконання творів старовинної музики існують поняття „добрих” (або благородних) та „поганих” (або простих) долей. Наприклад, у розмірі 4/4 „добрими” будуть перша та третя долі, поганими, відповідно, друга та четверта.

Якщо всю музику тієї епохи грати, точно дотримуючись вищенаведеної схеми акцентування, то вийде досить утомливо й монотонно. А це для бароко абсолютно чуже, як і виконання з механічною рівномірністю, яке так часто можна почути. Тому існує ще три принципи акцентування, які руйнують монотонність. Перший з них та найголовніший – це гармонія. Дисонанс завжди повинен акцентуватись, навіть якщо виступає на слабкій долі такту. Також є ще два допоміжних принципи: ритм та емпіазис. Якщо після короткої ноти йде довга (наприклад, восьма, а потім чверть), вона завжди акцентується, навіть якщо приходить на неакцентовану „слабу” долю. Цим принципом підкреслюються синкоповані та танцювальні ритми. Емпіатичні акценти приходяться на найвищі ноти у мелодії (цим принципом користуються вокалісти).

Третій аспект художньої виразності на органі – це агогіка. У даній статті агогіка розглядається в контексті барокового музичного мистецтва, тому повністю виключається її романтичне трактування:

tempo rubato. Під агогікою мається на увазі ритмічно вільна гра, обмежена певними правилами і канонами. Тобто, незважаючи на те, що використання агогіки передбачає досить вільне трактування темпу і ритму, вона повинна підкорятись метру та артикуляції. Граматичні (сміслові) акценти не повинні бути втрачені навіть при істотних агогічних відхиленнях, метрично-смістова організація не може бути замінена хаосом. В іншому випадку відбувається порушення гармонійного світовідчуття, властивого епосі Бароко.

Цей аспект яскраво виражений у прелюдії g-moll. Віртуозна та імпровізаційна за своїм складом і характером, вона передбачає виконання з безліччю різноманітних агогічних відхилень. Але всі відхилення підпорядковані артикуляційним акцентам, завдяки чому зберігається метрична організація.

Висновки. Автентичне виконання творів епохи Бароко на органі має сенс і сьогодні. У музичних ВУЗах на органі навчаються студенти, які починали свій професійний шлях на фортепіанному відділі, де мали можливість вивчати твори Бароко на сучасному інструменті та, у зв'язку із цим, у сучасній інтерпретації. Деякі з цих принципів неможливі до використання на органі та навіть спаплюжують істинний зміст творів. Тому вивчення проблематики автентичного виконавства й автентичних прийомів гри на органі мають велику актуальність у сучасний період.

Перспективи дослідження. Зацікавленість автентичним виконанням творів епохи Бароко на органі в Україні ще тільки набирає обертів. Ситуацію ускладнює мала кількість саме барокових органів та музикознавчих робіт українською або російською мовами, пов'язаних з дослідженням автентичної інтерпретації. Отже, перспектива дослідження автентичного виконання творів епохи Бароко на органі є актуальною та потребує подальшого вивчення.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бакеева Н.Н. Орган. Москва : Музыка, 1977. 142 с.
2. Банникова И.И. Гармония и музыкальная форма эпохи барокко : учеб. пособие. Орел : Орловский гос. ин-т искусств и культуры, 2012. 99 с.
3. Браудо И. Артикуляция (о произношении мелодии). Ленинград : Музыка, 1961. 199 с.
4. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Ленинград : Музыка, 1976.
5. Будкеев С.М. Орган как музыкальный инструмент и его древние предшественники. *Известия Алтайского гос. университета.* 2010.

6. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики : монография. Москва : Музыка, 1994. 322 с.

References:

1. Bakeeva, N.N. (1977). Organ. Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Bannikova, I.I. (2012). Harmony and musical form of the Baroque era. Orel: Orlovskij gos. in-t iskusstv i kul'tury [in Russian].
3. Braudo, I. (1961). Articulation (on the pronunciation of the melody). Leningrad: Muzyka [in Russian].
4. Braudo, I. (1976). The about organ and clavier music. Leningrad: Muzyka [in Russian].
5. Budkeev, S.M. (2010). Organ as a musical instrument and its ancient predecessors. Izvestija Altajskogo gos. Universiteta [in Russian].
6. Lobanova, M.N. (1994). Western European Musical Baroque: problems of aesthetics and poetics. Moskva: Muzyka [in Russian].

UDC 78.087

DOI 10.33287/221922

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

Юфимчук-Заворотна Ганна Олегівна,
магістрант кафедри „Вокально-хорова майстерність”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (066) 476 - 50 - 54
e-mail: anna_yufymchuk@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ В МОНООПЕРІ

При переході у процесі творчого акту зі сфери екстра-мовної (сміслові ареали) у сферу інтра-мовну (художній текст), феномен часу перетворюється в категорію хронотопу. **Мета** презентованої наукової статті полягає у висвітленні особливостей прояву категорії хронотопу в моноопері. Коло **методів** пропонованого наукового

дослідження включає комплекс музикознавчих, психологічних, мистецтвознавчих, лінгвістичних, загальнонаукових підходів, доповнений окремими положеннями міждисциплінарного синергетичного дискурсу. В означеній науково-дослідницькій праці дістаються практичного застосування, насамперед, порівняльний, структурно-аналітичний, аксіологічний, узагальнюючий методи. Найбільш вагомим значенням у дослідженні отримує взаємодія методів аналізу та спостереження. **Наукова новизна** та практична цінність означеної науково-дослідницької роботи полягає в тому, що результати дослідження можуть бути використані при складанні програм навчальних курсів „Аналіз музичних творів”, „Історія світової музичної культури”, „Музична інтерпретація”, „Оперний клас”, „Історія вокального виконавства”, „Методика вокального виконавства” для бакалаврів і магістрів вищих музичних навчальних закладів України, а також у творчій практиці. **Висновки.** В моноопері особливе значення має парадигма суб’єктивного (психологічного) часу. В рамках хронотопу, на відміну від реальної хронологічної послідовності, події в оповіді розгортаються не по прямій лінії, а розгортаються стрибками. Таким чином, відбувається перевтілення реального феномену часу в текстову категорію хронотопу.

Ключові слова: моноопера, персонаж, процес, час-простір, хронотоп.

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

Юфимчук-Заворотная Анна Олеговна, магистрант кафедры „Вокально-хоровое мастерство” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Особенности хронотопа в моноопере

При переходе в процессе творческого акта из сферы экстра-языковой (смысловые ареалы) в сферу интра-языковую (художественный текст), феномен времени превращается в категорию хронотопа. **Цель статьи** заключается в раскрытии особенностей проявления категории хронотопа в моноопере. **Круг методов** представляемого исследования включает комплекс музыковедческих, психологических, искусствоведческих, лингвистических, а также общенаучных подходов, дополненный отдельными положениями междисциплинарного синергетического дискурса. В представленной

научно-исследовательской работе получают практическое применение прежде всего сравнительный, структурно-аналитический, аксеологический, обобщающий методы. Наиболее весомого значения в исследовании обретает взаимодействие методов анализа и наблюдения. **Научная новизна** и практическая ценность предлагаемой статьи состоит в том, что результаты работы могут быть использованы при составлении программ учебных курсов „Анализ музыкальных произведений”, „История мировой музыкальной культуры”, „Музыкальная интерпретация”, „Оперный класс”, „История вокального исполнительства”, „Методика вокального исполнительства” для бакалавров и магистров высших музыкальных учебных заведений Украины, а также в творческой практике. **Выводы.** В моноопере особое значение приобретает парадигма субъективного (психологического) времени. В рамках хронотопа, в отличие от реальной хронологической последовательности, события в рассказе развиваются не по прямой линии, а разворачиваются скачками. Таким образом, осуществляется перевоплощение реального феномена времени в текстовую категорию хронотопа.

Ключевые слова: моноопера, время-пространство, персонаж, процесс, хронотоп.

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

Yufymchuk-Zavorotna Hanna, graduate student of the chair „Vocal-choral mastery” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

Chronotope features in monoopera

In the process of a creative act from the sphere of extra-linguistic (semantic areas) to the sphere of intra-linguistic (literary text), the phenomenon of time turns into the category of a chronotope. **The purpose** of this scientific article is to highlight the characteristics of the manifestation of the category of chronotope in monoopera. The round of **methods** are including a set of musicology, psychological, art history, linguistic approaches, supplemented by individual provisions of an interdisciplinary synergetic discourse. Primarily, the comparative, structurally analytical, axiological, generalizing methods are receiving the practice employment into the represented scientifically investigative

disquisition. The relationship of analysis and observation methods gets the most significance into this scientific exploration. **The scientific novelty** and practical value of this article consists in the fact that the results of the study can be used in compiling the curriculum programs „Analysis of musical works”, „History of world musical culture”, „Musical interpretation”, „Opera class”, „History of vocal performance”, „Methods of vocal performance” for bachelors and masters of higher musical educational institutions of Ukraine, as well as in creative practice. **Conclusions.** The main results of the study include the conclusion that in the mono-opera the paradigm of subjective (psychological) time is of particular importance. In the framework of the chronotope, in contrast to the real chronological sequence, the events in the story do not develop in a straight line, but unfold in leaps and bounds. Thus, the transformation of the real phenomenon of time into the textual category of the chronotope is carried out.

The key words: character, chronotope, mono-opera, process, time and space.

Постановка проблеми. Як можна помітити при безпосередньому спостереженні та як неодноразово зазначалось у наукових дослідженнях психології особистості, одним з їх найважливіших чинників організації внутрішнього світу особистості виступає процесуальність, впорядкованість у часі. Процесуальність як лінійна тимчасова послідовність характеризує також розгортання емотивного плану синтетичного тексту. Процесуальність, властива всеосяжній свідомості персонажа (ВСП), вступає у взаємодію з процесуальністю, властивою синтетичному художньому тексту.

Актуальність пропонованого дослідження обумовлена фактом питання процесуальності моноопери – її синтетичного тексту, заснованого на часовій природі центрального, а саме – музично-мовного компонента.

Огляд літератури. Термін „хронотоп”, вперше введений О.О. Ухтомським [5] в біології, активно використовувався тільки у сфері природничо-наукових досліджень – до появи роботи М.М. Бахтіна „Форми часу і хронотопу в романі” (1937 – 1938), в якій була зроблена екстраполяція даного терміну до області літературознавства. Саме тут М.М. Бахтін визначає хронотоп як „істотний взаємозв'язок часових і просторових відносин, художньо освоєних у літературі” [1]. Адаптація категорії хронотопу до сфери

оперного мистецтва майже повністю нівелює просторову складову цього поняття. Питання хронотопу в моноопері розглядається в монографії К.А. Приходовської „Смисловий і виразний потенціал моноопери” [4].

Таким чином, враховуючи вагому актуальність та вкрай недостатню розробленість означеного питання була обрана відповідна **мета наукової статті** – висвітлення особливостей прояву хронотопу в моноопері.

Об’єктом дослідження постає художня категорія хронотопу, а **предметом** – особливості прояву хронотопу в синтетичному жанрі моноопери.

Виклад основного матеріалу. Виходячи з мети більш детального з’ясування специфіки текстової часової організації моноопери спочатку слід окреслити часову процесуальність, що властива всеосяжній свідомості персонажа (ВСП) та реалізованість через лінійну структуру емотивного плану, що відображає етапи безперервного емоційного процесу.

Вплив емоційної складової внутрішнього світу особистості на сприйняття особистістю часового параметра спостережуваних нею процесів і явищ являє важливу для моноопери закономірність. Для вибудовування багатоаспектного синтетичного тексту моноопери і для ідентифікації свідомостей адресата і персонажа першорядне значення має процесуальність, виражена в послідовності психологічних подій. Послідовність психологічних подій реалізується в синтетичному художньому тексті моноопери за допомогою лінійного емотивного плану. Структура часової організації емотивного плану відображена у такій текстовій категорії, як хронотоп.

На відміну від простору в літературному творі (так само, як, наприклад, в живопису), оперний простір умовно, допускає безліч варіантів сценічного втілення. Значення ж часової складової збільшується через процесуальність синтетичного жанру опери. Переходячи протягом творчого акту зі сфери екстрамовної (смисловий пласт) у сферу інтрамовну (художній текст), феномен часу перетворюється в категорію хронотопу.

Аналогічний процес переходу феномена в категорію (з екстрамовної сфери в інтрамовну) можна спостерігати, наприклад, стосовно явища емоційності як психічного факту, що перетворюється в мовний феномен емотивності. Ймовірно, парою „емоційність-

емотивність” не обмежується аналогове поле даного глобального процесу – переходу з фактологічної дійсності в мовну, але ці питання потребують спеціальних досліджень і не входять в проблемне коло означеного дослідження.

Однак подібна уявна умовність цілком з'ясовна, по-перше, з позицій імперсональних, „узагальнених” емоцій в мистецтві, по-друге – з позицій композиції хронотопу, а по-третє – з позицій суб'єктивного (психологічного) часу, здатного розтягуватись і стискатись, особливо в критичних ситуаціях.

Наголосимо, що багато критичних ситуацій людина переживає мовчки – без зовнішніх проявів емоцій, тоді як у підтекстовій смисловій сфері здійснюється безліч подій ВСП.

Ідентичні властивості хронотопу, що актуалізуються в багатоперсонажній опері й у моноопері, мають для двох цих жанрових сфер різне значення. Якщо в багатоперсонажній опері, де переважає „погляд ззовні”, час об'єктивований, за винятком „quasi-стоп-кадрів” тих чи інших локальних номерів („вікон” у внутрішній світ персонажа, які „зупиняють дію”), – в моноопері, яка централізує ВСП, особливого значення набуває парадигма суб'єктивного (психологічного) часу.

Взаємозв'язок і взаємозалежність хронотопу моноопери, побудованого за принципом парціального сьогодення, й емотивного плану очевидні. Лінійна часова послідовність, що міститься у хронотопі, синхронізується із лінійною послідовністю, що утворює емотивний план. Лінійність даних послідовностей обумовлена процесуальною природою жанру моноопери; ще раз підкреслимо, що послідовності емотивного плану і хронотопу належать до сфери смислової організації художнього тексту й співвідносяться із реальною хронологічною послідовністю тих чи інших подій тільки на початкових стадіях задуму.

Серед основних організуючих параметрів, за допомогою яких відбувається формування емотивного плану і хронотопу: а) позиція персонажа (сторонній спостерігач, оповідач або учасник дії); б) вектор висловлювання.

Дія у синтетичному художньому тексті опери суб'єктивного часу – як провідного параметра організації хронотопу – обґрунтовує багато явищ, які вважаються умовністю жанру. Наприклад, у номерній структурі речитатив традиційно позиціонується як дія, а арія – як зупинення дії, розкриття афекту. Тим часом для

суб'єктивного часу це більш ніж природно: чергування дій і їх осмислення (а також уявлень про майбутні дії) служить основою психологічного життя людини, в якій активність і споглядання *apriori* перемикаються. Так само перемикаються прискорення й уповільнення дії і при розмиванні номерної структури в більш пізніх зразках оперного мистецтва, що вже мають у своєму розпорядженні принцип наскрізного розвитку.

Показова у цьому відношенні, наприклад, сцена Скарпіа і Тоски з опери Дж. Пучіні „Тоска”. Дія, вибудована відповідно до принципу наскрізного розвитку, розгортається стрімко, навіть з тенденцією до прискорення. Тоді правдоподібно виглядає молитва Тоски – некваплива, що триває від 3⁴⁰ до 4¹⁰ хвилин (в різних виконаннях); у реальності в тій ситуації, яка вимальовується даною сценою, така „зупинка дії” абсолютно неможлива. При цьому вона виявляється виправданою і навіть необхідною з двох точок зору:

- 1) логіки драматургічного розгортання сцени (необхідність відсторонення („трампліна”) перед фінальним прискоренням і концентрацією – стисненням дії до розв'язки – аналог затишшя перед бурею);
- 2) логіки суб'єктивного часу, обумовленого протіканням психічних процесів у суб'єкта. Молитва Тоски виконує тут функцію „вікна” у її внутрішній світ. Скарпіа належить до сфери зовнішнього, об'єктивного.

Подібні спостереження (молитва Тоски не може бути названа винятковим зразком) свідчать про деякі сторони генезису принципу психологічної ідентифікації адресата і персонажа – сторонах, пов'язаних з „генеалогічною гілкою” наскрізної оперної сцени.

Розглянемо деякі приклади втілень жанру моноопери для ілюстрації викладених тез. У першу чергу, нас буде цікавити синхронізація хронотопу й емотивного плану в кожному конкретному тексті.

У моноопері Г. Фріда „Щоденник Анни Франк” (1972, лібрето композитора) збережена загальна структура першоджерела – ряд різнохарактерних і несхожих за емотивним змістом фрагментів. Організація фрагментів у дві частини (чотири сцени), як і вибір фрагментів (яких у першоджерелі набагато більше), продиктовані, як видається, необхідністю побудови цілеспрямованого емотивного плану й хронотопу моноопери.

У даному тексті можна виділити три чітко виражені емотивні сфери:

- „легкі” позитивні епізоди дитинства;
- трагічні епізоди війни і ув'язнення;
- героїчні епізоди волі до життя.

Емотивний план, якого першоджерело не мало, в моноопері збудований послідовно від першої емотивної сфери до третьої:

Перша емотивна сфера: „День народження”, „Школа” (сц. 1); „Біля вікна”, „Спогад” (сц. 2); „Дует подружжя Ван-Даан” (сц. 3).

Друга емотивна сфера: „Розмова з батьком”, „Повістка з гестапо” (сц. 1); „Відчай”, „Сон” (сц. 2); „Злодії” (сц. 3); „Облава”, „Самотність” (сц. 4).

Третя емотивна сфера: „Притулок („Дзвін Вестертурма””, „Мені говорили” (сц. 2); „Речитатив”, „Я згадую Петера”, „На російському фронті” (сц. 3); „Пассакалія”, „Фінал” (сц. 4).

Кожна з названих емотивних сфер реалізується як безперервна драматургічна лінія, що має власну динаміку перетворень. У першій емотивній сфері спостерігається регресуюча динаміка – вона лише одним фрагментом „відбивається” в Третій сцені; друга емотивна сфера, що з'являється в кінці Першої сцени, розвивається за допомогою крещендууючої драматургії, отримуючи кульмінаційне втілення на початку Четвертої сцени; третя емотивна сфера також має у своєму розпорядженні крещендууючу драматургію, з'являючись пізніше – тільки у Другій сцені – і підводячи підсумок усій моноопері в кінці Четвертої сцени.

Таким чином, протягом Другої і Третьої сцен емотивні сфери війни і волі до життя знаходяться в конфліктному крещендууючому розвитку, і „перемагає” у фіналі третя емотивна сфера, хоча вагомість драматургічних розв'язок обох сфер цілком рівноправна (по два фрагменти). Функція фіналу, яку несе третя емотивна сфера – сфера волі до життя – робить її більш вагомою. Слід зазначити, що у фіналі моноопери Г. Фріда „Щоденник Анни Франк” відбувається нівелювання ВСП; голосом Анни Франк затверджуються загальнолюдські духовні підвалини, завдяки чому моноопера набуває рис притчі.

З таким емотивним планом корелює хронотоп даної моноопери час відбиваного психологічного процесу, що синхронізовано тут із часом прочитання, а не написання тексту. Цим виправдано багато в чому скорочення першоджерела при створенні композитором лібрето

– хронотоп моноопери дозволяє вибудувати більш цілеспрямоване утвердження найважливішої емотивної сфери.

Хронотоп моноопери М. Тарівердієва „Очікування” (1982, лібрето Р. Рождественського), при помітній розгорнутості емотивного плану, синхронізований з реальним (об'єктивним, кількісним) часом. Емотивний план даного тексту являє собою рондоподібну структуру, де різні за емотивним змістом епізоди зв'язуються рефренними побудовами („А його все немає” і „О, прийди ж, прийди”). Всі елементи структури функціонують у контексті органічної єдності наскрізного психологічного процесу, нероздільного на локальні елементи; саме цим можна пояснити наявність двох рефренів, інтонаційно різних, але маючих близькі емотивні функції. Простежимо лінію емотивного плану за епізодами:

1. „Ось адже як, явилась першою...” – розгорнута за масштабом і тематичним розвитком експозиція першого рефрену.
2. „Сучасна жінка” – перший епізод.
3. „Героя мого поки що не видно” – рефрен.
4. „Часом бере туга” – другий епізод.
5. „А його все немає” – рефрен.
6. „Швидка допомога” – третій епізод, який несе функції смислового центру й емотивного перелому.
7. „О, прийди ж, прийди” – експозиція другого рефрену, що слугує динамізованим продовженням першого рефрену.
8. „Як дитинство, ніч оголена” – четвертий епізод.
9. „Птахи сховатись здогадаються” – п'ятий епізод.
10. „О, прийди ж, прийди” – проведення другого рефрену.
11. „Як без тебе, як?” – шостий і останній епізод, який містить узагальнення психологічних подій ВСП до філософського, загальнолюдського, „притчевого” масштабу.
12. „А його все немає і немає” – фінальне проведення першого рефрену.
13. „О, прийди ж, прийди” – фінальне проведення 2-го рефрену.

Слід сказати, що лінія розвитку підтекстового емотивного плану характеризує не зовнішні характеристики музичної форми, а внутрішнє (підтекстове) з'єднання мотивів у цілісний емотивний план. Саме цей факт підкреслює нерозривність емотивного плану (первинного сюжету) моноопери і структурної організації тексту.

У лінії емотивного плану чітко виділяються наступні кульмінації:

1) перша кульмінаційна зона – третій епізод („Швидка допомога”) + експозиція другого рефрену („О, прийди ж, прийди”). Функція першої кульмінаційної зони полягає в здійсненні динаміки переходу від особистісних подій внутрішнього світу до „притчевого” узагальнення, що міститься у другій кульмінаційній зоні. Опозиція любов – самотність переростає тут в опозицію життя – смерть, що робить тему більш глобальною та загальнолюдською;

2) друга кульмінаційна зона – шостий (фінальний) епізод „Як без тебе, як?”. Тут реалізується узагальнення, що переводить, як і у фіналі моноопери Г. Фріда, висловлювання головної героїні зі сфери ВСП у сферу загальнолюдських цінностей (по суті, тут дається „визначення” самотності).

Якщо у розглянутих монооперах Г. Фріда і М. Таривердієва хронотоп синхронізувався із векторним, односпрямованим рухом часу – прочитання щоденника Анни Франк та очікування коханого „під годинником”, то в моноопері А. Спадавеккіа „Лист незнайомки” (1975, лібрето композитора за новелою С. Цвейга) хронотоп має рондальну структуру (саме хронотоп, а не тільки емотивний план).

Починається моноопера з яскравої інтонаційної побудови, що повторюється згодом при кожному поверненні дії у сферу „зараз” – того дня, коли написано листа, – на словах „Вчора моя дитина померла”. Ця інтонаційна побудова, яка втілює таку область хронотопу як „зараз”, чергується із контрастними за тематичним матеріалом епізодами, в яких час поступово рухається від далекого минулого до цього „зараз”:

1) „Вчора моя дитина померла” – „зараз”, в момент написання листа;

2) „Коли ти з'явився, мені було тринадцять років” – самий віддалений період, дитинство і юність в Інсбруку;

3) „Вчора моя дитина померла” – „зараз”, в момент написання листа;

4) „У твоєму вікні було світло” – період юності, коли головна героїня повернулася із Інсбрука й провела зі своїм коханим три ночі, у результаті яких народилась дитина;

5) „Вчора моя дитина померла” – „зараз”, в момент написання листа;

б) „Я пережила не тільки роки щастя” – останній епізод, в якому головна героїня розповідає про роки злиднів, коли заради дитини вона „продавала себе”, і про останню ніч з коханим, коли він знову „не впізнав” її, заплативши їй як „жінці з ресторану”. У цьому епізоді час приходить до „зараз”, хронотоп замикається після довгого шляху від першої тези („зараз”) до останнього епізоду (що приводить до „зараз”).

Всі епізоди являють собою безперервну крещендуючу послідовність – від тринадцяти років через юність до „зараз”.

Ряд розглянутих варіантів побудови хронотопу моноопери аж ніяк не вичерпує безлічі варіантів, складових смислового потенціалу жанру.

Висновки. Отже, хронотоп у моноопері є категорією, яка втілює перехід феномена часу зі сфери дійсності у сферу мови; основа вибудовування хронотопу в моноопері – феномен суб'єктивного (психологічного) часу (парціального теперішнього). Хронотоп у моноопері, відповідаючи лінійно-процесуальним властивостям емотивного плану, виступає базою часової будови тексту. Саме на цій підставі хронотоп у тексті моноопери синхронізований з емотивний планом, що реалізує ВСП і його ідентифікацію зі свідомістю адресата в рамках смислового потенціалу жанру моноопери.

Перспектива дослідження визначається можливістю подальшої розробки питання особливостей прояву хронотопу в монооперах вітчизняних та зарубіжних авторів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. 1975. С. 234–407.
2. Браудо И.А. Артикуляция (О произношении мелодии). Ленинград : Музыка, 1961. 199 с.
3. Данилова Т.В. Архетипические корни притчи. *Рациональность и семиотика дискурса*. 1994. С. 59–73.
4. Приходовская Е.А. Смысловый и выразительный потенциал монооперы. Томск : Изд. дом Томского гос. университета, 2017. 422 с.
5. Ухтомский А.А. Интуиция совести. Санкт-Петербург : Петербургский писатель, 1996. 528 с.

References:

1. Bahtin, M.M. (1975). Forms of time and chronotope in the novel. Essays on Historical Poetics. Voprosy literatury i jestetiki, 234–407 [in Russian].
2. Braudo, I.A. (1961). Articulation (on the pronunciation of the tune). Leningrad: Muzyka [in Russian].
3. Danilova, T.V. (1994). Archetypal roots of the parable. Racional'nost' i semiotika diskursa, 59–73 [in Russian].
4. Prihodovskaja, E.A. (2017). The semantic and expressive potential of monoopera. Tomsk: Izd. dom Tomskogo gos. Universiteta [in Russian].
5. Uhtomskij, A.A. (1996). Intuition of conscience. Sankt-Peterburg: Peterburgskij pisatel' [in Russian].

UDC 78.081

DOI 10.33287/221923

Гужва Олександр Павлович,
кандидат мистецтвознавства,
доктор філософських наук, професор,
завідувач кафедри „Вокально-хорова майстерність”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел: (066) 633 - 42 - 01
e-mail: guzhva07@meta.ua

Скрипник Анжеліка Русланівна,
магістрант кафедри „Оркестрові інструменти”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел: (063) 935 - 47 - 27
e-mail: likaskripnik1405@gmail.com

КАДЕНЦІЯ У ВІОЛОНЧЕЛЬНИХ КОНЦЕРТАХ Й. ГАЙДНА (історія, аналіз та принцип імпровізації)

Мета статті полягає у виявленні особливостей інтерпретації каденцій в концертах для віолончелі з оркестром C-dur та D-dur Йозефа Гайдна. Відповідно до поставленої мети визначено наступні завдання наукового дослідження, а саме – виявити характерні риси каденції у класичному концерті, а також порівняти особливості її виконання різними музикантами-віолончелістами; здійснити аналіз

практики виконання імпровізуючих каденцій у музичній культурі Європи ХІХ – ХХ століть. Низка **методів** наукового дослідження формується у застосуванні порівняльного аналізу різних підходів імпровізації у ХІХ та ХХ століттях; задіяний виконавський аналіз при дослідженні різних типів, функцій та розташування каденцій у творах для віолончелі з оркестром періоду вісімнадцятого, дев'ятнадцятого та двадцятого століть. Вищезначене здійснюється при обговоренні як історії, так і практики професійного віолончельного академічного виконавства. **Наукова новизна** статті обумовлена новим підходом до проблеми виконання імпровізаційних каденцій у творах класичного періоду (на прикладі концертів для віолончелі з оркестром Й. Гайдна). **Висновки.** Каденція, як надзвичайно важлива частина концерту, отримала значних змін у порівнянні від вісімнадцятого століття до сьогодення. Вона поступово втратила своє початкове призначення як винятково своєрідний розділ у концерті, де виконавець-віолончеліст може імпровізувати, а також демонструвати власні віртуозні можливості, стаючи невід'ємною частиною академічного музичного твору. Концерти для віолончелі з оркестром видатного композитора Й. Гайдна визначаються як одні з небагатьох музичних шедеврів, котрі дають необмежено широкі можливості щодо імпровізування у каденції.

Ключові слова: аналіз, віолончель, виконавець, каденція, концерт, імпровізація.

Гужва Александр Павлович, кандидат искусствоведения, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой „Вокально-хоровое мастерство” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Скрипник Анжелика, магистрант кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Каденция в виолончельных концертах Й. Гайдна (история, анализ и принцип импровизации)

Цель статьи заключается в выявлении особенностей интерпретации каденций в концертах для виолончели с оркестром C-dur и D-dur известного композитора эпохи музыкального классицизма Йозефа Гайдна. Соответствуя поставленной цели определены следующие задачи предлагаемого научного исследования, а именно – выявить характерные черты каденции в классическом концерте; сравнить особенности исполнения каденций

различными исполнителями-виолончелистами; проанализировать практику исполнения импровизирующих каденций в XIX и XX веках. **Научная новизна** представляемой статьи обусловлена новым подходом к проблеме исполнения импровизационных каденций в произведениях классического периода (на примере концертов для виолончели с оркестром Й. Гайдна). **Выводы.** Каденция, как одна из наиболее важных частей концерта, претерпела значительные изменения по сравнению от восемнадцатого века до сегодняшнего дня. Она постепенно потеряла своё первоначальное предназначение, как раздел в концерте, где исполнитель может импровизировать и демонстрировать свои виртуозные, технические способности, становясь неотъемлемой частью произведения. Концерты для виолончели известного композитора Й. Гайдна, одни из немногих музыкальных шедевров, которые дают великолепную возможность импровизировать в каденции.

Ключевые слова: анализ, виолончель, исполнитель, каденция, концерт, импровизация.

Guzhva Alexander, candidate of Arts, doctor of philosophy, professor, the head of the „Vocal-Choral mastery” chair for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

Skripnik Angelika, the graduate student of „Orchestral instruments” chair for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

Cadence into the cello concerts by J. Haydn (history, analysis and principle of improvisation)

The purpose of this article is to identify the peculiarities of the interpretation of cadences in cello concerts precisely C-dur and D-dur by celebrated Joseph Haydn. In accordance with this goal, the following tasks of scientific research are defined, namely to identify the characteristic features of cadence in a classical concert, to compare the features of performance by different performers. Discussion on the practice of improvising cadences in the 19th and 20th centuries. **Methods** of the study are to apply comparative analysis of different approaches to improvisation in the 19th and 20th centuries, performative analysis in the study of the different types, functions and locations of cadences in the works for cello and orchestra of the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries, when discussing both the history and practice of performance. **The scientific novelty** of the investigative article is due to the new approach to the problem of improvisational cadences in the academic works of the

classical period (on the example of classical concerts by well-known composer, distinguished master of classical musical culture J. Haydn). **Conclusions.** Cadence, an amazingly important part of the professional academic concert, has undergone significant changes since the eighteenth century to the present day. She gradually lost her original designation as a section in a concert where the performer could improvise and demonstrate her virtuoso abilities, becoming an integral part of the work. Cello concerts by the celebrated composer Joseph Haydn are some of the few academic compositions that make it possible to improvise in a cadence.

The key words: analysis, cadence, cello, concert, performer, improvisation.

Постанова проблеми. Одним з найвідоміших композиторів усіх часів є Франц Йозеф Гайдн. Геніальний музикант австрійського походження. Людина, яка заклала основи класичної музичної школи, а також оркестрово-інструментальний стандарт, який ми спостерігаємо й у наш час. Крім цих заслуг, Франц Йозеф уособлював віденську класичну школу. У своїй творчості Гайдн спирався на музику Австрії, використовуючи справжні народні мелодії він створював свої власні в характері народних наспівів.

Актуальність дослідження. У статті зроблено акцент на важливості процесу роботи над вивченням основ імпровізації. Означення теми обумовлюється надзвичайно малою кількістю наукових робіт, а також недостатньою вивченістю інструментальної музики Й. Гайдна.

Огляд літератури. У вітчизняному музикознавстві існує невелика кількість досліджень, присвячених інструментальній творчості Й. Гайдна. Здебільшого це окремі статті або глави із праць з історії зарубіжної музики XVIII – XIX століть. Безпосередньо присвяченою розвитку каденцій постає робота „Історія віолончельного мистецтва” Л.С. Гінзбурга [1] та окрема стаття щодо аналізу особливостей імпровізації каденцій у концертах Й. Гайдна мистецтвознавця Брайана Кершнера [3].

Мета статті полягає у розкритті значення каденції в жанрі сольного інструментального концерту епохи класицизму, у розкритті її імпровізаційності.

Об’єктом дослідження є жанр віолончельного концерту епохи класицизму, **а предметом** – каденції віолончельних концертів

Й. Гайдна з точки зору співвіднесення їх авторської версії та можливостей виконавських інтерпретацій.

Виклад основного матеріалу. В бароковій та класичній музиці каденції створювались самими виконавцями. Каденція, як важлива частина концерту, зазнала суттєвих змін у порівнянні від вісімнадцятого століття до сьогодення. Каденція пишеться у кінці будь-якої частини концерту для сольного інструмента з оркестром та виконується солістом без оркестрового супроводу, даючи виконавцеві можливість виявити технічну майстерність. У каденції соліст залишається без оркестрової підтримки для демонстрації імпровізаційних здібностей, технічної майстерності.

У XVIII столітті у віолончельних концертах Луїджі Боккеріні та Йозефа Гайдна каденція була імпровізаційною. Цей тип каденції мав назву „ad libitum” де композитори тільки вказували, де повинна бути вставлена каденція, тим самим вони надавали виконавцю можливості імпровізувати. Імпровізаційні пасажі відбуваються у кінці повторного переходу від розділів епізоду до рефрену рондо і не включають тематичний матеріал. Їх функція – просто підключити два розділи, а не конкретизувати теми з руху.

В романтичну епоху каденції почали з'являтися у різних частинах концерту, таким чином, приймаючи нову функцію. Каденцію на початку концерту можна знайти у концертах для скрипки, віолончелі та оркестру тв. 102 Йоганнеса Брамса. Функція цієї каденції – вже не просто розробляти музичний матеріал, а скоріше відкривати концерт.

Композитори урізноманітнили фрагменти, де можуть існувати каденції. У ХХ столітті майстри стали частіше використовувати каденцію як з'єднання розділів. У Концерті для віолончелі з оркестром ор. 129 Роберта Шумана каденція перед кодою зустрічається в останньому розділі. У цій каденції композитор не включає музичний матеріал з частини, а скоріше „запозичує” тематичний матеріал. Це створює тонально нестабільний характер каденції. Функція тут полягає в тому, щоб підготувати коду, а не розробляти тематичний матеріал. Каденція має незвичайний тональний план: сі-бемоль мажор, модулюючий в соль мінор.

У ХХ столітті композитори продовжували шукати нові способи інтерпретації каденції у структурі концерту. Каденції у ХХ сторіччі можна згрупувати у три типи в залежності від їх місця і функції в

концерті: каденція „ad libitum та облігато”, „рух каденції” (cadenza як окремий рух) і „cadenza attacca” (каденція, що з'єднує два рухи) [3].

Перший тип каденцій визначається функцією, аналогічною написаній і виконаній у вісімнадцятому та дев'ятнадцятому століттях. У каденціях типу „ad libitum” виконавець показує свої артистичні й віртуозні здатності та каденція обов'язково уведена композитором у партитуру концерту. Приклад „cadenza ad libitum” можна знайти в концерті для віолончелі з оркестром До-мажор Артюра Онеггера у кінці другої частини. Дотримуючись традицій вісімнадцятого століття, композитор вказав тільки місце, де повинна відтворюватись каденція, і залишив завдання виконавцю. Потім він розробляє основні теми з першої частини концерту у використанні паралельних квінт й натуральних гармоній, створюючи унікальні за витонченістю тембру звучності.

Каденція концерту для віолончелі з оркестром № 1, соч. 49 Дмитра Кабалевського – приклад каденції облігато. Каденція має цікаву функцію для формального оформлення та розробки музичного матеріалу. Рух засновано на нескладній мелодії з народним характером, яка звучить чотири рази, кожен раз проходячи у формі варіації.

Другий тип каденції, знайдений у концертах для віолончелі, написаних у ХХ столітті, – каденція як окремий рух. Цей тип уособлює поєднання жанрів концерту та сольної віолончельної музики. Сама каденція може бути виконана і функціонує як рух з сонати або сюїти для віолончелі соло – жанрів, які отримали велику популярність у ХХ сторіччі. Цей тип можна назвати „розділом каденції”.

Приклад такого типу можна знайти у концерті для віолончелі з оркестром № 1, тв. 107 Дмитра Шостаковича. Каденція є третьою частиною і може функціонувати як окремий музичний матеріал з унікальними функціями. Теми вводяться у зворотному порядку, ніби композитор „перемотує” спогади, потім „перемотує вперед”, щоб почати останній рух. Завдяки цьому Шостакович створює дві паралельні звукові сфери: одна повертає минуле, а інша стрибає у майбутнє. Ця каденція змінює уявлення слухача про час і звуковий простір.

Третій тип каденції у ХХ столітті функціонує як зв'язок між розділами, і може мати назву „cadenza attacca”. Ці каденції часто

включають музичний матеріал, а також деякі уявлення про характер і теми твору.

У концерті для віолончелі з оркестром № 2 Альфреда Шнітке, частини третя, четверта і п'ята пов'язані каденціями. Каденція у кінці третьої частини – це приклад нової сполучної функції, яку композитори розробили у двадцятому столітті. Це розвиває музичний матеріал з розділу і пов'язує його через використання висхідної хроматичної гами, яка поступово стає глісандо для наступного руху. Каденція у кінці четвертого розділу аналогічно використовує висхідний глісандо в якості зв'язку до п'ятої частини.

Є каденції, які не можуть бути використанням із трьох типів, описаних вище. Є приклади концертів з більш ніж однією каденцією, включеною в одну й туж рухову послідовність. У Концерті для віолончелі з оркестром Джона Харбісона є дві каденції в другій частині, одна з яких розробляє інший тематичний матеріал.

Протягом своєї історії каденція розвивалась із власних класичних коренів як проста імпровізація в усталений момент руху, до різноманітної та унікальної частини концерту у ХХ сторіччі.

Концерти для віолончелі класичної епохи пропонують більше можливостей для виконавців створювати свої власні каденції, а також висловлювати власну віртуозність та її розуміння. У концертах, написаних у ХІХ й ХХ століттях, творча роль виконавця стає все більш і більш обмеженою, так як композитори надавали свої власні каденції, з очікуванням того, що виконавець буде грати каденцію, як зазначено.

Деякі музиканти скористались можливістю, щоб скласти свої власні каденції. Янош Старкер написав каденцію для „Варіацій на тему рококо” для віолончелі з оркестром тв. 33 Петра Ілліча Чайковського й Концерту для віолончелі з оркестром тв. 129 Роберта Шумана. П'єр Фурньє написав каденцію для Концерта для віолончелі з оркестром тв. 129 Роберта Шумана. Девід Поппер та Яша Бернштейн вставили каденцію перед кодою в останній частині Концерту для віолончелі з оркестром № 1, тв. 33 Каміля Сен-Санса, оскільки оригінальна композиція автора не включала каденцію.

Ці показники дають переконливі докази того, наскільки важлива роль виконавців для презентації концертів для віолончелі. Надаючи свої власні каденції, щоб замінити каденції, написані композитором, віолончелісти, можливо, ненавмисно відійшли від початкового наміру композиторів. Більш того, вставлена каденція у

віолончельному концерті К. Сен-Санса є прикладом того, як виконавці можуть втручатись або навіть руйнувати задум композитора й структуру твору, щоб задовольнити їхні потреби у віртуозному відображенні.

У „*Traité des agréments de la musique*” (1771) Джузеппе Тартіні стверджує, що каденція повинна бути імпровізацією. Тартіні пропонує ряд різних виписаних прикладів застосування у каденціях різних штучних конфігурацій.

Йозеф Гайдн (1732 – 1809) написав концерти для різних інструментів, у тому числі два для віолончелі з оркестром. Можливо, він був натхненний деякими видатними виконавцями оркестру при дворі принца Естерхазі, де він працював капельмейстером з 1761 до 1790 років. Точні дати написання Концерту для віолончелі з оркестром C-dur невідомі. Концерт для віолончелі з оркестром D-dur був написаний у 1783 році. В концерті для віолончелі з оркестром C-dur для першої і другої частин написані каденції. У концерті для віолончелі з оркестром D-dur у першій та другій частині запропоновано каденції, а у третій – розділ „*ad libitum*”, призначений для імпровізації – „*Eingänge*” (вступ). Інтерпретація каденцій концерту для віолончелі з оркестром C-dur Йозефа Гайдна дуже своєрідна.

Каденція Бенджаміна Бріттена присвячена російському видатному віолончелісту Мстиславу Ростроповичу. Він використовує в каденції пунктирний мотив з першої теми, зменшені акорди, імпровізовані арпеджіо. Тема поступово скорочується і фрагментується, потім переходить до висхідного масштабного прогону на основі пунктирної фігури з твору.

У каденції Бріттен будує імпровізацію, застосовуючи фрагменти, які створюють модуляцію. У другій частині, як і в каденції для першої частини, Бріттен застосовує фрагменти з теми в імпровізації. Він підкреслює тоніку. Наступний фрагмент з теми застосовується як розширення чотирьохступневих акордів, які через серію низхідних хроматизмів призводять до фінальної трелі.

Янош Старкер (1924) – американський віолончеліст угорського походження. Він поділив каденцію на три частини, використовуючи основний тематичний матеріал для імпровізації: зменшені інтервали, включення комбінації уривків та аналогічний фрагмент з репризи, використання тем з подвійними нотами та подальшими трелями і гамоподібними пасажами. Каденція містить тональність C-dur з

короткими модуляціями в c-moll. Крім того, подальша модуляція закінчується тональністю d-moll. Звернемо увагу, що подібне використання збільшених та зменшених акордів не характерне для стилю Й. Гайдна.

Франсуа Огюст Геварт (1828 – 1908) – відомий бельгійський історик, теоретик і композитор. Каденції Геварта передбачають віртуозні обмеження віолончелі. Стилiстичні вимоги до каденції не відповідають класичному концерту, як це встановлено у трактаті XVIII століття. У каденції є безліч технічних проблем для виконавців: арпеджіо, акорди та гамоподібні пасажі. В каденції теж саме закінчення, що й у сольній партії.

Висновки. Здатність імпровізувати і створювати каденцію має важливе значення для художнього розвитку кожного виконавця. Це не тільки засоби вираження власних уявлень про композицію, але також надання більш глибокого розуміння музичному змісту, структурі й композиційному матеріалу концерту. Для того, щоб скласти власні каденції, виконавці повинні розуміти стиль, традицію того часу, коли був написаний конкретний концерт, тематичний матеріал руху, розуміти еволюцію каденції в концертах для віолончелі та її диверсифікацію від простого імпровізаційного розділу до унікальної та інтегрованої частини. Форма концерту має велике значення не тільки для інтерпретації каденцій, а й також виконання концерту, як закінченої художньої роботи.

Каденції повинні бути імпровізовані, із застосуванням окремих музичних ідей та фрагментів, а не просто цитувати мелодії у повному обсязі. Музична ідея не повинна повторюватись, короткі каденції повинні зберігати основну тональність і не включати хроматичні ноти; при цьому довгі каденції можуть модулювати, не відходячи надто далеко від тоніки, а дисонанси й хроматичні ноти повинні бути дозволені відповідно до правил озвучування.

Перспективи дослідження. Насиченість художньої практики сучасної інструментальної музики потребує нових підходів та ракурсів, які дозволять виявити глибинні процеси цього важливого пласта музичної культури сучасності, а також дослідити у цьому контексті роль імпровізованої каденції.

Список використаних джерел та літератури:

1. Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства. Москва : Музыка, 1950. Т. 1. 215 с.

2. Макаров В. Особливості формоутворення концертів для декількох солістів з оркестром епохи бароко. *Теоретичні проблеми музичної форми*. 1982. Вип. 61. С. 96.
3. Кершнер Д., Брайан К. Изучение классических каденций и руководство по написанию каденций для классических концертов. Москва : Тракта, 1986.
4. Бриттен Б. Каденция концерта для виолончели Й. Гайдна. Москва : Музыка, 1966.

References:

1. Ginzburg, L.S. (1950). The history of cello art. Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Makarov, V. (1982). Features of concert formation for multiple soloists with the baroque orchestra. *Teoretychni problemy muzychnoji formy*, 61, 96 [in Ukrainian].
3. Kershner, D., Brajan, K. (1986). Studying classical cadence and the guide to writing cadence for classical concerts. Moskva: Traktat [in Russian].
4. Britten, B. (1966). Cadence from concert for cello by J. Haydn. Moskva: Muzyka [in Russian].

UDC 78.021

DOI 10.33287/221924

Купіна Дарина Дмитрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (099) 611 - 02 - 29
e-mail: emirdarina@gmail.com

Гребенюк Ганна Олександрівна,
магістрант кафедри „Фортепіано, орган”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (098) 485 - 88 - 86
e-mail: clare2195@gmail.com

ЖАНР ВАРІАЦІЙ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВОЇ МНОЖИННОСТІ ТВОРЧОСТІ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДІ

Мета статті полягає у визначенні жанрово-стильових особливостей фортепіанного циклу „Серйозні варіації” Ф. Мендельсона-Бартольдї. Коло **методів** дослідження обумовлюється застосуванням емпіричних наукових підходів, а саме – спостереження та узагальнення. Визначені методи формують

яскраво виражену практичну складову пропонованої наукової розвідки. Структурно-аналітичний підхід дозволяє сформулювати як послідовність викладу наукового матеріалу, так і зробити відповідні висновки щодо особливостей „Серйозних варіацій”. За допомогою застосування історико-типологічного підходу виявляється послідовність процесу розвитку жанру варіацій в цілому. **Новизна пропонованої теми** визначена тим, що вперше було здійснено аналіз фортепіанного циклу „Серйозні варіації” Ф. Мендельсона у контексті історичного розвитку жанру варіацій та його стильової детермінації. **Висновки.** Варіації для фортепіано займають в музиці Мендельсона досить скромне місце у порівнянні з творчістю інших композиторів. Фортепіанний цикл „Серйозні варіації” був створений Мендельсоном у відповідності до сучасних композиторів романтичних тенденцій у діалозі зі стилістичними ознаками барокової та класичної доби. Стильовими орієнтирами при створенні циклу стала творчість Л. Бетховена та Й.С. Баха. Фактура твору дуже „піаністична”, хоча в ній відчувається вплив як оркестрового письма, так і органної музики Мендельсона. Драматургія „Серйозних варіацій” організована таким чином, що в ній виразно відчувається рух від барокової стилістики до класичної, виявляючи сутність стильової модуляції в рамках циклу. Головною особливістю „Серйозних варіацій”, на втілення якої повинні бути націлені зусилля піаніста при роботі над цим циклом, є стильова множинність, яка є головною характеристикою музичного матеріалу та способи його викладу.

Ключові слова: варіації, романтичні варіації, стильова множинність, стильова модуляція, „Серйозні варіації”, творчість Ф. Мендельсона-Бартольді.

Купина Дарина Дмитрієвна, кандидат искусствоведения, доцент кафедри „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Гребенюк Анна Александровна, магистрант кафедри „Фортепиано, орган” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Жанр вариаций для фортепиано в контексте стилевой множественности творчества Ф. Мендельсона-Бартольди

Цель статьи заключается в определении жанрово-стилевых особенностей фортепианного цикла „Серьезные вариации” Ф. Мендельсона-Бартольди. **Ряд методов** исследования обусловлен

применением эмпирических научных подходов наблюдения и обобщения. Определённые методы формируют ярко выраженную практическую составляющую предлагаемой научной разведки. Структурно-аналитический подход позволяет сформировать как последовательность изложения научного материала, так и сделать соответствующие выводы по особенностям „Серьезных вариаций”. С помощью применения историко-типологического подхода выявляется постепенность процесса развития жанра вариаций в целом. **Новизна** предлагаемой темы определена тем, что впервые был осуществлен анализ фортепианного цикла „Серьезные вариации” Ф. Мендельсона в контексте исторического развития жанра вариаций и его стилевой детерминации. **Выводы.** Вариации для фортепиано занимают в музыке Мендельсона достаточно скромное место по сравнению с творчеством других композиторов. Фортепианный цикл „Серьезные вариации” был создан Мендельсоном в соответствии с современными композитору романтическими тенденциями в диалоге со стилистическими признаками барочной и классической эпохи. Стилистическими ориентирами при создании цикла стало творчество Л. Бетховена и И.С. Баха. Фактура произведения очень „пианистическая”, хотя в ней чувствуется влияние как оркестрового письма, так и органной музыки Мендельсона. Драматургия „Серьезных вариаций” организована таким образом, что в ней явственно ощущается движение от барочной стилистики к классической, проявляя сущность стилевой модуляции в рамках цикла. Главной особенностью „Серьезных вариаций”, на осуществление которой должны быть нацелены усилия пианиста при работе над этим циклом, является стилевая множественность, которая устанавливается основной характеристикой музыкального материала и способы его изложения.

Ключевые слова: вариации, романтические вариации, стилевая множественность, стилевая модуляция, „Серьезные вариации”, творчество Ф. Мендельсона-Бартольди.

Kupina Darina, PhD in Arts, the docent of the „History and Theory of Music” chair, Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

Grebenyuk Anna, graduate student of the chair „Piano, organ” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

Genre of variations for piano in the context of stylish plurality of F. Mendelssohn-Bartholdy's creativity

The purpose of the article is to determine the genre and style features of the piano cycle „Serious Variations” by F. Mendelssohn-Bartholdy. The round of specific **methods** is due to the use of empirical scientific approaches of observation and generalization. The methods identified form a pronounced practical component of the proposed scientific intelligence. The structural and analytical approach allows you to form a sequence of presentation of scientific material, and draw the appropriate conclusions on the features of „Serious Variations”. Using the historical-typological approach, the sequence of the development process of the variation genre as a whole is revealed. The **novelty** of the proposed topic is determined by the fact that the first analysis of the piano cycle „Serious Variations” by F. Mendelssohn was carried out in the context of the historical development of the genre of variations and its stylistic determination. **Conclusions.** Variations for piano occupy a rather modest place in Mendelssohn’s music compared to the work of other composers. The piano series „Serious Variations” was created by Mendelssohn in accordance with romantic trends in contemporary composer in a dialogue with the stylistic features of the Baroque and classical era. The style guidelines for creating the cycle was the work of L. Beethoven and I.S. Bach. The texture of the work is very “pianistic”, although it influences both the orchestral writing and Mendelssohn’s organ music. The dramaturgy of „Serious Variations” is organized in such a way that it clearly senses the movement from Baroque to classical stylistics, manifesting the essence of style modulation within the cycle. The main feature of „Serious Variations” on the implementation of which the pianist’s efforts should be aimed at working on this cycle is the style multiplicity, which is the main characteristic of musical material and the ways of its presentation.

The key words: variations, romantic variations, style multiplicity, style modulation, „Serious Variations”, the work of F. Mendelssohn-Bartholdy.

Постановка проблеми. На сьогоднішній день багатогранна творчість Фелікса Мендельсона-Бартольдї привертає все більше уваги. Разом із симфоніями, увертюрами та скрипковими концертами, які звучать у концертних залах у виконанні найкращих симфонічних оркестрів та провідних солістів, часто виконуються його ораторії, фортепіанні концерти, камерні твори. Щодо фортепіанної музики, „візитною карткою” композитора вважається цикл „Пісень без слів”,

який став дуже популярним та зазвучав по всьому світові. Варіаційні цикли Фелікса Мендельсона, зокрема „Серйозні варіації” ор. 54, варіації ор. 82 та Варіації для двох фортепіано з оркестром на тему К.М. Вебера ор. 87 залишаються у тіні іншої музики композитора. Тим не менш – це масштабні концертні твори, які прикрашали собою репертуар видатних піаністів, таких, як Ф. Бузоні, В. Софроницький, В. Горовиць, Б. Давидович, при цьому, у науковому ракурсі ці твори ще жодного разу не виступали в якості матеріалу дослідження.

Актуальність обраної теми зумовлена як творчими орієнтирами сучасної виконавської практики, так і необхідністю теоретичного осмислення особливостей варіаційних циклів, зокрема „Серйозних варіацій”, у творчості Ф. Мендельсона-Бартольдї.

Огляд літератури. Творчість Ф. Мендельсона-Бартольдї неодноразово ставала об’єктом наукових розвідок. У своїх працях Дж. Рїл [7] та Р. Фогг [8] відзначають значимість варіаційного циклу. Р. Фогг ставить „Серйозні варіації” на рівень із „Симфонічними етюдами” Р. Шумана та Й. Брамса, з варіаціями Г. Генделя та з тридцять двома варіаціями Л. Бетховена. Крім цього, автори дають ретельний аналіз теми та розглядають неповторність кожної варіації. У вітчизняній музикознавчій літературі унікальність „Серйозних варіацій” „губиться”, поступаючись місцем більш масштабним органним та концертним творам Мендельсона. Серед відомих монографій про композитора російською мовою – книги Г. Ворбса [3], А. Курцмана [5], Е. Мейліха [6], проте жодна з цих робіт не може претендувати на повне висвітлення життєвого та творчого шляху композитора, тим більше компенсувати брак відомостей стосовно окремих жанрових груп, наявних у творчому доробку Мендельсона.

Інше коло музично-наукових джерел стосується питань розвитку жанру варіацій та пов’язаних з ним проблем циклічності та стилю. Музикознавчих робіт, що висвітлювали б ці питання окремо дуже багато. Це – наукові роботи П. Бадура-Скоди [2], Б. Асаф’єва [1], В. Галацької [4]. Серед різноманіття думок та поглядів найбільш значущими для данної роботи у процесі формування теоретичної бази виявились ідеї, закладені у роботі П. Бадури-Скоди [2].

Мета статті – виявити особливості трактування жанру варіацій у фортепіанній творчості Ф. Мендельсона-Бартольдї на прикладі „Серйозних варіацій” ор. 54 та висвітлити специфіку формотворення і стильових орієнтирів музичної мови автора, а також місця варіаційного жанру в творчості німецького композитора.

Об'єктом дослідження постає жанр варіацій у творчості німецького композитора XIX ст. Ф. Мендельсона-Бартольдї. **Предмет** дослідження – стильові особливості варіаційного циклу „Серйозні варіації” ор. 54 Ф. Мендельсона-Бартольдї.

Виклад основного матеріалу. Фелікс Мендельсон написав твори практично в усіх жанрах: від опер та ораторій до пісень й фортепіанних мініатюр. При цьому так склалось, що саме фортепіанні мініатюри, а саме 48 „Пісень без слів”, виданих у восьми випусках – ор. 19, ор. 30, ор. 38, ор. 53, ор. 62, ор. 67, ор. 85 та ор. 102 – по шість п'єс у кожному, виявились найвідомішими творами композитора разом з „Весільним маршем” та концертом для скрипки з оркестром ор. 64. Тому найпростіше говорити про Мендельсона, як про майстра романтичної фортепіанної мініатюри та одного з фактичних засновників цього жанру.

Жанр варіацій займає у творчості композитора особливе місце. Всього композитором написано сім варіаційних циклів: „Серйозні варіації” ор. 54, Варіації для фортепіано соло ор. 82 E-dur (1841) та ор. 83 B-dur (1841; вони існують також у чотирьохручній версії). У 1833 році Мендельсон написав варіації для двох фортепіано на тему маршу Карла Марії фон Вебера „*La preciosa*” під назвою „Концертний дует” (опус у них не вказано). Крім того, у Мендельсона є два цикли варіацій для віолончелі й фортепіано та два варіаційних цикла для органу, які увійшли до збірки його органних п'єс – пасакалія і хоральні варіації (варіації на тему протестантського хоралу). Це небагато, якщо порівняти з творчістю інших німецьких та австрійських композиторів.

„Серйозні варіації” ор. 54 *d-moll* (1841) складаються з теми та сімнадцяти варіацій. Історія створення циклу пов'язана зі створенням пам'ятника Бетховену на його батьківщині, у Бонні та виданням до цієї події „Бетховенського альбому”, що складався з творів-присвят видатному композиторові, засоби від продажу якого були перераховані до бетховенського фонду. Проект завершився публікацією у Відні у 1841 році альбому п'єс одинадцяти композиторів, до якого увійшли перекладення траурного маршу з „Героїчної” симфонії Бетховена Ф. Ліста, прелюдія *cis-moll* ор. 45 Ф. Шопена, ноктюрн К. Черні, два етюдї І. Мошелеса та „Серйозні варіації” Ф. Мендельсона.

Мендельсон дуже серйозно поставився до участі в „Бетховенському альбомі” і створив твір, дуже незвичайний як для

власного стилю, так і для романтичної музики взагалі. „Серйозні варіації” – твір трагічний. У „Бетховенському альбомі” вони перегукуються з листівською транскрипцією траурного маршу з „Героїчної” симфонії Бетховена, адже видатний німецький композитор був кумиром Мендельсона ще з років навчання.

Однак тема варіацій з її хроматичними „зітханнями” викликає асоціації насамперед з творчістю іншого кумира Мендельсона – Йоганна Себастьяна Баха. П. Бадура-Скода у своїй статті про „Серйозні варіації” [2] зазначає, що зразком, який наслідував Мендельсон у темі „Серйозних варіацій”, була відома тема з Кантати BWV 12 „*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*” (доречі, на цю тему написав варіації Ф. Лист). У заключному розділі варіацій (*Presto*) Мендельсон цитує мотиви арії „*Blute nur, du liebes Herz*” зі „Страстей за Матфеєм” – того самого твору Баха, який Мендельсон повернув широкій публіці на самому початку своєї диригентської діяльності.

„Серйозні варіації” були дуже важливі для композитора не тільки тому, що він отримав можливість висловити своє захоплення творчістю двох найулюбленіших своїх композиторів, а ще й тому, що до того моменту Мендельсон не звертався до варіаційної форми у фортепіанній музиці. У процесі створення цього твору в листі до свого друга Карла Клінгемана він писав: „Ви знаєте, що я зараз пишу? Набір варіацій для фортепіано, вісімнадцять разом на тему в ре мінорі, і це дає мені божественне задоволення ... здається, що я повинен компенсувати той факт, що не писав варіацій раніше” [2], – зазначає у своїй статті П. Бадура-Скода. У результаті, однак, варіацій залишилось сімнадцять, але остання з них розширена за рахунок розділу *Presto*: як це часто буває у бетховенських варіаціях, остання з них переростає в кодус. У Державній бібліотеці в Берліні зберігаються чернетки „Серйозних варіацій”, які показують, що процес створення почався саме з цієї коди, а потім рухався до початку.

Характер теми багато в чому пояснює те, чому Мендельсон назвав ці варіації „серйозними”. Він цілком міг обмежитись нейтральним заголовком „Варіації ре-мінор” або „Варіації на оригінальну тему”, проте свідомо вибрав більш конкретний заголовок: „*sérieuses*”. Тут відбивається не тільки повага до особистості Бетховена, але також і те, що стиль твору відрізняється від численних „блискучих” варіацій, в яких віртуозність використовується тільки заради віртуозності. На це звертає увагу в

своїй статті „Більш уважний погляд на „Серйозні варіації” Мендельсона” Райан Фогг [8].

Як зазначає автор книги „Керівництво до класичної музики”, музичний критик Джеймс Ріл, то, чого їм „не вистачає у довжину”, вони компенсують „у широкому діапазоні” [7]. Заявлений на початку темп *Andante Sostenuto* визначає спокійний умиротворений характер теми.

Цикл починається з ре мінорної теми, яка, незважаючи на мелодичну схожість з кантатою Баха, все-таки є цілком оригінальною і звучить у темпі неквапливої ходи – *Andante sostenuto*. Мендельсон віддавав належне бароковій музиці. Це підкреслюється характерними хроматичними ходами. Гармонія твору реалізована у хоральній фактурі з мелодизованими середніми голосами, на тлі яких особливо яскраво звучать затримання в партії верхнього голосу.

Тема має квадратну структуру (8+8). У першому восьмитакті мелодія спочатку піднімається вгору на кварту, а в других чотирьох тактах спускається вниз по секундах, як би хмурніючи та стаючи більш приглушеною, хоча перше речення й закінчується у більш світлому паралельному мажорі. У другому реченні мелодія піднімається в гору, звучання знову стає все більш напруженим. Кульмінація наприкінці другого речення відзначена звучанням неаполітанського секстаккорда.

Тема відкривається в динаміці *mf*, піднімається у верхній регістр другої октави по тональностях *F – G – H*. Музика досить прозора та аристократична. Навіть при появі напруги домінантової функції тематизм не переходить до стану схвильованості, а навпаки залишається урочисто-спокійним.

Зважаючи, що Мендельсон багато писав для оркестру, у даному варіаційному циклі відчувається певна оркестровість. Своїм співучим *legato* і тонким високим регістром тема нагадує звучання скрипок, які в кінці змінюються короткими акордами, схожими на *pizzicato*.

Р. Фогг відзначав, що ритмічна основа теми часто змінюється, але її урочистість, будова фразової структури та хроматизми в гармонії залишаються незмінними протягом усього циклу. Різноманітність циклу досягається за допомогою яскравих кульмінацій. У кожній наступній варіації вони по-своєму колоритні. У більшості випадків перехід від однієї варіації до іншої відбувається без зупинок, а деякі, ймовірно, групуються парами. Періодично змінюється темп, що характерно для композиторів-романтиків.

Перша варіація підтримує мелодичну, гармонічну та фразову основу теми. Змінюється рух шістнадцятими замість восьмих. А октавні віолончельні ходи на стаккато у нижньому голосі додають метричну чіткість і плавно „переводять” до другої варіації.

Друга варіація має більш жвавий характер і трохи нагадує розмову двох людей: в ній взаємодіють два тембри та два регістри, які безперервно задають питання і відповідають. Темп прискорюється (*Un poco più animato*), а хвилеподібний рух секстолей змінює потік шістнадцятих.

Коли слухаєш третю варіацію, розумієш, що друга була всього лише, переходом від плавного умиротворення до нового характеру – пружного та стійкого. Варіація складається з уривчастих пасажів на *crescendo*, які створюють відчуття суперечливості, ніби хтось намагається щось довести. Стиль дуже близький до бетховенського. Тема зливається в потоці „розгонистих” шістнадцятих, хоча, її контур ще проглядається. З потаємного *piano* мелодія розростається до бурхливого конфлікту регістрів, схожого на питання та відповідь. Постійні *sf* підсилюють стислість руху.

Стаккатований двухголосний канон четвертої варіації приносить раптову легкість звучання. Витончені форшлагги надають цій варіації характер елегантною жіночності. Але в той же час постійні акценти свідчать про суворість характеру. Дж. Ріл бачить у цьому каноні зв'язок з танцювальною музикою Й. Брамса.

Схвильованість п'ятої варіації обумовлена синкопами між правою і лівою рукою. Іноді в цій варіації бачать енергію, наполегливість і навіть токкатність, зважаючи на вказівку *Agitato*, що вимагає схвильованості. Тим не менш у деяких інтерпретаційних версіях (наприклад, у виконанні В. Горовиця) ця варіація звучить радше сумно, ніж схвильовано.

У шостий варіації знову встановлюється діалог між регістрами, але вже в акордовій фактурі. Приглушеним октавам у низькому регістрі вторять яскраві напружені акорди другої та третьої октави. У цьому шоста варіація має схожість із третьою (*Piu animato*). Тільки рух восьмими вже створює розміреність і чіткість характеру, схожого на годинниковий механізм без будь-яких коливань.

Ритмічна фігура з двох шістнадцятих та восьмих надає маршовий натиск сьомій варіації. Висхідні арпеджіо доповнюють маршевість відчуттям віртуозного блиску: хоча ці пасажи не дуже важкі для виконання, вони звучать дуже ефектно. Драматичний

характер, бурхливі потоки, наповнена фактура – все це є відгомонами бетховенського стилю: адже саме Бетховен першим став сміливо протиставляти крайні регістри, широко використовував педаль, вживав масивні акордові співзвуччя, створивши фортепіанний стиль, далекий від вишукано-мереживної манери клавесиністів.

Якщо порівняти нотний текст восьмої варіації з текстом наступної, дев'ятої, то стає зрозумілим, що ці дві варіації утворюють групу або пару. Тріольні пасажі шістнадцятих нагадують схвильовану людську мову, висловлюють внутрішній неспокій. Малюнок фактури у цих варіаціях трохи нагадує „Гретхен за прядкою” Шуберта, а ще більше – Пісню без слів *C-dur*, яку часто називають „Прядка”. Темп *Allegro vivace* вказує на віртуозний характер музики. Створюється враження, ніби в попередніх варіаціях накопичувалась енергія впродовж руху до дев'ятої варіації, як до кульмінаційної вершини першого розділу, де відбувається „викид” енергії, що сповіщує про кульмінацію початкового етапу.

„Серйозні варіації” можна розглядати як калейдоскоп образів (що відповідає принципам романтичних характерних варіацій, до якого належить даний цикл): не встигаєш вслухатись в один, як на зміну йому приходять інші образи, іноді абсолютно контрастні. Так, стихійна схвильованість восьмої та дев'ятої варіацій змінюється мірною чотириголосною поліфонією десятої варіації, що характеризується різкою зміною настрою, темпу і типу викладу. Очевидно, що замість Бетховена стильовим орієнтиром у цій варіації для Мендельсона знову стає Бах.

В акомпанементі одинадцятої варіації як і в п'ятій, з'являються синкопи, але тут вони звучать більш мирно. Відбувається переосмислення образів початкових варіацій. У цій частині помітно незвичайну подібність до музики Р. Шумана – особливо з її багатозоровою фактурою та сміливими музичними стрибками.

У дванадцятій варіації знову відбувається різка зміна характеру: з'являється токкатна фактура, яка нагадує третю варіацію. Важлива ще й вказівка темпу – *Tempo di Tema*, що відновлює первісний темп, проте не характер, що стає набагато драматичнішим.

У тринадцятій варіації повертається не тільки темп, але і мелодія теми. Тільки вона захована у середньому голосі й „загорнута” у пасажі тридцять других. В якості супроводу звучить *pizzicato* в басу.

Чотирнадцята варіація – це чотириголосний хорал, який вступає в мажорі на *forte*. Темп *Adagio* разом з чотирьохголоссям надає їй

молитовного настрою. Деякі виконавці вважають саме чотирнадцяту варіацію своєю кульмінаційною точкою циклу, адже, дійсно, вона дуже сильно розширює емоційний діапазон твору. Ця варіація „римується” з темою та служить свого роду вступом до фінального розділу циклу.

У наступній, п'ятнадцятій варіації мелодія звучить плавно, але вже у шістнадцятій – знову з'являється токатна фактура. Шістнадцята варіація разом з останньою, сімнадцятою, знову утворюють мікроцикл або пару, як восьма і дев'ята. І знову це потрібно для того, щоб у другій варіації пари дійти до кульмінації. Але генеральна кульмінація в останній варіації – значно потужніша.

Обидві фінальні варіації мають загальний темп *Allegro Vivace* і будуються на безперервному русі тріольних шістнадцятих. У фінальному *Presto* знову з'являються синкопи. Тут вони вже набагато більш масивні і яскраві, ніж раніше. Бас, потужний, як удар там-тама, піднімає нову хвилю синкопованих акордів, але закінчення дуже незвичайне: все валиться на арпеджованому пасажі, й фінальні акорди звучать не по-бетховенські урочисто, а по-бахівські задумливо.

Як вже зазначалось, спочатку Мендельсон задумував написати „вісімнадцять варіацій в один прийом”, а у кінцевому результаті вийшло сімнадцять. Остання варіація має два розділи. Другий розділ (*Presto*) фактично являє собою пристрасну коду всього циклу. Вона містить один з найяскравіших музичних епізодів, які Мендельсон коли-небудь написав. Цей розділ відрізняється енергією, наполегливістю та великою внутрішньою організованістю. Численні наростання й злети передають відчуття внутрішньої боротьби, яка вичерпується в межах усього циклу.

Висновки. Варіації, включаючи варіації для фортепіано, займають в музиці Ф. Мендельсона-Бартольді досить скромне місце, як у порівнянні з творчістю віденських класиків, романтиків, так і у порівнянні з музикою багатьох інших композиторів.

Стильовими орієнтирами при створенні „Серйозних варіацій” були для Ф. Мендельсона твори Л. Бетховена (що обумовлено історією створення циклу), але також і Й.С. Баха (що обумовлено стильовими уподобаннями композитора та його увагою до органного музикування). Драматургія „Серйозних варіацій” організована таким чином, що в ній виразно відчувається рух від барокової стилістики до класичної.

Надзвичайно цікавим є синтез способів викладу, використаних у „Серйозних варіаціях”. Фактура цього твору дуже „піаністична”, але при цьому в ній відчувається вплив як оркестрового письма (переклички між регістрами та їх зіставлення, різкі зміни динаміки, потужні тутті, енергійні короткі акорди, „піцикатні” басы тощо), так і органної творчості Мендельсона (поєднання полифонічності з віртуозністю, раціональний розподіл матеріалу між руками, використання „органних” дублювань).

Зважаючи, що найбільш оригінальними та помітними творами у фортепіанній творчості Фелікса Мендельсона стали мініатюри, призначені переважно для побутового музикування, що формує хибне уявлення про те, що й сама фортепіанна музика Мендельсона в цілому орієнтована на домашнє музикування. Таке визначення може дезорієнтувати виконавця, який приступає до роботи над „Серйозними варіаціями” композитора. Отже саме стильовий синтез, яким характеризується як музичний матеріал, так і способи його викладу, являє собою, з нашої точки зору, головну особливість „Серйозних варіацій” Мендельсона, на втілення якої повинні бути націлені зусилля піаніста при роботі над цим твором.

Перспективою дослідження щодо означеної теми може бути звернення до аналізу виконавських стилів конкретних музикантів-піаністів, почерк яких відкарбував в історії фортепіанного виконавства найкращі зразки інтерпретації вищезначеного шедевру.

Список використаних джерел і література:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1978. 332 с.
2. Бадура-Скода П. Фелікс Мендельсон-Бартольдї. Серйозні варіації ор. 54 : URL: https://harmonicclassics.com/album/IT_HC_D_1360 (дата звернення: 15.09.2019).
3. Ворбс Г. Феликс Мендельсон-Бартольди. Москва : Музыка, 1982. 318 с.
4. Галацька В. Музыкальная литература зарубежных стран. Москва : Музыка, 1974. Вып. 3. 560 с.
5. Курцман А. Феликс Мендельсон. Москва : Музыка, 1967. 207 с.
6. Мейлих Е. Феликс Мендельсон-Бартольди. Ленинград : Музыка, 1973. 104 с.
7. Рїл Дж. Фелікс Мендельсон. Серйозні варіації для фортепіано d-moll ор. 54 : URL: <https://www.allmusic.com/composition/variations-s%C3%A9rieuses-for-piano-in-d-minor-op-54> (дата звернення: 15.09.2017).

8. Фогг Р. Більш уважний погляд на варіації: Серйозні варіації Мендельсона : URL: <http://ryanfogg.weebly.com/uploads/2/3/4/5/23457126/clavier-mendelssohn.pdf> (дата звернення: 15.09.2019)

References:

1. Asaf'ev, B. (1978). Musical form as a process. Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Badura-Skoda, P. (2019). Felix Mendelson Bartoldy. Serious variations op. 54. Retrieved from https://harmonicclassics.com/album/IT_HC_D_1360 [in Ukrainian].
3. Vorbs, G. (1982). Felix Mendelson Bartoldy. Moskva: Muzyka [in Russian].
4. Galac'ka, V. (1974). Musical literature of foreign countries. Moskva: Muzyka [in Russian].
5. Kurcman, A. (1967). Felix Mendelson. Moskva: Muzyka [in Russian].
6. Mejlih, E. (1973). Felix Mendelson Bartoldy. Leningrad: Muzyka [in Russian].
7. Ril, Dzh. (2017). Felix Mendelson. Serious variations for piano d-moll op. 54. Retrieved from <https://www.allmusic.com/composition/variations-s%C3%A9rieuses-for-piano-in-d-minor-op-54> [in Ukrainian].
8. Foghgh, R. (2019). The most look at the variations: Mendelson's serious variations. Retrieved from <http://ryanfogg.weebly.com/uploads/2/3/4/5/23457126/clavier-mendelssohn.pdf> [in Ukrainian].

UDC 78.082

DOI 10.33287/221925

Самокіш Маргарита Володимирівна,
аспірант кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (050) 137 - 33 - 61

e-mail: samokish.mv.pv.art@gmail.com

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ТВОРІВ ДЛЯ АЛЬТА СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (на прикладі Вальсу для альту соло Івана Карабиця)

Мета статті – розкриття деяких жанрових та стильових особливостей творів для альту ХХ – початку ХХІ століть, означених у новітніх техніках сучасного композиторського мислення, на прикладі Вальсу для альту соло Івана Карабиця. Низка **методів** дослідження формується у взаємодії історичного, порівняльного, аксіологічного, аналітичного, а також системного підходів у дослідженні жанрово-

стильової специфіки сучасних українських творів для альтя. Провідної ваги набувають поміж іншого методи аналізу та синтезу. **Наукова новизна** пропонованої статті полягає у комплексному аналізі та обґрунтуванні своєрідності жанрово-стильових показників сучасних українських альтових творів, на прикладі Вальсу для альтя соло Івана Карабиця. **Висновки.** Вальс для альтя соло відомого українського композитора, диригента другої половини ХХ – початку ХХІ століть Івана Федоровича Карабиця – приклад взаємодії традиційного жанру вальсу та сучасного мислення композитора, що знаходить вираження у розширенні художньо-образної та ідейно-змістовної складових жанру, розвитку драматургічних кордонів композиції для інструмента соло, симфонічному мисленні композитора, а також в еволюціонуванні головної теми твору від характеру традиційного художнього оснащення жанру вальсу до сучасного, примхливо-мінливого образу сьогодення.

Ключові слова: композитор, жанр, стиль, сучасне композиторське мислення, художній образ, зміст.

Самокиш Маргарита Владимировна, аспірант кафедри „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Жанрово-стилевая специфика произведений для альтя современных украинских композиторов (на примере Вальса для альтя соло Ивана Карабица)

Цель статьи – раскрытие некоторых жанровых и стиливых особенностей произведений для альтя ХХ – начала ХХІ столетий, обозначенных в современных техниках нового композиторского мышления, на примере Вальса для альтя соло Ивана Карабица. Ряд **методов** исследования формируется во взаимодействии исторического, сравнительного, аксиологического, аналитического и системного подходов в исследовании жанрово-стилевой специфики современных украинских произведений для альтя. Приоритетного значения, посреди инного, приобретают методы анализа и синтеза. **Научная новизна** статьи состоит в комплексном рассмотрении и обосновании жанрово-стилевых показателей, особенностей современных украинских альтовых произведений, на примере Вальса для альтя соло Ивана Карабица. **Выводы.** Вальс для альтя соло известного украинского композитора, дирижера второй половины ХХ – начала ХХІ столетий Ивана Фёдоровича Карабица – пример

взаимодействия традиционного жанра вальса и современного мышления композитора, что выражается в расширении художественно-образной и идейно-содержательной составляющих жанра, развитии драматургических границ произведения для инструмента соло, симфоническом мышлении композитора, а также в эволюционировании главной темы произведения от характера традиционного художественного содержания жанра вальса к новейшему, прихотливо-изменчивому образу современности.

Ключевые слова: композитор, жанр, стиль, современное композиторское мышление, художественный образ, содержание.

Samokish Margaryta, the postgraduate for the chair of „History and theory music” for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

Genre-style particularity of compositions for viola by modern Ukrainian composers (on the example of Valse for viola solo by Ivan Karabits)

The purpose of this article is formed into intention opening of genre and style elements of works for viola of the XX – the bigining of the XXI centuries, which are indicated in modern technologies of composer's thinking (on the example of Valse for viola solo by Ivan Karabits). The series of **methods** for this investigation is created in relationship of historical, comparative, axiological, analytical and systematic approaches of researching the genre characteristics of modern Ukrainian works for viola. **Scientific newness** of this article constitutes into comprehensive analysis and justification of genre indicators and results of modern ukrainian music works for viola (on the example of Valse for viola solo by Ivan Karabits). **Conclusions.** Valse for viola solo by celebrated composer, conductor Ivan Karabits of the second of the half XX – the beginning of the XXI centuries – the example of interaction of traditional genre and modern thinking of composer, which expressed in the expansion of the artistic-imaginative and idea-substantive components of the valse genre, in the development of the dramatic boundaries of the work for a solo instrument, in the composer's symphonic thinking, and in the evolution of the main theme of the work from traditional artistic content of valse, to a modern and changing image of modernity.

The key words: composer, genre, style, contemporary composer's thinking, artistic image, content.

Постановка проблеми. Відомо, що розвиток музичного мистецтва базується на традиціях минулого, які, в свою чергу, знаходять відображення у сучасних музичних стилях, жанрах, формах, а головне – в сучасному мисленні композиторів. Відтак, свідоме ставлення до новітніх музичних шедеврів є незамінним сполучником розвитку професійного виконавського мистецтва та науково-дослідницької думки.

Магістральну роль у тлумаченні сучасних музичних творів відіграє та система символів, художньо-виразових засобів, що є характерною для кожного окремого композитора, а звідси – й для всієї музичної епохи. На прикладі Вальсу для альту соло Івана Карабиця пропонуємо розглянути головні жанрові та стильові засади, що окреслюють у певній мірі розвиток сучасного музичного мистецтва та принципи новітнього композиторського мислення.

Актуальність дослідження обумовлена потребою у мистецькій обізнаності та дослідженні сучасних українських альтових творів, адже новітнє музичне мистецтво, з його різноманітним композиторськими техніками та стилями, характеризується постійним художньо-культурним розвитком. При цьому, альтове мистецтво у сучасному музичному середовищі займає неоднозначне положення. З одного боку, альт привертає все більшу увагу в якості солюючого інструмента, а з іншого – помітно відчувається потреба у розширенні суто альтового репертуару.

Відтак, актуальною постає проблема збільшення альтового виконавського репертуару за рахунок закордонних та вітчизняних творів, що сприятиме підвищенню рівня обізнаності як викладачів, так й учнів. У статті зосереджено увагу на творчості українського композитора Івана Карабиця, творча спадщина якого є синтезом сучасного європейського музичного універсалізму та сталих музичних традицій.

Актуальність теми підтверджується й появою нових музично-виконавських форм альтового мистецтва, а саме – твори для альту соло, композиції для альту з духовими інструментами або ж з голосом, які ще кілька століть тому не були розповсюдженими серед альтового репертуару, й які, безперечно, потребують дослідження з боку музикознавців, науковців та професійних виконавців.

Огляд літератури. Підкреслимо доволі невисоку динаміку дослідження специфіки альтового репертуару, що пояснюється, передусім, значно меншим розповсюдженням цього інструмента

серед решти струнної групи. Та все ж таки, існують митці, які своїми дослідженнями зробили великий внесок у теорію сучасного музично-інструментального мистецтва, безумовно, базуючись на творчості новочасних композиторів. Серед науковців відзначимо, насамперед, В. Задерацького [3], Є. Назайкінського [5], А. Альшванга [1], Ортега-Гасет Х. [6], Є. Єрмакова [2] та ін.

Мета статті – розкриття деяких жанрових та стильових особливостей творів для альту ХХ – початку ХХІ століть, означених у новітніх техніках сучасного композиторського мислення.

Об'єктом дослідження є творчість сучасних українських композиторів у контексті альтового професійного виконавства, а **предметом** – жанрово-стильові особливості альтових творів у їх виявленні на прикладі Вальсу для альту соло Івана Карабиця.

Виклад основного матеріалу. У сучасному музичному мистецтві поняття „стиль”, „жанр”, а також „інтерпретація” посідають винятково вагоме місце, адже це – провідні ланки, крізь котрі слухач має можливість збагнути всю велич музичного шедевр. Але як часто ми замислюємось над місцем, певною специфікою, самобутністю стилю, жанру конкретного твору?

„Вальс”, беручи початок ще з ХVІІІ століття, пройшов довгий шлях своєї еволюції із сільського танцю до трансформування у професійний жанр новочасного мистецтва. У сучасному музичному просторі вальс має доволі широке коло засобів виразності: трьохдольний метр, характерна остинатна ритмічна основа, виразний тематизм мелодії, лірико-витончений характер, „кружіння” мереживної орнаментики теми, тощо. Засновником слов'янського, класичного вальсу вважається М. Глінка. Саме його симфонічний Вальс-фантазія відкриває цей жанр з нового, професійно-виконавського погляду.

У ХІХ – ХХ століттях цей танець набув нових, більш різноманітних художньо-музичних рис. Серед них – композиційне різноманіття, імпровізаційність, чергування поліфонічного та мелодичного типів викладення матеріалу, багатство емоційного забарвлення, що яскраво віддзеркалюється у творчості Д. Шостаковича, К. Дебюссі, О. Скребіна, С. Рахманінова та інших видатних композиторів.

Першорядною основою розвитку музичного мистецтва є здатність митців відчувати та відтворити реальність, вміло поєднуючи традиційні та новітні засоби виразності. Сучасне музичне мистецтво

базується на синтезі усталених традицій минулого, та новітніх композиторських техніках, що вражають глибиною змістовності й символічністю образів, втілених у лаконічні форми. Аналізуючи творчу спадщину таких українських композиторів, як І. Карабиць, Б. Лятошинський, В. Бібік, В. Загорцев, Н. Боева та ін., знаходимо зразки діалогу класичної, романтичної і сучасної традицій, що пронизані невичерпним індивідуальним потенціалом кожного з митців. Творча спадщина українських авторів ХХ – початку ХХІ століть висуває особливі вимоги до виконавця й слухача, адже вона синтезує в собі гармонічну та ритмічну гнучкість, темброве різноманіття, широку палітру образної символіки та, безумовно, високий інтелект.

Вальс для альту соло Івана Карабиця можна вважати зразком універсального, звукообразного мислення композитора у межах невеликого за обсягом твору для інструмента соло, де своє відображення знаходить ключова основа творчості майстра: „автор - виконавець - слухач”. На прикладі цього твору досить чітко спостерігається тяжіння митця до понятійності, конкретності створюваного образу старовинного танцю, що підкреслюється жанровою приналежністю, тембровою драматургією та широкою палітрою засобів виразності. Серед них – динамічні зіставлення образів, різноманіття артикуляційних прийомів, агогіка, авторські вказівки, темброво-динамічна своєрідність тощо.

Іван Карабиць так характеризує власну творчість: „Моїй музиці, я гадаю, притаманне прагнення до синтезу різних музичних джерел. Я переконаний, це може давати несподівані вирішення багатьох художніх завдань. І це не еклектика, а засіб мислення... Ми всі стомлені бігом і тому не квапимось розлучитися із тим, що було... А було дуже багато такого, без чого нам не вижити у новому часі. Може тому все більше хочеться писати щиріше, зрозуміліше багатьом, водночас лишаячись собою...” [4].

Формування творчих поглядів Івана Карабиця базувались переважно на школі його вчителів – Бориса Лятошинського та Мирослава Скорика. Тому жага до змін і розвитку радянського мистецтва, глибина драматургії, символізм мислення, високоінтелектуальне, змістовне насичення творів, які були притаманні творчості викладачів І. Карабиця, знайшли своє віддзеркалення в індивідуальній манері митця. „Карабиць був діячем культури у прямому сенсі цих слів, діячем нового покоління – із

сучасним, широким поглядом на світ, із тим, що вміє передбачати спрямовані вже у XXI столітті тенденції його розвитку, а тому мислити й чинити далекоглядно, стратегічно” [2, 28].

Вальс для альту соло був написаний у 1982 році, та належить до зрілого періоду творчості композитора. Цей твір, з одного боку, відображає жанрові традиції старовинного танцю, а з іншого – вражає сучасною примхливою мінливістю образів, ритмів, засобів виразності. Незважаючи на те, що композицію було створено для інструмента соло, фактура й засоби виразності викладення музичного матеріалу створюють повноцінний та насичений образ, збагачений емоційними кульмінаціями та витонченими рисами вальсу.

Твір має просту тричастинну форму з кодою. Незважаючи на невеликий об’єм, вальс відрізняється багатством тематичного матеріалу, насиченою драматургією, синтезом традиційного жанру вальсу (крайні розділи твору) та яскраво-драматургічного розвитку середньої частини, що додає цій композиції рис імпровізаційності й певної свободи виконання, підкреслюючи композиторське мислення у його сутнісних ознаках постмодернізму.

Відкривається вальс своєрідною лейтмотивною формулою, що поєднує у собі традиційно-жанрову характеристику вальсу, та декламаційну, майже вільно-імпровізовану манеру солюючого інструмента. Головна тема твору базується на секундових інтонаціях з поєднанням низхідних зменшених септім, квінт, що створює образ нескінченного „кружіння”, хвилеподібного мережива. Риси характерного „кружіння” вальсу підкреслюються також нескінченим рухом вісімок, що іноді чергуються з більш довгими звуками.

Для другого розділу означеного твору характерне зовсім протилежне художньо-емоційне забарвлення: вальс набуває рішучого, різкого, майже „маршового” характеру, що відтворюється у чіткості ритмічних формул, терпких співзвуччях нон, децим та хроматичних звукорядів, контрастній динаміці, регістровому розмежуванні голосів тощо. Можна стверджувати, що середній розділ повністю відповідає сучасному стилю постмодернізму, з його мінливою зміною образів, характерів. Цей розділ будується за рахунок невеликих, ніби самотійних епізодів, кожен з яких несе своє, неповторне емоційне забарвлення: калейдоскопічно змінюється фактура, прийоми звуковидобування (*arco*, *pizz.*, *tremolo*), динамічні градації, забарвлення гармонії й ін. Завершення неочікуване, яскравою інтонацією пунктирного заклик подвійних нот,

відмежовуючись від репризи паузою, що створює відчуття незавершеності. Авторська ремарка „rit.” на заключних звуках у поєднанні з низьким регістром альт та динамікою „*f*” передає образ неминучості, „часового уповільнення”, що дуже контрастує з витонченим мереживом основної теми вальсу.

Реприза починається з появи головної теми твору, але цього разу тема проводиться октавою вище та має скорочене представлення. Кода являє синтез усього спектру художньо-емоційного забарвлення вальсу. Цікавою знахідкою композитора є завершення твору: це – символ своєрідного переходу від людського, земного перебування до вічного, вищого. Для цього автор використовує чистий, трохи „відсторонений” тембр відкритих струн альт у поєднанні з контрастною динамікою. Це утворює абсолютно духовний образ віри у добро, світлу перемогу милосердя і любові.

Неможливо оминати увагою всю палітру витончених виражальних засобів, що віддзеркалюють відгук митця на сучасне становлення суспільства. Чутлива тема вальсу еволюціонує у маршові інтонації заклику, графічно-чіткі ритмічні формули середнього розділу знаходять вираження у терпких, атональних гармонічних зворотах... Але, незважаючи на все різнобарв'я емоцій та характерів цього твору, головною ідеєю Вальсу є віра у світле, чисте й духовне.

Композиторський стиль Івана Карабиця увібрав у себе всі особливості українського композиторського мислення попередніх епох та значною мірою розширив кордони й функції засобів художньої виразності, драматургічного оснащення, форми, змісту, гармонії. Звісно, використання розширеної тональності бере початок ще з творчості композиторів-романтиків, але саме у ХХ столітті ці принципи мають вирішальне значення. Сучасне композиторське мислення І. Карабиця вражає своєю багатшаровістю та різноманіттям нових, індивідуальних творчих пошуків. Характерною рисою стилю композитора є перехід від відображення суто авторської індивідуальності, що було характерним для епохи романтизму, до багатогранності використання різних стилістичних рис у рамках одного твору.

В. Задерацький, характеризуючи композиторську поетику І. Карабиця, говорить: „...її недоцільно порівнювати ні з чиєю іншою за критеріями інтонаційної опуклості, фактурної вишуканості... досконалості оркестровки й форми, часопросторової організації руху та інше” [3, 46].

Аналізуючи творчий спадок митця, помітною рисою є й багат шаровість тих стилів, що у ньому віддзеркалюються. На нашу думку, Вальс для альта соло І. Карабиця можна віднести до естетики плюралізму, так як цей твір віддзеркалює більше узагальнене відчуття сучасності, „універсальний” дух суспільства, а не окремі характерні риси бароко, класицизму, романтизму тощо. На перший план тут виходить суб’єктивне бачення митця з індивідуалізацією форми, гармонії, засобів виразності, змістовного та емоційного забарвлення.

Незважаючи на приналежність митця до сучасного покоління композиторів постмодернізму, стилю І. Карабиця не притаманне провокативне, сатиричне, емоційно-експресивне викладення музичного матеріалу. Творча спадщина композитора виконує більш синтезуючу функцію, тим самим узагальнюючи попередні надбання музичного мистецтва та людства в цілому, спираючись на позитивний, світлий, сучасний світогляд. Аналізуючи творчість композитора, незважаючи на присутність тенденцій постмодернізму у його творах, все ж таки провідну роль відіграє традиційна, усталена манера письма в поєднанні з новітніми композиторськими техніками сучасності. Серед них сонорна техніка, пуантилізм, розширена тональність.

На прикладі Вальсу для альта соло можна прослідкувати одну з головних засад стилю Івана Карабиця – нівелювання окремих звуків мелодії та цілісне, аналітичне сприйняття твору за рахунок домінування таких складових як темброве різноманіття, фактурне та регістрове зіставлення, динамічна й артикуляційна гнучкість. Цю композицію створено за принципом „від загального до конкретного”, тобто кожен окремий звук та звукосполучення отримують змістовне забарвлення тільки у контексті загальної картини, характеру, ідеї цілого. Цей твір – приклад злиття жанровості та індивідуального стилю, що реалізується крізь призму сучасного композиторського мислення.

У Вальсі для альта соло І. Карабиця стилізація старовинного жанру танцю поєднана з новітніми композиторськими техніками сучасності. На прикладі цього твору можна помітити, як відбувається процес розвитку індивідуального композиторського стилю (адже цей твір належить до зрілого періоду творчості композитора), здійснюється устримлення до розширення прийомів письма, нових засобів виразності.

Ця композиція – приклад досягнення масштабності, повноти звучання та „оркестрового” викладення на прикладі невеликого за обсягом твору. Неможливо оминати увагою ті головні риси композиторського стилю І. Карабиця, що пов’язують його зі сталими музичними традиціями композиторських технік. Серед них – цілісність форми, драматургії та концепції твору; різноманіття засобів розробки музичного матеріалу (секвенційний, варіантний, фактурний, регістровий розвиток), динамічна контрастність, фактурне зіставлення тощо.

Означений твір, незважаючи на лаконічність форми, об’єднує у собі всю палітру особливостей сучасних композиторських технік (сонористика, розширена тональність, політембральна лінеарність), а також якості, що притаманні індивідуальному стилю композитора (лаконічність тематизму в поєднанні з внутрішньою експресією образу, речові інтонації викладення тематизму, образна контрастність). Камерність цього твору підкреслюється фактурно-тембровими чинниками та різноманіттям тематичного матеріалу солюючого інструмента.

Аналізуючи жанрову особливість цієї композиції, необхідно відзначити ті характерні прикмети, що посідають чільне місце у її жанровій приналежності. Головна функція жанру танцювальної музики – це підтримка характерних ритмічних формул, мелодійних зворотів, що притаманні конкретному танцю. У Вальсі для альту соло І. Карабиця ця функція досягається за рахунок характерного тридольного пульсування головної теми твору, яка являє собою легке мереживо мелодії, викладене у гнучкій, фантазійній, майже імпровізаційній манері. Протягом усього твору, за рахунок багаторазового повторення витонченої та гнучкої теми, можемо спостерігати її розвиток й трансформування, що досягаються шляхом регістрових, динамічних, артикуляційних та фактурних контрастів. Жанр у даному випадку відіграє провідну роль, так як саме крізь призму вальсу сприймається образний зміст цього альтового шедедру.

Можемо спостерігати, як крізь жанр вальсу об’єднуються, на перший погляд, зовсім нехарактерні засоби виразності, що знаходять вираження переважно у середній частині твору: це й рішучі, маршові ритми; і різноманіття прийомів звуковидобування, поєднаних з авторськими вказівками агогіки, що надає вальсу імпровізаційної манери; й регістрове протиставляння голосів у поєднанні з терпкістю

політональності; і миттєва зміна контрастної динаміки, що віддзеркалює стрімку зміну образів сучасності.

Наголосимо, що твір насичений нехарактерними для вальсу артикуляційними засобами виразності, незвичними для цього жанру гармонічними рішеннями та різноманітним ритмічним формул. Це підкреслює приналежність цього твору до сучасного композиторського мислення, насиченого полістилістикою та розширеним сприйняттям тональності, як відображення мінливості сьогодення.

Відтак, цей твір уособлює собою синтез традиційних, „кружляючих”, вальсових характеристик та новітніх технік композиторського мислення. Вальс для альту соло І. Карабиця – віддзеркалення традиційного жанру, що відтіняється мелодикою сучасного, декламаційного складу та містить новаторські ідеї драматургічного й композиційного розвитку.

Висновки. Вальс для альту соло Іванна Карабиця – зразок відтворення діалогу традиційної жанрової змістовності та сучасних стильових тенденцій, що знаходять вираження у новітніх композиторських тенденціях (полістилістика, сонористика, політональність, темброве різноманіття), а також гнучкості драматургії, змістовного насичення сучасних творів тощо. Означена композиція І. Карабиця – приклад нового рівня ставлення композиторів до музичної тканини твору. „У ХХ столітті музична тканина не лінійна та не гармонічна в порівнянні з XVII – XIX століттями. Цей матеріал – сонорний та дуже збагачений” [7, 413].

Твір являє собою синтез традиційного надбання альтового репертуару й сучасних композиторських тенденцій що, безумовно, віддзеркалюються крізь призму інтерпретації виконавця. У Вальсі для альту соло чітко простежується жанровість та традиційні музичні характеристики цього танцю, але змістовне насичення й стилістичні риси базуються вже на сучасному рівні драматургічного розвитку, що вказує на еволюцію сучасного композиторського мислення.

Перспективи дослідження зумовлюються потребою подальшого розширення кола розвідок альтових творів сучасних українських композиторів, що сприяє збагаченню альтового репертуару, підвищенню професійного рівня виконавців, науковців та музикознавців.

Список використаних джерел і літератури:

1. Альшванг А.А. Проблема жанрового реализма. *Избранные сочинения*. 1964. Т. 1. С. 97–103.
2. Ермакова Е. Эскиз об Иване Карабице. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Vivere temento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця*. 2003. Вип. 31. С. 28.
3. Задерацкий В. Заметки о стиле и поэтике инструментальных сочинений Ивана Карабица. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Vivere temento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця*. 2003. Вип. 31. С. 46.
4. Карабиць І. Лист Івана Карабиця до В. Балея : рукопис. Київ : Архів родини І.Ф. Карабиця, 1990.
5. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
6. Ортега - Гассет Х. Дегуманизация искусства. *Самосознание европейской культуры XX века*. 1991. С. 237.
7. Холопов Ю.Н. Сонорика. Лексикон нонклассики. *Художественно-эстетическая культура XX века*. 2003. С. 413–417.

References:

1. Al'shvang, A.A. (1964). The problem of genre realism. *Izbrannyye sochineniya*, 1, 97–103 [in Russian].
2. Ermakova, E. (2003). Sketch about Ivan Karabits. *Naukovyj visnyk NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho. Vivere memento (Pam'jataj pro zhyttja). Statti i spoghady pro Ivana Karabycja*, 31, 28 [in Russian].
3. Zaderackij, V. (2003). Notes on the style and poetry of instrumental compositions by Ivan Karabits. *Naukovyj visnyk NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho. Vivere memento (Pam'jataj pro zhyttja). Statti i spoghady pro Ivana Karabycja*, 31, 46 [in Russian].
4. Karabycj, I. (1990). Letter from Ivan Karabits to V. Baley. Kyjiv: Arkhiv rodyny I.F. Karabycja [in Ukrainian].
5. Nazajkinskij, E. (2003). Style and genre in music. Moskva: VLADOS [in Russian].
6. Ortega – Gasset, H. (1991). Dehumanization of art. *Samosoznanie evropejskoj kul'tury XX veka*, 237 [in Russian].
7. Holopov, Ju.N. (2003). Sonorica Nonclassic Lexicon. *Hudozhestvenno-jesteticheskaja kul'tura XX veka*, 413–417 [in Russian].

UDC 78.087.6

DOI 10.33287/221926

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

Окіпна Тетяна Петрівна
*магістрант кафедри „Вокально-хорова майстерність”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (063) 855 - 30 - 47
e-mail: tanushkaot91@gmail.com

**АРІЇ Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ
В АКАДЕМІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ
СУЧАСНОГО СПІВАКА
(виконавські аспекти)**

Мета статті – шляхом аналізу актуального концертного та навчального репертуару визначити місце та роль арій Г.Ф. Генделя у двох видах сучасної академічної виконавської практики: вокалістів та бандуристів-співаків. Низка **методів** дослідження формується на застосуванні виконавського та порівняльного аналізу, які дозволяють розглянути сучасні підходи до інтерпретації арій Г.Ф. Генделя. Особливої уваги набуває звернення до методів емпіричної природи, а саме інтерв'ю, що допомагає узагальнити досвід провідних вітчизняних бандурних шкіл, що стосується означеної проблематики. **Наукова новизна** статті полягає у розкритті особливостей використання актуальних для сучасного концертного вокального та бандурного мистецтва арій Г.Ф. Генделя, які досі не поставали у якості матеріалу дослідження. **Висновки.** Аналіз популярних арій Г.Ф. Генделя у виконанні відомих співаків сучасності та тенденції їх інтерпретацій в бандурній творчості вказує на те, що ці твори є дуже корисними й зручними з позиції розвитку не лише сценічної витримки, стилістичної відповідності, але й музичного мислення і творчих навичок виконавців. Вокаліст, який виконує твори під супровід акомпаніатора, має можливість сконцентрувати увагу на

технології вокального виконання, на втіленні образної змістовності твору, артистизмі, у той час як бандурист-співак, при роботі над твором, розвиває поліфонічне мислення, так як при виконанні відтворює всю фактурну вертикаль, слідкуючи за розвитком кожної лінії. В означеному аспекті доречно підкреслити, що практика використання у концертній діяльності бандуриста-співака арій Г.Ф. Генделя має на увазі не лише досвід власного інструментального супроводу, що розвиває навички контролю збалансованості звучання вокальної та інструментальної партій, а й в багатьох випадках практику виконавського редагування та перекладу нотного тексту.

Ключові слова: вокал, старовинна арія, арія da-capo, співак-бандурист, Г.Ф. Гендель.

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

Окипна Татьяна Петровна, магистрант кафедры „Вокально-хоровое искусство” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Арии Г.Ф. Генделя в академическом репертуаре современного певца (исполнительские аспекты)

Цель статьи – путем анализа концертного и учебного репертуара обозначить место и роль арий Г.Ф. Генделя в двух видах современной академической исполнительской практики: вокалистов и бандуристов-певцов. Ряд **методов** данного исследования формируется на использовании исполнительского и сравнительного анализа, которые позволяют рассмотреть интерпретации произведений Г.Ф. Генделя. Особого внимания приобретает обращение к методам эмпирической природы, а именно интервью, которое помогает обобщить проблематику изучаемой темы. **Научная новизна** статьи заключается в раскрытии особенностей использования актуальных для современного концертного вокального и бандурного искусства арий Г.Ф. Генделя, которые до сих пор не появлялись в качестве материала исследования. **Выводы.** Анализ популярных арий Г.Ф. Генделя в исполнении известных певцов современности и тенденции их интерпретаций в бандурном творчестве указывают на то, что эти произведения очень полезны и удобны с позиции развития не только сценической выдержки, стилевого соответствия, но и музыкального мышления, а также

творческих навыков исполнителя. Вокалист, который исполняет произведения под сопровождение аккомпаниатора, имеет возможность сконцентрировать внимание на технологии вокального исполнения, на воплощении образной содержательности произведения, артистизме, в то время как бандурист-певец, при работе над произведением, развивает полифоническое мышление, так как при исполнении воспроизводит всю фактурную вертикаль, следя за развитием каждой линии. В данном аспекте уместно отметить, что практика использования в концертной деятельности бандуриста-певца арий Г.Ф. Генделя подразумевает не только опыт собственного инструментального сопровождения, развивающий навыки контроля сбалансированности звучания вокальной и инструментальной партий, но и в большинстве случаев практику редактирования и переложения нотного текста.

Ключевые слова: вокал, старинная ария, ария da-capo, певец-бандурист, Г.Ф. Гендель.

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

Okipna Tatyana, the graduate student of „Vocal-choral mastery” chair for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

G.F. Handel’s arias in the academic repertoire of the modern singer (performance aspects)

The purpose of the article to identify the place and role of Handel's arias in two types of contemporary academic performing practice: vocalists and bandura singers, by analyzing the actual concert and training repertoire. The series **methods** of this study are based on the application of performing and comparative analysis that allows us to consider interpretations of Handel's works. Particular attention is paid to methods of empirical nature, namely the interview, which helps to summarize the issues of this topic of the article. **The scientific novelty** of the article is to reveal the peculiarities of using the arias of Handel, relevant to contemporary concert vocal and bandura art, which have not yet appeared as research material. **Conclusions.** The analysis of Handel's popular arias by well-known singers of today and the tendency of their interpretations in bandura creativity indicate that these compositions are very useful and convenient from the point of view of developing not only stage stamina, stylistic conformity, but also the musical thinking and creative skills of the

performers. The vocalist, who sings by the accompaniment, has the opportunity to concentrate on the technology of vocal performance, the embodiment of imaginative content of the composition, artistry, while the bandura singer develops polyphonic thinking when performing the composition, following the development of each line. In this aspect, it is worth noting that the practice of using bandura-singer Handel's arias in concert activities implies the experience of his own instrumental accompaniment, which develops the skills of controlling the sound balance of vocal and instrumental parts and practice of editing and arranging musical text.

The key words: vocals, ancient aria, da-capo aria, bandura singer, Handel.

Постановка проблеми. У творчому доробку одного з видатних композиторів епохи бароко Георга Фрідріха Генделя жанр опери та ораторії займав одне з пріоритетних місць. Ним створено понад сорока опер, більше тридцяти ораторій та кантат. Разом з Бахом та Телеманом, Гендель увійшов в історію музичної культури як митець у творчості якого кристалізувався італійський тип арії.

Як відомо, в числі жанрів вокальної музики арія представляє собою закінчений за будовою епізод (номер) в опері, ораторії або кантаті, що виконується співаком-солістом у супроводі оркестру та/або хору з мелодикою переважно пісенного складу. На відміну від речитативу та аріозо, безпосередньо зв'язаних зі сценічним дійством, арія узагальнює в емоційному плані певний його етап. Серед характерних рис арій італійського типу: участь концертуючих інструментів та типізація форми *da capo*.

Досвід виконавської практики вокального мистецтва свідчить про те, що цілісність, композиційна завершеність майже всіх з арій Генделя дозволяє їм „жити самотійно” – тобто прикрашати концертні програми ведучих співаків сучасності, наприклад, таких як Джойс Дідonato, Чечілія Бартолі, Рене Флемінг, Анджела Георгіу, Філіпп Жарускі.

Увага до творчості Генделя актуалізується й у сучасному бандурному мистецтві як своєрідне відбиття аутентичних тенденцій розвитку музичної культури. Так у програмних вимогах, що стосуються як навчальної, так і конкурсної практики бандуристів-вокалістів, одну зі знакових позицій займає старовинна арія, адже при

її виконанні демонструються комплекс вмінь професійної майстерності.

Викладені вище фактори зумовлюють **актуальність** пропонованого дослідження.

Огляд літератури. У процесі розкриття даної проблематики в якості теоретичного підґрунтя виступили праці, присвячені творчості Генделя в цілому та його оперно-ораторіальним жанрам – роботи Володимира Опенько [5]; дослідження, сконцентровані на проблематиці жанру арії – Т. Бояренко [1], О. Цибко [7]; дисертації провідних діячів бандурного мистецтва – Н. Морозевич [4], С. Вишневської [2], Л. Мандзюк [3], в яких висвітлені аспекти феномену академічної творчості бандуриста-співака, а також робота Н. Хмель, присвячена теорії і практиці перекладення барокових інструментальних творів для бандури [6].

Мета статті – шляхом аналізу актуального концертного та навчального репертуару визначити місце та роль арій Г.Ф. Генделя у двох видах сучасної академічної виконавської практики: вокалістів та бандуристів-співаків.

Об'єкт дослідження – сучасний академічний репертуар вокального та бандурного мистецтва, **предмет** – арії Г.Ф. Генделя в аспекті виконавської інтерпретації вокалістів та бандуристів-співаків.

Виклад основного матеріалу. Характеризуючи оперну творчість Г.Ф. Генделя музикознавці не лише підкреслюють її жанрову різноманітність (опери-казки, опери на сюжети з античної міфології та середньовічного лицарського епосу, історичні опери), а й порівнюють кожен з опусів із своєрідними величезними збірками арій [5]. Так, наприклад, в опері „Альміра” (Гамбург, 1705) було більш ніж 45 арій, а в опері „Нерон” нараховано 75 арій. Для композитора арія стала одним із засобів надання психологічної характеристики головних героїв. Так, наприклад, в опері „Юлій Цезар”, яка стала своєрідним експериментом, в якому відображений синтез італійської (літературна та музична мова) та англійської театральної культури, Г.Ф. Гендель особливу увагу приділяє образу Клеопатри. Адже ця роль для примадонни, тому вона не могла бути витримана в одному ключі. Протягом всього дійства у восьми аріях Клеопатра чарує своєю постійною мінливістю: вона і цариця, і підступна інтригантка, і щиро закохана жінка (за кожною гранню характеру композитор закріплює одну з тональностей E-dur, B-dur, F-dur).

Американська оперна співачка Рене Флемінг, виконуючи арію Клеопатри „V'adogo pupille” з першої сцени другої дії демонструє високий рівень вокальної майстерності (Альбом „Handel Arias” 2003/2004). Так як це пісня любові героїні, характер є відповідно легкий, пливучий і щоб повністю втілити образ співачка виконує партію рівним, прозорим звуком. Світлий за окрасою тембр підкреслює тендітність героїні. Тональність арії F-dur, помірний темп (*Largo*), безперервний рух вісімками, все це надає тих рис, які потребує образ. Перша частина завершується на тоніці, відповідно до формотворчих канонів арій *da capo*. Середня частина написана в паралельному мінорі. Характер змінюється на більш хвилюючий, сумний. У цій частині відтворюється туга за коханим „...*Pietose vi brama il mesto mio core...*” („Моє любляче вас, повне смутку добре серце”), звучать низхідні альтеровані інтонації у вокальній партії, в яких підкреслюється смуток (низхідний рух секундовими інтонаціями), в той час в інструментальній частині – безперервні вісімки, викладені у поліфонічній фактурі, що значною мірою насичує драматургію розгортання твору та приводить до загальної кульмінації. Рене Флемінг, виконуючи середню частину з незначним темповим зрушенням, змогла зберегти легкість звучання та передати, завдяки гнучкості голосу й точності виконання пасажів, емоцію хвилювання. Також вона, відповідно до традицій інтерпретації барочної музики в репрізі, збагачує сольну партію мелізматикою та імпровізаційними прийомами.

Зовсім з іншої сторони композитор характеризує Клеопатру в арії „*Piangero la sorte mia*” („Плачу над своєю долею”), яка звучить у першій сцені третьої дії. Героїня знає, що Цезар загинув і тепер проливає сльози, думаючи над тим, що може її чекати: „Поки жива в мені душа, // оплачу власну участь, // таку гірку та печальну”. За своєю структурою ця арія дуже схожа на попередню. Вона також написана у формі *da capo* та крайні частини мають ліричний характер. Темп *Largo*, тональність E-dur, штрих *legato* передають характер жалю. У середній частині ніби відбувається вибух емоцій, які Клеопатра стримувала. Тут вона стає дещо схвильованою, та різкою („Але, коли я помру, // Мій дух день і ніч безперервно // Не буде давати спокою тирану”). Ця частина контрастна у метроритмічному (зміна розміру з 3/8 на 4/4 та безперервний рух шістнадцятими), темповому (*Allegro*), штриховому (*non legato*) та тональному (*cis-moll*) планах. Віртуозністю вокальної партії, що підкреслена насиченою динамікою,

досягається драматичний характер, що втілює рішучість героїні до помсти. Аналізуючи інтерпретацію американської оперної співачки Джойс Дідонато (запис із концерту на сцені Колумбійського театру 2014 р.), констатуємо бездоганне володіння вокальною технікою та велике зосередження на процесі звукоутворення, адже у середній частині вокальна партія технічно насичена, що вимагає від виконавця відповідну майстерність та бездоганне володіння технікою вокалізації.

Не менш популярною серед концертуючих вокалістів є і арія Руджеро „Verdi prati” з опери „Альцина” (1735). Ця арія звучить у другій дії опери-казки. Ліричний, навіть дещо меланхолійний характер твору втілюється завдяки помірному темпу (*Larghetto*), широкому тактовому розміру 3/2, штриху *legato*, тональності A-dur, прозорій фактурі та приглушеній динаміці (від *pp* до *mf*), яка передає всю тендітність звучання. Змістовність текстової основи арії вказує на „розбитий” стан головного героя: „Зелені луки, чарівні ліси // Ви втратите свою красу // Прекрасні квіти, стрімкі потоки // Ваша чарівність, ваша краса // Незабаром зміняться // Все чарівне повернеться // До страхітливого // Первісного стану”.

Ідея циклічності, що присутня в тексті, втілена у формі рондо (вступ А В А С А coda). Не дивлячись на ритмічну розміреність мелодичного малюнку та акомпануючої партії (вся арія викладена половинними та четвертними тривалостями, при цьому домінує поступовий рух без стрибків), у виконанні арії як американською співачкою Ізабель Леонард та і в інтерпретації французького співака Філіппа Жарускі, відчувається динамізм музичної форми. Кожна з її побудов за характером стає більш стривоженою. Підкреслимо, що у даному випадку Г.Ф. Генделем були позначені у нотному тексті трелі, але версії згаданих виконавців досить щиро декоровані мелізмами. Філіпп Жарускі зробив це так витончено, що це ще в більшій мірі підкреслило всю ніжність та хрупкість образу головного герою.

У концертній практиці сьогодення арії з оперної творчості Генделя представлені в традиції стильової відповідності барокової естетики. Так, наприклад, декорування мелізматиною та імпровізаційний підхід слід констатувати в інтерпретаціях Джойс Дідонато, Патрісії Пьотібон (Арія Альміри „Lascia ch'io pianga” з опери „Ринальдо” – записи відповідно 2016 р. та 2011 р.), Франко Фаджолі, Анне Софі фон Оттер (Арія Ксеркса „Bellissima Romilda/Di tacere” з опери „Ксеркс” – записи з альбомів 2018 р. та 2006 р.),

Чечілієї Бортолі, Магдалени Кожени (Арія Альцини „Ah! Mio cor!” з опери „Альцина” – запис з концерту в Мадриді 2010 р. та запис 2014 р.), Сімони Кермес (Арія Лаодіче „Mi langero tacendo” з опери „Сірой” – запис 2010 р.).

Інший комплекс завдань постає перед виконавцем, який звертається до арій Генделя, що представляють жанр кантати. Наприклад, в арії „Dignare O Domine” – № 17 з кантати Г.Ф. Генделя „Dettingen Te Deum” (1743), яка написана на слова гімну св. Амвросія Медиоланського „Te Deum laudamus”, притаманний молитві світлий, але з почуттям жалю характер, втілено в плавній мелодії та прозорій акордовій фактурі акомпанементу, що розгортаються у темпі *Largo*. Оглядаючи переклад, розуміємо наскільки важливо чітко артикулювати текст молитви: „Сподоби Господи // Въ день сей без греха // Сохранится нам // Помилуй нас Господи, // Помилуй нас // Будь милость твоя // Господи, на нас // Якоже уповахом на Тя”.

Порівнюючи самодостатні та переконливі виконання Народної артистки РСФСР Валентини Левко і Народного артиста Російської Федерації Дмитра Хворостовського, можна відмітити різницю в інтерпретаціях. Д. Хворостовський виконує твір з більшим відчуттям темпового руху, а В. Левко більш статично, ніби „зависаючи” в просторі часу. Аскетизм, притаманний духовній творчості, у цьому творі відбивається в мініатюрності форми (вісімнадцятитактовий період) з відсутністю мелізматики. Окремим виконавським завданням у цьому випадку є вправність фразування: не виходячи за межі динамічних градацій необхідно вірно розподіляти дихання, адже арія потребує довгих ліній фразування.

До списку популярних у концертній практиці арій Генделя з жанру ораторії входять Речетатив і арія служанки „O weh des Leids” з ораторії „Сусанна”, Арія Филистимянки „Ye men of Gaza” з ораторії „Самсон”, Арія з ораторії „Могутність музики”.

Умови реалізації інтерпретації арій Генделя в бандурному виконавстві зовсім відмінні від сольної вокальної концертної практики. Це пов’язано з унікальністю сучасної академічної практики бандурного мистецтва у контексті поєднання вокальної та інструментальної творчості, яка неодноразово з різних позицій підкреслювалась у дослідженнях вітчизняних музикознавців. Так, наприклад, звертаючись до даної проблематики в ансамблевому ракурсі, Л. Мандзюк вводить термін моноансамбль [3] для характеристики цього феномену академічного бандурного

виконавства. Н. Морозевич у своєму дисертаційному дослідженні детально зупиняється на аналізі специфіки вокально-інструментального синкретизму бандурної творчості та вказує, що: „...бандурний вокал, пов'язаний із щипково-мелодійною природою інструмента, несе подих старовинно-церковної та ренесансно-делікатної (мадригальної) до-оперної манери співу, за якими вбачається культура християнського смирення й артистичної світської вишуканості співців-лицарів...” [4, 12]. Філософський підхід дозволяє вченій ввести нове поняття: „бандурна співогра”, яке вона трактує як „театр одного актора у двох персонах” (співець і інструмент), що знаходиться на перехресті „культурних спрямувань „традиційного” та „нового” мислення” [4, 13].

Якщо вокаліст виконує твори під супровід акомпаніатора (або оркестрового колективу), з яким має повністю злитись в один ансамбль, відчуваючи кожен з нюансів виконання, то бандурист-співак акомпанує собі самотійно, що дещо розосереджує виконавську увагу між вокальною та інструментальною партіями, але дає можливість відчувати відносну незалежність та свободу під час реалізації інтерпретаційної концепції. Тобто вокаліст, виконуючи твір, повністю зосереджений на втіленні конкретних завдань зі сфери вокальної майстерності, дещо керуючи злагодженість звучання з партією концертмейстера (темпові відхилення, цезури, тощо); в той час як бандурист-співак, диференціює виконавські завдання, виокремлюючи інструментальну та вокальну партії, а до окремого (в деяких випадках досить складного) комплексного виконавського рішення відноситься їх поєднання. Так, наприклад, згадана вище арія „Dignare O Domine” є дуже зручною при виконанні на бандурі, так як акомпанемент написаний в акордовій фактурі й це дає змогу більше зосередитись на вокальному виконанні. А взявши до прикладу арію Клеопатри „Piangere la sorte mia”, а точніше її середню частину, фіксуємо, що для виконання бандуристом-співаком вона є надскладною, адже партії вокалу та акомпанементу цілком самотійні, мають власні лінії та поліфонічність, що теж ускладнює виконавський процес. Тобто, бандурист-співак, має добре володіти не тільки вокальною технікою, а й мати розвинені суто інструментальні технічні навички. Також дуже важливо зберегти різницю у штрихах – в акомпанементі штрих *stacatto*, а у вокалі – *legato*.

Таким чином, слід констатувати, що вокальна практика та досвід вокально-інструментальної академічної творчості бандуристів

різняються пріоритетністю виконавських завдань, яка зумовлена принципом розподілення та концентрації уваги виконавця. Це визначає і відносну мобільність або стабільність самого процесу втілення інтерпретаційної концепції.

Різні умови формування репертуару також визначають специфіку двох означених видів виконавської діяльності. Вокалісти виконують музику бароко в оригінальних версіях (в деяких випадках застосовуючи лише транспонування, тому що існують надруковані клавіри), в той час як бандуристи неминуче звертаються до перекладення, так як надрукованих збірок майже нема. При цьому, слід зазначити, що при перекладі тембр звучання та діапазон бандури асоціюється з клавесином, завдяки щипковій природі звукоутворення, що притаманна обом інструментам. На цей фактор естетичної зумовленості перекладу барокової музики для бандури вказує й Н. Хмель [6, 16]. В той же час звук клавесину сріблястий, дзвінкий, та зважаючи на механізм інструмента швидко затухає, на відміну від звучання бандури. Порівнюючи діапазон бандури та клавесину маємо розбіжність лише у три тони, що частково спрощує переклад фактури інструментального супроводу. Так деякі арії, як наприклад, арія Клеопатри „V'adogo pupille”, не потребують кардинальних трансформацій нотного тексту. Також з позиції розподілу виконавської уваги крайні частини цієї арії є досить зручними, тому що в акомпанементі дублюється вокальна партія, але середній розділ є складнішим, у ньому присутня поліфонічна фактура – три (чотири) голосся у партії акомпанементу та незалежна вокальна лінія. Також даний розділ складний у виконавському аспекті з позиції чистоти інтонування (альтерації).

На підставі даних, що були отримані в інтерв'ю з нині діючими викладачами-бандуристами, виявлені пріоритетні сфери репертуарного напрямку, що має назву „старовинна арія”. При цьому, слід зазначити, що специфіка пріоритетів зумовлена традиціями виконавських шкіл. Так, наприклад, сучасна лідерка харківської бандурної школи, доцент кафедри народних інструментів України ХНУМ ім. І.П. Котляревського, кандидат мистецтвознавства Любов Сергіївна Мандзюк зазначає, що у затверджених програмних вимогах не має старовинної арії, тому що міждисциплінарний зв'язок, насамперед, пов'язаний з координацією навчальних завдань з предметів „Фах” та „Вокал” у бандуристів, лише на стадії розробки.

В інших бандурних школах – київській, одеській, львівській та дніпропетровській виконують старовинні арії, в заключний період, зокрема, ці твори включено до програмних вимог кваліфікаційних іспитів. У якості матеріалу, що конкретизує даний репертуарний напрямок кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв Ніна Василівна Морозевич; доцент кафедри академічного та естрадного співу КУГБ Тетяна Олександрівна Чернета; доцент кафедри „Народні інструменти” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, заслужений працівник культури України Світлана Валентинівна Овчарова називають твори таких композиторів як Дж. Перголезі, А. Кальдара, Б. Марчело, М.А. Честі, Дж. Каччіні, Г. Персела, Й.С. Баха та Г.Ф. Генделя. На думку респондентів, саме при інтерпретації вокальної музики зазначених авторів у студентів паралельно розвивається й комплекс навичок бандурного перекладу. При цьому, досвід апробації арій Г.Ф. Генделя бандурним мистецтвом є на даний час найбільшим, саме у представників дніпропетровської виконавської школи (існує навіть низка творів, переклади яких надруковані у нотних збірках під редакцією С. Овчарової). Показово, що відповіді на питання „Які виконавські якості розвивають дані твори?” є за змістом схожими, що дає змогу систематизувати комплекс навчальних завдань, які є базовими при роботі над старовинними аріями та аріями Г.Ф. Генделя зокрема. В їх числі: вирівнювання голосових регістрів (при зміні теситури перехід має бути в одній позиції), фразування та розподіл дихання виходячи з відносно великої протяжності побудов, висока позиція звуковидобування, витривалість, уміння співати на різних мовах, стильова відповідність виконання мелізматики (індивідуальний підхід до декорування нею).

Висновки. Аналіз популярних арії Г.Ф. Генделя у виконанні відомих співаків сучасності та тенденції їх інтерпретацій в бандурній творчості вказує на те, що ці твори є дуже корисними і зручними з позиції розвитку не лише сценічної витримки, стилістичної відповідності, але й музичного мислення та творчих навичок виконавців. Вокаліст, який виконує твори у супроводі акомпаніатора, має можливість сконцентрувати увагу на технології вокального виконання, на втіленні образної змістовності твору, артистизмі, в той час як бандурист-співак, при роботі над твором, розвиває поліфонічне мислення, так як при виконанні відтворює всю фактурну вертикаль, слідкуючи за розвитком кожної лінії. У даному аспекті доречно

вказати, що практика використання у концертній діяльності бандуриста-співака арій Г.Ф. Генделя має на увазі не лише досвід власного інструментального супроводу, що розвиває навички контролю збалансованості звучання вокальної та інструментальної партій, а й у багатьох випадках практику виконавського редагування та перекладу нотного тексту.

Перспективи дослідження означеної теми зумовлюються необхідністю аналізу оперних арій інших видатних композиторів епохи музичного Бароко.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бояренко Т. Фортепіано в звучанні арії як жанри і стилі співу. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової*. 2013. Вип. 18. С. 468–476.
2. Вишнеvsька С.В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2011. 16 с.
3. Мандзюк Л.С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступення канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2007. 18 с.
4. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сьогодення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2003. 16 с.
5. Опенько В. Опера спадщина Г.Ф. Генделя: минуле і сучасне : URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5679/1/Openko> (дата звернення: 15.05.2019).
6. Хмель Н. Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2018. 19 с.
7. Цибко О. Ария: от Барокко до Классицизма : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2005. 23 с.

References:

1. Bojarenko, T. (2013). Piano in aria sound as genres and singing styles. *Muzychne mystectvo i kuljtura. Naukovyj visnyk ODMA im. A.V. Nezhdanovoji*, 18, 468–476 [in Ukrainian].
2. Vyshnevsjka, S.V. (2011). Evolution of the phenomenon of singing in the bandura performing tradition. Extended abstract of candidate's thesis. Ljviv [in Ukrainian].

3. Mandzjuk, L.S. (2007). Ensemble-performance creation of bandurist: artistic and psychological-pedagogical aspects. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Morozevych, N. (2003). Bandura art as a cultural heritage of today. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
5. Openjko, V. (2019). Opera heritage by G.F. Handel: past and present. Retrieved from <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/5679/1/Openko> [in Ukrainian].
6. Khmelj, N. (2018). Specificity of bandura transcriptions of baroque music: performance-textual aspect. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
7. Cibko, O. (2005). Aria: from baroque to classicism. Extended abstract of candidate's thesis. Moskva [in Russian].

UDC 78.087.61

DOI 10.33287/221927

Рябцева Ірина Михайлівна,
*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (095) 848 - 44 - 81
e-mail: mailrim59@gmail.com

Рябуха Станіслав Андрійович,
*магістрант кафедри „Вокально-хорова майстерність”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (093) 268 - 69 - 14
e-mail: stani.slav.ryabuha@gmail.com

**ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦЯ
ЯК ВИРІШАЛЬНИЙ ФАКТОР
НАРОДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ ЛЕГЕНДИ
(на прикладі кантати „П'єро мертвопетлює” О. Козаренка)**

Метою статті є виявлення специфіки різних аспектів співпраці композитора та виконавця у процесі створення музичного образу, на прикладі творчої співдружності композитора О. Козаренка та співака В. Сліпака, в роботі над кантатою „П'єро мертвопетлює”. Ряд **методів** дослідження складає комплекс загальнонаукових та спеціальних підходів, зокрема методи аналізу та синтезу,

ретроспективний, структурно-функціональний (зادля оцінки результативності виконавських прийомів), аксіологічний (задля визначення ключових та найбільш яскравих місць виконавської інтерпретації). **Наукова новизна** дослідження полягає у запропонованому вперше комплексному аналізі інтерпретації кантати „P'єро мертвопетлює” її першим виконавцем В. Сліпаком. Вивчення музично-виконавської інтерпретації є перспективним напрямком досліджень, оскільки виявлення специфіки творчої взаємодії композитора та виконавця як вирішального фактору народження іманентно-неповторного музичного образу на конкретних прикладах має як теоретичне (музикознавче) значення, так і практичне, оскільки є важливим і корисним для професійного становлення співаків. Також слід зауважити на відсутність досліджень творчості видатного українського співака-виконавця В. Сліпака, для якого виконання кантати О. Козаренка „P'єро мертвопетлює” стало важливою віхою при переході до сольної оперної кар'єри. У **висновках** зазначено, що вибір композитором першого виконавця, урахування його виконавських можливостей і їх співпраця, відіграє визначальну роль у втіленні творчого задуму композитора. У випадку із таким складним твором, як кантата „P'єро мертвопетлює” О. Козаренка, вокаліст мусив мати не тільки майже унікальні природні вокальні можливості, а й мав проникнутись світосприйняттям творців виконуваного твору – композитора О. Козаренка та поета М. Семенка. В. Сліпаку вдалося, застосувавши широкий арсенал співацьких прийомів, досягти надзвичайної виразності у виконанні, майстерно створити цілісний сценічний образ P'єро, передати широку амплітуду емоцій та душевних переживань героя, донести багатовимірний та непростий задум композитора й поглибити його сприйняття слухачською аудиторією.

Ключові слова: кантата, контртенор, баритон, О. Козаренко, В. Сліпак.

Рябцева Ирина Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Рябуха Станислав Андреевич, магистрант кафедры „Вокально-хоровое мастерство” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Творческий тандем композитора и исполнителя как решающий фактор рождения музыкальной легенды (на примере кантаты „Пьеро мертвопетлюет” А. Козаренко)

Целью статьи является выявление специфики различных аспектов сотрудничества композитора и исполнителя в процессе создания музыкального образа, на примере творческого содружества композитора А. Козаренко и певца В. Слипака, в работе над кантатой „Пьеро мертвопетлюет”. Ряд **методов** исследования составил комплекс общенаучных и специальных подходов, в частности методов анализа и синтеза, ретроспективного, структурно-функционального (для оценки результативности исполнительских приёмов) и аксиологического (для определения ключевых и наиболее ярких мест исполнительской интерпретации). **Научная новизна** исследования заключается в предложенном впервые комплексном анализе интерпретации кантаты „Пьеро мертвопетлюет” ее первым исполнителем В. Слипаком. Изучение музыкально-исполнительской интерпретации является перспективным направлением исследований, поскольку выявление специфики творческого взаимодействия композитора и исполнителя, как решающего фактора рождения имманентно-неповторимого музыкального образа на конкретных примерах, имеет как теоретическое (музыковедческое) значение, так и практическое, поскольку является важным и полезным для профессионального становления певцов. Также следует заметить отсутствие исследований творчества выдающегося украинского певца-исполнителя В. Слипака, для которого исполнение кантаты А. Козаренко „Пьеро мертвопетлюет” стало важной вехой при переходе к сольной оперной карьере. **В выводах** отмечается, что выбор композитором первого исполнителя, учет его исполнительских возможностей и их сотрудничество играет определяющую роль в воплощении творческого замысла композитора. В случае с таким сложным произведением, как кантата „Пьеро мертвопетлюет” А. Козаренко, вокалист должен иметь не только почти уникальные природные вокальные возможности, но и проникнуться мировоззрением создателей исполняемого произведения – композитора А. Козаренко и поэта М. Семенко. В. Слипаку удалось, применив широкий арсенал певческих приемов, достичь чрезвычайной выразительности в исполнении, мастерски создать целостный сценический образ Пьеро, передать широкую амплитуду эмоций и душевных переживаний героя, донести многомерный и

непростой замысел композитора и углубить его восприятие слушательской аудиторией.

Ключевые слова: кантата, контртенор, баритон, А. Козаренко, В. Слипак.

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

Ryabukha Stanislav, graduate student of the chair „Vocal-choral mastery” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

The creative tandem of the composer and performer as a decisive factor in the birth of a musical legend (by the example of the cantata „Pierrot makes a loop” A. Kozarenko)

The purpose of the article is to identify the specifics of various aspects of the collaboration of the composer and performer in the process of creating a musical image on the example of the creative community of the composer O. Kozarenko and singer V. Slipak in the work on the cantata „Pierrot makes a loop”. **The methods** of the study were a complex of general scientific and special approaches, including as well as methods of analysis and synthesis, retrospective, structural and functional (to evaluate the effectiveness of performing techniques) and axiological (to identify the key and brightest places of performance interpretation). **The scientific novelty** of the study lies in the first proposed comprehensive analysis of the interpretation of the cantata „Pierrot makes a loop” by its first performer V. Slipak. Studying music-performing interpretation is a promising area of research, because identifying the specifics of creative interaction between the composer and performer as a decisive factor in the birth of an immanent-unique musical image in specific examples matters both theoretical (musicological), and practical, as it is important and useful for professional singers. It is also worth noting that there is no research on the creative work of the prominent Ukrainian singer V. Slipak, for whom the performance of O. Kozarenko's cantata „Pierrot makes a loop” becomes an important milestone in the transition to a solo opera career. **The conclusions** indicate that the choice of the composer of the first performer, taking into account his performance capabilities and their cooperation plays a decisive role in the implementation of the creative plan of the composer. In the case of such a complicated work as the cantata „Pierrot makes a loop” by O. Kozarenko, the vocalist had not only to have almost unique voice, but also to feel the worldview of the creators of the

performed work – the composer O. Kozarenko and the poet M. Semenko. V. Slipak managed to use a wide arsenal of singing techniques to achieve extraordinary expressiveness in the performance, skillfully create a complete stage image of Pierrot, convey a wide range of emotions and emotional experiences of the hero, to convey the multidimensional and difficult composers' design and deepen perception to the auditorium.

The key words: cantata, countertenor, baritone, O. Kozarenko, V. Slipak.

Постановка проблеми. Творчість композитора О. Козаренка носить ознаки київської та львівської композиторських шкіл, оскільки він отримав професійну освіту спочатку у Львівському музичному училищі, а потім – у Київській консерваторії. Зокрема, композиції він навчався у М. Скорика [5, 1]. О. Козаренко реалізувався як композитор, виконавець-піаніст та музикознавець. Як композитор, він тяжіє до інструментальної музики, проте його доробок включає ораторії „Страсті Господа нашого Ісуса Христа”, „Український реквієм” та „Українську Кафолічну Літургію” [5, 7]. Вплив на нього справили композитори-нововіденці, що зумовило, на думку О. Коменди, присутню у його творах перемелодизацію, індивідуальне трактування інструментів, що в цілому створює густу поліфонію [5, 8].

Кантата для контртенора із камерним ансамблем „П'єро мертвопетлює” написана О. Козаренком у 1994 р. Вона стала для композитора, на думку О. Коменди, зразком поєднання ознак жанрів кантати, монологу та вокального циклу [5, 18]. Цей твір, за справедливою оцінкою дослідників та шанувальників творчості композитора, не випадково вважають знаковим, етапним.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що музичний образ є продуктом творчого задуму та його реалізації композитором та виконавської інтерпретації твору виконавцем, тобто, їх співпраця є необхідною умовою процесу трансляції мистецького артефакту. За класифікацією В. Белікової, яку наводить В. Роговая, виконавці поділяються на художників-інтерпретаторів, виконавців-репродуцентів та виконавців-операторів [6, 38]. Для сучасного виконавського мистецтва стає типовою співтворчість композитора та виконавця, що веде до появи своєрідних „виконавських редакцій” [6, 39–40]. Аналіз процесу роботи таких „тандемів” і, що не менш важливо, виявлення специфіки творчої взаємодії композитора та

виконавця як вирішального фактору народження іманентно-неповторного музичного образу на конкретних прикладах має, за нашою думкою, як теоретичне (музикознавче) значення, так і практичне, оскільки є важливим і корисним для професійного становлення співаків.

Огляд літератури. Серед розвідок, що висвітлюють музично-виконавську культуру, слід згадати статтю О. Рогової, а також працю Є. Благодарської, присвячену творчій співпраці П. Хіндеміта та С. Рашера [1]. Провідною дослідницею творчості О. Козаренка є О. Коменда, яка у низці статей та в монографії розкриває творчу біографію композитора й аналізує його твори, зокрема й кантату „П'єро мертвопетлює” [3; 4; 5]. Цікаві спостереження та ґрунтовні узагальнення містять розвідки Ю. Чекана [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**], присвячені розгляду окремих аспектів творчості композитора і, безпосередньо, кантати „П'єро мертвопетлює”. Порівняльну характеристику трактування образу П'єро та його модифікації у циклічних вокальних творах А. Шонбрега та О. Козаренка наводить М. Галаджун [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**].

Об'єктом дослідження є творчий тандем композитора й виконавця у роботі над першою інтерпретацією музичного твору, а **предметом** – низка специфічних ознак взаємодії композитора та виконавця на прикладі художньо-творчого союзу О. Козаренка і В. Сліпака.

Виклад основного матеріалу. Образна палітра О. Козаренка періоду створення кантати, як вважає дослідник творчості композитора Ю. Чекан, була сповнена почуттями суму, скорботності та ностальгії. Композитор ніби прагнув уникнути реалій сьогодення і звертався до рефлексій і внутрішнього світу [3]. На думку М. Галаджун, кантата демонструє, з одного боку, установки на своєрідний неофутуризм /урбанізм/, з іншого, її музична мова близька естетичним позиціям Е. Саті та Д. Мійо [2, 41].

Ю. Чекан вважає, що твір є плодом співпадіння світовідчуття самого О. Козаренка та метафор поезії М. Семенка. Низка творів поета-футуриста М. Семенка, написаних ним впродовж 1916 – 1919 рр., тобто в переламні моменти Першої світової війни, революційних подій та періоду визвольних змагань в Україні, справді заслуговує на увагу. Персонаж, створений поетом – істота надприродна (лялька) і, в силу цього, залежна від тих змін, що відбуваються навколо, зокрема,

настання індустріальної доби. Ці особливості мусив враховувати і композитор, і виконавець, створюючи на сцені музичний образ П'єро. Водночас, на задум О. Козаренка, помітний вплив мав твір А. Шенберга „Місячний П'єро”, а також, можливо, й окремі риси однойменного персонажу, який на довгі роки став маскою співака О. Вертинського. Таким чином, текстову основу кантати склали три вірші М. Семенка зі збірки „П'єро” та один – із збірки „Bloc-notes” („На помістку другого поверху”). Кожен із віршів представляє окрему частину кантати.

Для кантати характерна жанрова різноманітність музики: *Allegro*, *Marchia Funebre*, *Andante cantabile*, гротескно-динамічний фінал (реприза) та трагедійна кода. Як зазначає О. Коенда, драматургія циклу має специфічні риси, а саме, функцію вступу виконує перша частина; друга і третя є експозицією, представляючи реальний і вигаданий світи, в яких діє П'єро; кульмінацією всього твору є четверта частина, а епілог містить кода [3, 162].

За задумом О. Козаренка, інструментальний ансамбль мусить складатися із флейти (або флейти-пікколо), труби, тромбона, двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса, литаврів, бонгів, бубну, маракасів, тарілок, там-таму, флексатона, вібрафона, дзвіночків, ксилофона та фортепіано.

Незвичність дійства, що в поетичному тексті першоджерела М. Семенка „відсвічуються” елементи бароко XVII – XVIII століть, естетика вертепу, іронія романтиків з їх неодмінними прийомами містифікації, символічна умовність та водночас багатогранність образу П'єро (зовнішня маска блазня у поєднанні з глибоким страждальним світосприйняттям), що мають рел'єфно виявитись та загострено підкреслитись рідкісним і майже „надприродним” тембром голосу виконавця вокальної партії, а саме – контртенором. Задля досягнення цієї мети використовуються й інші нетрадиційні прийоми не тільки вокального, а й інструментального виконання. До них відносимо такі, як спів у мундштук, обертонові комплекси відкритих струн рояля, скандування, тощо.

Важливу роль виконує труба із сурдиною, що повторює вокальні фрази, причому двічі – як луна (вірні) і як тінь (викривлено). Дуєт вокалу і труби створює композиційний рельєф та *concertino*, інші ж інструменти складають фон. Продумано використовуються нетрадиційні тембри – виконавський голос та приглушений, нібито „здавлений”, шиплячий тембр труби із сурдиною [3, 163]. Майстерно

використовується декламаційна інтонація, співак мусить переходити від крику до шепоту, причому крик витриманий у сопрановому, високому регістрі, а шепіт є баритоновим, низьким. Особливо це характерно для *першої частини кантати* – „Я покажу вам безліч світів”. Важливо також, що на початку частини О. Козаренко цитує „тему прокляття” з другої картини балету „Петрушка” І. Стравінського, а також тему з другої частини Симфонії № 3 Б. Лятошинського, інтонаційний рел’єф якої змальовує фантазмагоричний образ [2, 42].

У *другій частині „Віри”* композитор застосував алеаторичне письмо, відтворюючи гуркіт механізмів та символічні рухи людей в індустріальному великому місті. Застосовано різноманітні ефекти, зокрема, глісандо, трелі, сипіння, шепотіння та сичання. Шиплячі вокальні репліки змінюються різким музичним ударом фортепіано. *Третя частина „Був вечір після страшної зустрічі”* – поєднує жанрові особливості монологу та траурного маршу. Для неї характерна остинатність, а також сонорні, пульсуючі, вібруючі звуки струнних інструментів. Інтонаційні пласти лежать у крайніх регістрах, вони представлені низьким остинато фортепіано та сонором струнних. Важливо також, що цю частину завершує колискова, що підкреслює загальний настрій частини, де герої перебуває у нереальному світі, що цілком може бути сновидінням. Для вокальної партії цієї частини характерна також виразна терцієва інтонація. Цікаво, що лейтінтонація з третьої частини цитується у побічній партії, а потім у репрізі та коді пізнішого твору О. Козаренка „Sonata quasi una Fantazia” [5, 18].

Четверта частина „Ви розумієте, я не можу спати” символізувала зіткнення героя з реальністю, його пробудження. Тут застосовується пуантилістичне (вебернівське) письмо. Провідним інструментом стає ксилофон, оскільки він забезпечує необхідний за задумом композитора фантазмагоричний характер звучання.

В коді „*Ми прийшли до останнього пункту*” зникає дует труби й вокалу. Труба розпочинає фінал кантати, також присутні ударні, що виконують майже джазову тему [3, 164].

Загалом, вокальна партія кантати є досить складною для виконання через виразну атональність й аритмічність музики, а також динамічне підсилення інструментального ансамблю (*sf*).

Таким чином, задум композитора вимагав ретельного підбору виконавця, який володів би контртенором та баритоном. Таким

співачом був В. Сліпак, який вперше виконав кантату у Львові 1994 р. Його голос мав звуковий діапазон від фа великої до ля другої октави, що дозволяло співакові успішно виступати там, де поєднувались звучання контртенора та баритона, зокрема, у „Карміна Бурана” К. Орфа, виконувати чоловічі баритонові та сопранові партії.

Вокально-декламаційна інтерпретація В. Сліпака кантати О. Козаренка сприяла більшій виразності твору, дозволяла, за його власними словами, чіткіше доносити текст до слухача. Так, наприклад, співак акцентує верхнє ре другої октави на самому початку („Я” покажу вам безліч світів), персоніфікуючи свого героя. Мелодекламаційний спів вже в третьому такті переходить у речитацію із застосуванням прийому скандування. У фразі „Хто хоче мого духа визвати” В. Сліпак виконує передбачене композитором крещендо і, використовуючи скандування, виконує висхідний секвенційний рух. На слові „Хто” досягається кульмінація, реалізована співаком та оркестром. Звукозображальність, що характерна для другої частини кантати, поширюється і на вокаліста. В. Сліпак підсилює й продовжує шиплячі звуки („Шипіло, шумно за машиною”). У третій частині вокалістові доводиться співати нетрадиційні атональні прийоми і, до того ж, долаючи посилені шумові ефекти оркестру. Це також успішно вдалося В. Сліпаку. Він дотримується звуковисотної лінії вокалу, поєднує кантилену контртенора із баритональним речитативом, вдається до розтягування складів, що нагадує позіхання (у діатонічному епізоді на словах „Нижний ангел схилився на рамена стомлені”). У четвертій частині співак емоційно-забарвлено виконує контртенорову декламацію із протестним текстом, що завершується хроматизованою речитативною фразою „Я пишу грамоту королю!” Цей епізод змінюється іншим, коли музика зображає урбаністичний ноктюрн („Місто стихне погасаючим сном”) за допомогою інструментального піццікато. Звукозображальний ефект вокальної партії вдало створюється особливими прийомами виконання, знайденими В. Сліпаком. Він інтонує прийомом *staccato* із мінливою динамікою. Проспіване як кантилена „І заколишеться тінь силуетом міцним” змінюється динамічним речитативом „І забушують повстання в гарячій голові” та вокальною графікою „Я даю простір блискам і плямам золотим”. В останніх речитативах героя („Я сам!”) виконавцю вдалося передати стан відчаю і розгубленості. Тему самотності головного героя композитор подає через ефект „поглинання” голосу

шумами міста. Вокаліст доповнює це враження, декламуючи баритональною скоромовкою „Хто зі мною хоче гуляти вночі?”. Його голос підкреслює стан П'єро – безсоння і самотність.

Висновки. Перше виконання кантати „П'єро мертвопетлює” О. Козаренка В. Сліпаком сьогодні вже воістину стало легендою. Вибір композитором першого виконавця, урахування його виконавських можливостей і їх співпраця відіграло визначальну роль у втіленні творчого задуму композитора. Легендарний співак мав не тільки майже унікальні природні вокальні можливості, а й проникся світосприйняттям творців виконуваного твору – композитора О. Козаренка та поета М. Семенка. В. Сліпаку вдалося, застосувавши широкий арсенал співацьких прийомів, досягти надзвичайної виразності у виконанні, майстерно створити цілісний сценічний образ П'єро, передати широку амплітуду емоцій та душевних переживань героя, донести багатовимірний і непростий задум композитора й поглибити його сприйняття слухачською аудиторією.

Перспективи дослідження. Розглянутий у роботі приклад творчої співдружності композитора та виконавця може бути доповнений на матеріалі інших музичних творів вітчизняних та зарубіжних композиторів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Благодарская Е.А. Пауль Хиндемит и Сигурд Рашер: о творческом союзе композитора и исполнителя. *Современные исследования в сфере социальных и гуманитарных наук*. 2018. С. 153–156.
2. Галаджун М. Модифікація образу П'єро у циклічних вокальних творах А. Шонбрега та О. Козаренка. *Київське музикознавство*. 2014. № 49. С. 38–46.
3. Коменда О.І. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму камерної кантати Олександра Козаренка „П'єро мертвопетлює”. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2012. Вип. 18. С. 162–165.
4. Коменда О.І. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 248 с.
5. Коменда О. «„П'єро” подарував мені Київ, а „Дон-Жуана” вже Львів»: ескіз творчого портрету Олександра Козаренка : URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/153586380.pdf> (дата звернення: 11.09.2019).
6. Роговая О. Музыкально-исполнительская культура в свете проблемы „композитор-исполнитель-слушатель”: теория и история : URL: <http://rep.bgam.by/xmlui/handle/123456789/44> (дата звернення: 18.09.2019).
7. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка. *Музика*. 1996. № 3. С. 3–15.

References:

1. Blagodarskaja, E.A. (2018). Paul Hindemith and Sigurd Rasher: on the creative union of the composer and performer. *Sovremennye issledovanija v sfere social'nyh i gumanitarnyh nauk*, 153–156 [in Russian].
2. Ghaladzhun, M. (2014). Modification to the image of Pierrot in the cyclical vocal creations of A. Schonbreg and O. Kozarenka. *Kyjivsjke muzykoznavstvo*, 49, 38–46 [in Ukrainian].
3. Komenda, O.I. (2012). Genre-intonational sources of theme for chamber cantata „Pierrot makes a loop” by Alexander Kozarenko. *Ukrajinsjka kuljtura: mynule, suchasne, shljakhy rozvytku*, 18, 162–165 [in Ukrainian].
4. Komenda, O.I. (2017). Alexander Kozarenko - pianist, composer, musicologist. *Lucjk: Vezha-Druk* [in Ukrainian].
5. Komenda, O. (2019). «„Pierrot” gave me Kiev, „Don Juan” already Lviv»: the sketch of the creative portrait of Alexander Kozarenko. Retrieved from <https://core.ac.uk/download/pdf/153586380.pdf> [in Ukrainian].
6. Rogovaja, O. (2019). Musical performance culture in the light of the problem of „composer-performer-listener”: theory and history. Retrieved from <http://rep.bgam.by/xmlui/handle/123456789/44> [in Russian].
7. Chekan, Ju. (1996). The musical world of Alexander Kozarenko. *Muzyka*, 3, 3–15 [in Ukrainian].

Музичне виконавство та педагогіка

Musical performing and pedagogic

UDC 78.072.2

DOI 10.33287/221928

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

ДО ПРОБЛЕМИ САМОАКТУАЛІЗАЦІЇ МИТЦЯ У СВІТЛІ МИСТЕЦЬКОГО СИНТЕЗУ (творчо-виконавський аспект)

Мета статті – виявлення деяких практично означених специфічних рис, певних своєрідних властивостей процесу самоактуалізації митця в синтетичному мистецькому просторі художньої культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Ціллю пропонованої розвідки є також окреслення професійно належного механізму щодо найбільш максимальної дієвості вивільнення особистісного потенціалу, становлення відповідного рівня самоактуалізації у творчої особистості. **Методи дослідження** формуються в наслідку задіяння ряду емпіричних підходів у вивченні феномену самоактуалізації митця в контексті мистецького синтезу. Використовуються, насамперед, методи спостереження та узагальнення, які виявляють, перш за все, практичні ознаки явища самореалізації, самовираження творчої особистості в синтетичному мистецькому просторі. **Наукова новизна** пропонованого дослідження зумовлюється виявленням, передусім, практичної складової процесу самоактуалізації митця у вирі синтетичності культурно-мистецької палітри сьогодення. **Висновки.** Своєрідність самоактуалізації митця в сучасному просторі полімистецького синтезу має яскраво виражений художньо-практичний та, в цілому, дієво-комплексний характер, який задіє художньо-виконавську впевненість, емоційно-чуттєву відвертість творчо-виконавського

процесу й, безумовно, переконливість художньо-творчого акту. При цьому, наголосимо, що вище окреслені процеси генерують високий рівень самоактуалізації митця лише за умови творчо-дієвої акцентуації надособистісних понять, які призводять до стану децентралізації власного „я”, до продукування творцем-індивідумом надособистісних категорій буття.

Ключові слова: митець, самоактуалізація, потенціал, устремління, індивідум, свідомість, здібності, феномен, специфіка, художньо-творчий акт.

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

К проблеме самоактуализации художника в свете синтеза искусств (творчески-исполнительский аспект)

Цель статьи – выявление некоторых практически отмеченных специфических черт, определённых своеобразных свойств процесса самоактуализации художника в синтетическом пространстве искусства художественной культуры второй половины XX – начала XXI столетий. Целью предлагаемой разработки является также очерчивание профессионально необходимого механизма относительно наиболее максимальной действенности освобождения личностного потенциала, становления определённого уровня самоактуализации творческой личности. **Методы исследования** формируются в результате задействования ряда эмпирических подходов в изучении феномена самоактуализации художника в контексте синтеза искусств. Используются, прежде всего, методы наблюдения и обобщения, которые выявляют практические черты явления самореализации, самовыражения творческой личности в синтетическом пространстве искусства. **Научная новизна** предлагаемого исследования обуславливается выявлением, в первую очередь, практической составляющей процесса самоактуализации художника в круговороте синтетичности культурно-творческой палитры современности. **Выводы.** Своеобразие самоактуализации художника в современном пространстве поликультурного синтеза имеет ярко выраженный художественно-практический и, в целом, действенно-комплексный характер, который задействует художественно-исполнительскую уверенность, эмоционально-чувственную откровенность творчески-исполнительского процесса и,

безусловно, убеждённость, касательно художественно-творческого акта. При этом, подчеркнём, что вышеотмеченные процессы генерируют высокий уровень самоактуализации художника только при условии творчески-действенной акцентуации надличностных понятий, которые приводят к состоянию децентрализации собственного „я”, к генерированию художником-индивидуумом надличностных категорий бытия.

Ключевые слова: творец, самоактуализация, потенциал, устремление, индивидуум, сознание, способности, феномен, специфика, художественно-творческий акт.

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

To the problem of artist's self-actualization in the light of art synthesis (creatively performing aspect)

The target of this article is disclosing the same practically remarked particular traits, determined peculiar properties of process concerning artist's self-actualization into synthetic spice of art for artistic culture of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries. The purpose of proposed scientific disquisition is also delineating of professionally necessary mechanism in reference to the most maximal activity for liberation of individual potential, establishing of the specific level as touching a self-actualization of creative personality. **The methods** of this investigation are forming as the result from including the series of empirical approaches in the studying of the artist's self-actualization phenomenon into the context of art synthesis. The methods observation and generalization are applying in the first place, which discover the practical traits of the self-actualization's appearance, the self-expression of creative personal in the synthetic spice of art. **The scientific newness** of represented investigative theme is conditioned by detection, the first of all, practical part of the artist's self-actualization process into circulation from synthesis of culturally creative pallet of the contemporaneity. **Conclusions.** The particularity of artist's self-actualization in the modern spice of multicultural synthesis has the bright expressive artistically practical and, in to the total, actively complex character, which engages artistically performing confidence, emotionally sensual frankness of creative performing process and, certainly, conviction, in reference to the artistically creative act. Herewith, emphasize, that above-mentioned processes generate the high level of artist's self-actualization only on

situation of creatively active accentuation of over-personal life categories, which bring to the condition of decentralization concerning the own „me”, to the generalization by creator-individual of over-personal existent positions.

The key words: creator, self-actualization, potential, aspiration, individual, consciousness, abilities, phenomenon, particularity, artistically creative act.

Постановка проблеми. Потреба людини у самовдосконаленні, в якомога більшій реалізації власного, глибинно-прихованого потенціалу, є одним з природніх устремлінь без виключення для кожної особистості, для кожного індивідуума сучасного соціуму. Саме такого роду інтенції, означені прагненнями до самовираження, самореалізації, саморозвитку, самоутвердження, яскраво окреслюють одну з найактуальніших сфер новітньої науково-дослідницької думки – галузь психології особистості, з її магістральним, ключовим феноменом самоактуалізації.

Наголосимо, що у другій половині ХХ та особливо на початку ХХІ століть, такого роду еволюційні устремління особистості у максимально-творчій активності взаємодіють із всеосяжною полікультурною множинністю, явищем синтезу мистецтв, з майже тотальною конгломерацією різноманітних жанрів, стилів, мистецьких напрямів, художньо-композиційних та сценічно-репрезентативних форм тощо.

Відтак, багатогранна мистецька синтетичність у її взаємозбагаченні на полярно різних рівнях творчо-еволюційних перетинань (художньо-образний, композиційний, виконавсько-технологічний, емоційно-чуттєвий, ідейно-змістовний та ін.) ставить перед людиною-творцем (музикантом, актором, танцівником, поетом, режисером й ін.) питання щодо спроможності пробудження, вияву її творчо-дієвої активності, реалізації та максимального впровадження її художньо-творчих можливостей, потенційно-вагомих мистецьких задатків, характерно-спеціалізованих здібностей, в цілому, зацентруємо, здійснення розкриття та щонайбільшого усталення своєрідності особистісної самоактуалізації митця.

Актуальність означеної теми зумовлюється надзвичайно активною динамікою імплементації ключових ознак постмодерної епохи в усі без виключення види мистецької палітри сьогодення. Принцип цитування, об'єднання в одній творчій особі талантів

автора-творця й виконавця-інтерпретатора, максимальність утвердження гуманістичної основи культурно-мистецького творення, нівелювання жанрових та стильових кордонів, формо-усталених структур художніх композицій вимагають від творчої особистості нових та у певній мірі кардинально різноманітних підходів до мистецьких процесів. А звідси й питання самоактуалізації митця сягає пріоритетності.

Підкреслимо, що на сьогодні вже недостатньо володіти лише деякими ключовими навичками, відповідними фундаментальними техніками з того чи іншого виду мистецтва. Творча особистість початку XXI століття має з ясною свідомістю оперувати низкою філософських, психологічних факторів художньо-творчої дієвості.

Огляд літератури з означеної теми, на жаль, мало представляє практичну складову відносно професійно-активних навичок щодо мистецько-синтезованих творінь. Такі відомі вчені як А. Маслоу [4; 5], Д. Леонт'єв [3] та ін. недостатньо пов'язують результати власних досліджень у галузі психології особистості з практикою безпосереднього мистецького творення. Відтак і показники специфічності, ряд своєрідних практичних характеристик розвитку самоактуалізації митця в культурно-мистецьких зверненнях, насамперед другої половини XX – початку XXI століть, залишаються ще недостатньо дослідженими.

Мета статті – виявлення деяких практично означених специфічних рис, певних своєрідних властивостей процесу самоактуалізації митця в синтетичному мистецькому просторі художньої культури другої половини XX – початку XXI століть. Ціллю пропонованої розвідки є також окреслення професійно належного механізму щодо найбільш максимальної дієвості вивільнення особистісного потенціалу, становлення відповідного рівня самоактуалізації у творчої особистості.

Основний матеріал. Обрії феномену синтезу мистецтв являють у сьогоднішній науковій думці надзвичайно широкий спектр дослідницьких поглядів. Та все ж таки, динаміка взаємопроникнення ідейно-образного змісту крізь матеріалізовані технологічно-виконавські устої, оцінка коллаборації різних видів мистецтв з погляду їх художньо-часткової ваги та загального культурно-мистецького результату, характерологічне означення особистості у стані професійно-багатогранної спроможності та ще чимало інших питань концентрують увагу саме на постаті митця (музиканта-

виконавця, танцівника, актора), фігура якого завжди була й залишається квінтесенцією, осердям імплементації певного художнього продукту.

Відтак, завжди затребувана індивідуальність творця на мистецькій сцені окреслюється не лише широким професійно-універсальним означенням, але й, вочевидь, усталеною потребою самовираження, в цілому, устремлінням до самоактуалізації.

Надзвичайно важливо усвідомлювати, що виявлення та акцентуація власних потенційних можливостей є природнім усталеним процесом для будь-якої людини, незалежно від сфери її професійної діяльності. Ще у 1939 році відомий американський психіатр, невролог, викладач німецького походження Курт Гольдштейн (1878 – 1965) у книзі „Організм. Холістичний підхід” вперше утвердив поняття „самоактуалізації” в актуальному, особистісно-дієвому значенні для кожної людини сучасного соціуму. „Будь-який організм, й особливо людський, має устремління до актуалізації тих можливостей, які закладені в ньому від природи. Процес виявлення цих можливостей Гольдштейн і назвав самоактуалізацією, розглядаючи її в якості основоположного мотиву та цілі людського життя” [1, 109].

Підкреслимо, що процес самоакцентованої об’єктивації митця в акті художньо-мистецького творення здійснюється за допомогою магістрально-визначальної особистісно-індивідуальної якості, а саме – психологічного стану упевненості.

Означена професійна властивість артиста-творця у безпосередньому художньо-виконавському акті процесу творення позначається одночасно двома характерологічними векторами – упевненістю у високо художньому тлумаченні мистецького твору, а також переконаністю у власних професійно-виконавських здібностях. Одночасна взаємодія та, безумовно, взаємодоповнення цих двох напрямів формується універсальністю професійної творчо-виконавської природи митця. І власне тут слід наголосити, що якраз у першому напрямі – максимально упевненому стані виконавця щодо інтерпретації, передачі ідейно-образного змісту певної композиції, й буде критись одна з ключових характерологічно визначальних особливостей самоактуалізації митця.

Наголосимо, що свідоме перенесення акценту у безпосередньому творчому акті зі стану власних технологічно-виконавських процесів на акцентуацію передачі художнього змісту

твору, розкриття його ідейно-змістовного контенту, суттєво розширює свідомість митця, виводячи її за кордони його власного, звичного „я”. У такий спосіб відбувається утвердження надособистісної творчо-виконавської процесії.

Техніцизм, що являє у його найширшому значенні численні технологічно-виконавські навички митця будь-якої культурно-мистецької сфери, окреслюється абсолютно усталеним місцем лише у лоні заздальгідь напрацьованих динамічних стереотипів. При цьому, кропітке відпрацювання й доведення до стану автоматичної досконалості всієї психофізіологічної системи процесу творення, дозволить митцю з максимальною проникливістю заглибитись у світ художньої образності, ідейно-концентрованої драматургії, що у наслідку й означить, шляхом художньо-чуттєвої реакції від мистецької аудиторії, акт вивільнення його глибинно-особистісних можливостей.

До максимально дієвих якостей особистості, що спричиняють розкриття її індивідуально-самобутнього потенціалу, самоактуалізують індивідуума у сучасній полікультурній площині, належить також й емоційна відвертість творчо-виконавського процесу. Рівень чуттєвого проникнення у художнє, ідейно-образне насичення мистецької композиції розкриває ступінь духовної відвертості спілкування митця з публікою, його правдивість відтворення власного художньо-інтерпретаційного погляду, окреслює рівень змістовно-сюжетного тлумачення творчої думки, художнього помислу стосовно того чи іншого твору мистецтва.

Безумовно, щонайвищій емоційно-чуттєвий показник такого роду відвертості, творчо-виконавської щиросердності у спілкуванні творця з поціновувачами культурних звершень, у значній мірі динамізує процес самоактуалізації творчої особистості.

Один з найвідоміших психологів ХХ століття, засновник гуманістичної психології, американець Абрахам Маслоу у фундаментальній праці „Нові грані людської природи” визначає вісім ключових шляхів самоактуалізації особистості. Так, у розділі „Самоактуалізація та її передумови” знаний вчений наголошує на необхідності досягнення індивідуумом стану самозабуття, самовідречення, шляхом максимального заглиблення у сутнісне наповнення тієї чи іншої справи. При цьому, підкреслимо, дану властивість процесу самоактуалізації науковець ставить на перше місце, тим самим, зумовлюючи її магістрально-важливе положення,

утверджує її як ключову умову щодо виявлення природньо-потенційних можливостей особистості [5].

Безумовно, такого роду процес розкриття самобутніх здібностей митця зумовлює як відмову від постійного технологічно-виваженого контролю над виконавською технікою, так і максимальність розширення художньо-образних горизонтів, драматургічних, ідейно-сюжетних видноколів у свідомості творця-індивідуума. Відтак, надзвичайно важливим та результативно-доленосним для творчої особистості постає розвиток загальної культурно-мистецької освіченості, творчо-художньої чутливості виконавця.

Таким чином, максимально упевнено можна констатувати феномен трансперсональності, тобто явища розширення свідомості за кордони власного світовідчуття, за межі особистісного „я”.

Означена практична дієвість у світлі синтетичності сучасного мистецького продукту має вирішальне значення для самоактуалізації митця. Художня результативність у поєднанні музичного, театрального, хореографічного, циркового, літературно-поетичного, кінематографічного та інших видів мистецтв у визначальній мірі обумовлюється ступенем бачення творцем художньої цілісності, сконцентрованості ідейно-образної думки. Її акцентуація у художньо-практичному результаті творення й буде корегувати рівень самоактуалізації особистості.

Вищевикладене дозволяє виділити практично-дієву результативність однієї з найважливіших характеристик самореалізації, самоздійснення особистості у мистецько-творчій сфері, а саме – центрованість на завданні, на ідейно-естетичній місії тієї чи іншої художньої композиції, максимально відокремлюючись, відходячи від акцентуації виконавсько-технологічного важелю її сценічно-видовищного, концертного, або ж фестивального публічного представлення.

Надзвичайно важливо наголосити, що дієво-практичне розкриття та усталеність потенційних можливостей митця, тобто акт самоактуалізації творчої особистості, досягаються також введенням у творчий процес певних виконавсько-специфічних звершень сучасної культурно-мистецької сфери. Такого роду формотворчі, ідейно-презентативні звершення, природньо концентруються у відповідних синтетичних жанрово-видових феноменах сучасної культурно-мистецької палітри. Зокрема, такі явища як музичне сценічно-одноосібне інструментальне (вокальне) соло, театр одного актора з

поодиноким універсальним артистом або ж актором-інструменталістом моновистави, індивідуальність танцюриста як соло-представника сучасного експресивного танцю-модерн та інші художні формації у значній мірі динамізують вивільнення потенційних можливостей творця-індивідуума, активно стверджуючи процес його самоактуалізації.

Підкреслимо, що саме у таких постійно-трансформованих, та все ж таки академічних професійно-виконавських формах і відбуваються психологічно складні процеси художньо-творчої контактності, мистецької комунікації творця-особистості зі слухацькою (глядацькою) аудиторією. У цій процесії й народжується практичне вивільнення глибинно-прихованих, творчо-виконавських можливостей митця, які, наголосимо, генеруються психологічно-контактною взаємодією, взаємозбагачувальною безпосередністю акту творення між виконавцем-особистістю та слухацько-глядацькою аудиторією.

Відтак, вищевикладене дозволяє відзначити, що найголовнішою характерологічною рисою практичної динамізації внутрішніх потенцій, розкриття своєрідних можливостей митця є перенесення цільового акценту з мети особистісних досягнень на полярно інші, змістовно-надособистісні категорії буття, власне у поле зору надіндивідуальних цілей. У такому випадку питання самоактуалізації, віднайдення відповідних здібностей творця буде генеруватись із боку позаособистісної сторони, а саме – слухацько-глядацької аудиторії.

Таким чином, психологічна акцентуація художньо-свідомої практики творчо-виконавського процесу у взаємодії з динамізацією надособистісних векторів культурно-мистецької процесії являє одну з магістральних, найбільш своєрідних, самобутніх рис процесу самоактуалізації митця у світлі мистецького синтезу.

Висновки. Своєрідність самоактуалізації митця в сучасному просторі полімистецького синтезу має яскраво виражений художньо-практичний та, в цілому, дієво-комплексний характер, який задіє художньо-виконавську впевненість, емоційно-чуттєву відвертість творчо-виконавського процесу й, безумовно, переконливість художньо-творчого акту. При цьому, їх взаємодія в найбільш природній мірі досягається у відповідних творчо-індивідуальних та жанрово-видових явищах новітньої культурно-мистецької палітри, зокрема у сценічно-одноосібному акті творення, відомому як інструментальне або ж вокальне соло; у театрі одного актора

(моновистави), у сольному експресивному танці-модерн та ін. Але ж, наголосимо, що вище окреслені процеси генерують високий рівень самоактуалізації митця лише за умови творчо-дієвої акцентуації надособистісних показників, які призводять до стану децентралізації власного „я”, до продукування творцем-індивідумом надособистісних категорій буття.

Закцентуємо, що процес особистісної децентралізації у світлі самоактуалізації митця є дієво-результативним актом для кожного артиста-творця, без виключення, в будь-якій мистецькій спеціалізації та будь-котрій художньо-видовищній сцені.

Перспективи означеного науково-дослідницького напрямку зумовлюються можливістю щодо подальшого заглиблення у процес виявлення специфіки самоактуалізації митців різних спеціалізацій сфери академічного музичного мистецтва.

Список використаних джерел і літератури:

1. Акмеологический словарь / под общ. ред. А.А. Деркача. Москва : Изд-во РАГС, 2006. 161 с.
2. Культурологічний словник / за ред. В.І. Рожка, О.В. Антонюка. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. 464 с.
3. Леонтьев Д.А. Самореализация и сущностные силы человека. *Психология с человеческим лицом: гуманистическая перспектива в постсоветской психологии*. 1997. С. 156–176.
4. Маслоу А. Самоактуализация. *Психология личности*. 1982. С. 108–117.
5. Маслоу А. Новые рубежи человеческой природы. Москва : Смысл, 1999. 425 с.

References:

1. Derkach, A.A. (Eds.). (2006). Acmeological dictionary. Moskva: RAGS [in Russian].
2. Rozhka, V.I., Antonjuka, O.V. (Eds.). (2011). The cultural dictionary. Kyjiv: NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho [in Ukrainian].
3. Leont'ev, D.A. (1997). Self-realization and the essential forces of human. *Psihologija s chelovecheskim licom: gumanisticheskaja perspektiva v postsovetskoj psihologii*, 156–176 [in Russian].
4. Maslou, A. (1982). Self-actualization. *Psihologija lichnosti*, 108–117 [in Russian].
5. Maslou, A. (1999). The new frontiers in a human nature. Moskva: Smysl [in Russian].

UDC 78.072.3
DOI 10.33287/221929

Рябцева Ірина Михайлівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (095) 848 - 44- 81
e-mail: mailrim59@gmail.com

Супряга Роман Вікторович,
магістрант кафедри „Вокально-хорова майстерність”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (099) 626 - 76 - 12
e-mail: supryagamusic@gmail.com

ОСУЧАСНЕННЯ ВІЗУАЛЬНОГО РЯДУ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ ЗБЕРЕЖЕННЯ АКТУАЛЬНОСТІ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ

Мета статті – висвітлення питання постановочного процесу оперної вистави в аспекті еволюції режисерської думки періоду останньої третини ХХ – початку ХХІ століть, а також аналіз сучасних технологічних можливостей творення на оперній сцені візуального ряду та його відповідності до нових запитів аудиторії театру. Розглядається питання „Що є опера в наш час – найвище з театральних мистецтв, чи бізнес-індустрія?”, оскільки нинішній оперний театр, як культурне явище, почав втрачати інтерес у публіки. **Наукова новизна** статті полягає в актуальності питання осучаснення постановки класичної опери. Сфера оперної режисури є ключовою у статті, адже саме в ній прослідковуються тонкощі, пов’язані з розвитком технологій та візуальних засобів виразності, що вплинули на стан найбільш знакових сучасних оперних вистав. Виявляється типізація та класифікація режисерських концепцій впродовж існування опери як жанру. В статті проаналізовано тенденції створення оперної вистави в радянські часи та в сучасності через призму візуальних аспектів. **Методи** дослідження ґрунтуються на аналізі постановок найбільш відомої та популярної на оперних сценах світу опери П.І. Чайковського „Євгеній Онегін” у Метрополітен опера в США та Віденській державній опері. Автор статті пропонує

порівняльний аналіз двох режисерських рішень постановки опери для розуміння можливих варіантів розвитку режисерської творчості, оскільки театр сучасності в контексті еволюції жанру залежить від часу та вподобань нинішнього глядача. У **висновках** зазначено, що окреслена проблема вивчається з точки зору відповідності новаторських режисерських прочитань, рішень із залученням можливостей сучасного оперного театру до авторського першоджерела.

Ключові слова: оперна режисура, сучасна оперна вистава, візуальні засоби виразності, опера П.І. Чайковського „Євгеній Онегін”, Метрополітен опера, Віденська державна опера.

Рябцева Ирина Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Супряга Роман Викторович, магистрант кафедры „Вокально-хоровое мастерство” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Осовременивание визуального ряда как один из способов сохранения актуальности оперного спектакля

Цель статьи – изучение вопросов постановочного процесса оперного спектакля в аспекте эволюции режиссёрской мысли периода последней трети XX – начала XXI века, а также анализ современных технологических возможностей создания на оперной сцене визуального ряда в соответствии с новыми запросами аудитории театра. Рассматривается проблема, „Что есть опера в наше время – высшее из театральных искусств, или бизнес индустрия?”, поскольку современный оперный театр, как культурное явление, начал утрачивать интерес у публики. **Научная новизна** статьи заключается в актуальности вопроса осовременивания постановки классической оперы. Сфера оперной режиссуры есть ключевой в данной статье, поскольку именно в ней прослеживаются тонкости, связанные с развитием технологий и визуальных средств выразительности, которые повлияли на положение наиболее знаковых современных оперных спектаклей. Рассматривается типизация и классификация режиссёрских концепций в течение существования оперы как жанра. В статье проанализировано тенденции создания оперного спектакля в советские времена и в современности через призму визуальных аспектов. **Методы** исследования базируются на анализе постановки

оперы П.И. Чайковского „Евгений Онегин” в Метрополитен опера в США и Венской государственной опере. Автор статьи предлагает сравнительный анализ двух режиссёрских решений постановки оперы для понимания возможных вариантов развития режиссёрского творчества, поскольку театр современности в контексте эволюции жанра зависит от времени и предпочтений современного зрителя. В **выводах** указано, что данная проблема изучается с точки зрения соответствия новаторских режиссёрских прочтений, решений с привлечением возможностей современного оперного театра к авторским первоисточникам.

Ключевые слова: оперная режиссура, современный оперный спектакль, визуальные средства выразительности, опера П.И. Чайковского „Евгений Онегин”, Метрополитен опера, Венская государственная опера.

Riabtseva Irina, PhD in Arts, docent of the chair „History and theory of music”, Mikhail Glinka Dnipropetrovsk academy of music

Supryaga Roman, the graduate student of the chair „Vocal-choral mastery” of Mikhail Glinka Dnipropetrovsk academy of music

Modernization of the visual series as one of the means to preserve the relevance of the opera performance

The purpose of the article is to consider the issue of the staging process of the opera performance in the aspect of the evolution of the directorial thought of the last third of the XX – the beginning of the XXI centuries, as well as to analyze of the involvement of modern technological possibilities of creation on the operatic stage of the visual series and correspondence to the new demands of the audience of the theater are considered. The question „What is an opera in our time – the highest of theatrical arts, or the business industry?” is considered. Since the current opera house, as a phenomenon, began to lose interest of the public. **The scientific novelty** of the article is the urgency of the question of modernization of the production of classical opera. The scope of opera directing is the key in the article, because in it follows the intricacies associated with the development of technologies and visual means of expressiveness that have influenced the state of the most iconic contemporary opera performances. The typization and classification of directing concepts during the existence of the opera as a genre is followed. The article analyzed the tendencies of creating an opera performance in Soviet times and in modern times through the prism of visual aspects. The

performances by P. Tchaikovsky's opera „Eugene Onegin” at the Metropolitan Opera in the USA and the Vienna State Opera are considered and analyzed, it is a **methods of investigation**. The author of the article offers a comparative analysis of two directorial decisions of the production of the opera to understand the possible options for the development of directing creativity, since the theater of modernity in the context of the evolution of the genre depends on the time and preferences of the modern audience. **The conclusions** indicate that this problem is being studied from the point of view of the correspondence of innovative directorial decisions with the attraction of opportunities of modern opera theater to the author's original source.

The key words: opera directing, contemporary opera performance, visual means of expressiveness, opera by P. Tchaikovsky „Eugene Onegin”, Metropolitan Opera, Vienna State Opera.

Постановка проблеми. Оперна вистава у наш час – це питання значимості жанру як вищого із театральних мистецтв, чи бізнес-індустрія? Нинішній оперний театр, як культурне явище, почав втрачати інтерес у публіки, тому можна припустити, що сучасний театр намагається віднайти нові форми існування, що є одним з найголовніших завдань групи постановників. Але все нове – це добре забуте, а в нашому випадку – не забуте, але й не нове, а, як нам здається, вічне. Тому пропоную повернутись до творчості геніального російського композитора ХІХ століття Петра Ілліча Чайковського та видатного радянського оперного режисера ХХ сторіччя Бориса Покровського, котрого по праву можна назвати консервативним новатором, оскільки він, спираючись на досвід великих режисерів, зокрема драматичних, зміг винайти нові принципи оперної вистави, на які спиралась наступні покоління.

Актуальність роботи зумовлена вивченням та порівнянням законів і традицій радянської й нинішньої світової опери, що є важливим питанням для розуміння розвитку та еволюції оперної інтерпретації всесвітньо відомими режисерами.

Можна припустити, що даний підхід допоможе у вирішенні питання значимості та популярності оперних вистав у наш час, а також важливості візуальних прийомів у сучасних оперних постановках, як важелю для привертання уваги теперішнього меломана, глядача-слухача.

Огляд літератури. У ході пропонованого дослідження було вивчено і проаналізовано праці Б. Асаф'єва „Про оперу” [1], Б. Покровського „Роздуми про оперу” [3] та статті дослідників оперного мистецтва А. Бояринцевої, зокрема „Оперні постановки ХХІ сторіччя” [2] та Є. Цодокова „Візуалізація опери, або типологія оперної режисури” [4], що створило можливість більш детального розгляду та розуміння розвитку оперного мистецтва у період від середини ХХ століття до нашого часу.

Об'єктом дослідження є сучасний оперний театр, що зумовлено зацікавленням до нестандартного підходу створення оперної вистави нинішніми режисерами-постановниками. Виходячи із цього, зосередимо увагу на постановках опери П.І. Чайковського „Євгеній Онєгін” у Віденській Штатцопері та Метрополітен опері, що визначається як **предмет** дослідження.

Мета статті – аналіз і порівняння театральних законів Бориса Покровського та сучасних оперних режисерів, як приклад впливу часу на життя оперної вистави на сцені сучасного театру.

Виклад основного матеріалу. Побудова оперного спектаклю є доволі важкою і в той же час цікавою справою для режисера-постановника, оскільки його головним завданням є створення сценічної дії, ні на крок не відступаючи від написаного композитором у партитурі. Тому важливо зазначити, що оперна режисура – це мистецтво у першу чергу виконавське і його завданням є інтерпретація вже закінченого твору, автором котрого є композитор. Виходячи із цього, справедливо було б у так названий концептуальний трикутник оперного спектаклю в контексті „композитор – виконавець – слухач”, додати складову „постановник”.

Музикознавець та дослідник оперного жанру Євгеній Цодоков [4] виділяє всього чотири способи режисерського „прочитання” опери:

1. **Натуралізм, або тотальний автентизм.** Це спроба поставити оперу точно так, як це було у стародавні часи на світових прем'єрах. Відразу можна констатувати, що це, практично, неможливо, по друге – не потрібно. Неможливо це з багатьох причин. Ми не знаємо точно, як проходили театральні постановки в минулі часи. Неможливо повторити фізичних умов постановки спектаклю, оскільки з тих часів багато чого змінилось – манера та поведінка, рухи, відчуття й життєвий досвід

людей. Стала іншою публіка. Змінились технічні досягнення в області театральної та взагалі побутової техніки.

2. **Історичний реалізм.** У даному випадку суть полягає в збереженні традицій минулого, але з урахуванням зміни сучасних історичних, життєвих і художніх реалій. Мова йде про намагання зберегти „дух” епохи, до якої належить опера, але так, як його відчуває сучасна людина. При цьому, використовуються новітні технічні постановочні засоби. Такий тип можна назвати консервативно-музейним. Найяскравішими прикладами такого режисерського підходу є роботи В. Фельзенштейна та Ф. Дзефіреллі.
3. **Постмодерна „сучасна режисура”.** Цей підхід має на увазі повний розрив з авторським задумом та класичними традиціями оперної постановки. Велика увага приділяється підвищеній метафоричності. Сюди також можна додати еkleктизм, епатаж, вихід за межі твору. При такому підході можуть допускатись „відсебеньки” як сенсові, так і з точки зору часу та епохи.
4. **Музично-поетичний символізм.** Цей постановочний принцип повинен максимально використовувати основні властивості музики, як визначної субстанції опери. В такій постановці дозволяється відходити від конкретики, але обов'язково зі збереженням духу твору, і виключно у напрямку посилення умовності, а не за допомогою механічної заміни однієї смислової конкретики іншою.

За свою творчу кар'єру видатний радянський режисер Борис Покровський поставив близько двохсот оперних вистав і був режисером фільму-спектаклю „Граф Каліостро”. Його бачення опери, як багато в чому потенційного жанру, можна назвати унікальним та особистісним. Борис Покровський не був прихильником того, щоб оперу називали синтетичним мистецтвом, а казав про те, що оперна вистава хоча й синтетична, але не за правилами складання: музика плюс сюжетна драма, плюс мистецтво актора, плюс мистецтво співака, плюс живопису та скульптури, плюс хореографії, а за принципами органічного сплаву, складного процесу взаємодії, взаємовпливу, та **народження нової якості**. Також режисер

наголошував на тому, що музика – це не ціль, а в першу чергу – спосіб вираження драми.

Оперна вистава є єдиним витвором мистецтва, а не сукупністю різних мистецтв, хоча й не завжди була такою. Це було обумовлено певними смаками публіки, котрі залежали від соціальних умов. Глядацький зал завжди наповнюється публікою, котра несе за собою віяння часу, атмосферу суспільних інтересів і виражає суспільні та історичні зв'язки століття, тому смак глядача формується завдяки цим зв'язкам. Тож можна сказати, що режисер йде на компроміс із публікою, в той же час намагаючись максимально відтворити власне бачення вистави.

Важливо відзначити, що опера є театральною, але ця театральність, на думку Покровського, є особливою, оскільки виходячи із законів драматичного театру – оперна театральність розглядалась доволі примітивно. „Кожна опера має свій театральний закон. Відкриваючи його, можна зробити виставу театральною цікавою. Нецікавих опер майже не буває – бувають нецікаві вистави. Причина такої незацікавленості – невміння знайти ключ, відкриваючий її самобутню театральність” [3].

Стосовно візуального аспекту оперної вистави і її впливу на глядача режисер зазначає, що насолода є обов'язковою умовою існування мистецтва, але, якщо ці засоби лаконічно і до місця доповнюють дію. Якщо на сцені багато краси – то це підлабузництво, оскільки театр намагається сподобатись глядачеві не заради ідеї, а заради особистих інтересів, а це відштовхує від сутності та сенсу самої вистави. Якщо на сцені багато потворності – то це робиться тільки для затвердження існування краси. Натуральна відвертість поза образом є неприпустимою, хоча деякі режисери видають її за творчу сміливість. А коли немає відчуття міри, – то немає і мистецтва, оскільки забувається синтез опери, співдружність багатьох мистецтв на платформі єдиної ідеї.

Наведені думки й міркування Бориса Покровського сміливо можна віднести до другого способу творення режисерської думки – історичного реалізму. Вкрай важливою є творча позиція оперного режисера-постановника. Оскільки мова далі піде про сучасну постановку опери П.І. Чайковського на сценах найвідоміших театрів світу, варто враховувати самі принципи творчого кредо оперного режисера.

Театр у ХХІ столітті – це вже не той театр, що був декілька поколінь тому. В зв'язку з розвитком медійних технологій, інтерес до театру поступово згасає, оскільки публіку приваблює помпезність, яскравість та епатаж. Люди більше відвідують концерти популярних зірок, рок-фестивалі, кінотеатри, де світло, спецефекти та сам момент неочікуваності відштовхують театр на другорядний план. Саме тому театр сьогодення намагається вийти на рівень популярної культури, у той час же залишаючись класичним мистецтвом. Жанр опери, в даному випадку, розрахований на візуальне сприйняття.

Постановка опери „Євгеній Онегін” у Метрополітен опера є доволі парадоксальною. Режисери Браян Лардж та Роберт Карсен змогли віднайти засоби показу гострих почуттів усіх героїв, оскільки дана постановка сповнена мінімалізму у декораціях. Партію Онегіна виконував Дмитро Хворостовський. У невеликому вступі до опери він показаний роздумливим та пригніченим, навколо нього – вся підлога сцени устелена червоним листям, що переходять від акту до акту. Він розчиняється у мороці. Осінь у цій постановці символізує надії, що не збулись. Сцена листа Тетяни триває дванадцять хвилин. Тетяну виконувала Рене Флемінг, котра змогла по-справжньому чутливо та правдиво прожити свою роль. Зосереджую увагу на цій сцені, бо, знову ж таки, мінімалізм декорацій не дає відвернути увагу від душевних переживань Тетяни, а навпаки, сприяє концентрації уваги слухача на найтонших хвилюваннях героїні. На сцені лише ліжка та стіл, а рішення з появою сонця відображене доволі реалістично – темно-синє небо поступово змінюється світанком. І всі ці дванадцять хвилин Тетяна тримає у напрузі глядача, увага котрого цілком зосереджена на ній.

Цікаво трактується четверта картина опери. Онегін мовчки міряє вітальню Ларіних тяжкими кроками, опустивши голову і заклавши руки за спину: він сердитий на Ленського і задумує помсту. Ленський (партію котрого виконував мексиканський співак Рамон Варгас) виконує свою відому арію, не звертаючись до залу, як зазвичай, а зсутулившись і засунувши руки в кишені.

Оригінально вирішена сцена іменин Тетяни: вітальня Ларіних обставлена по периметру різноманітними стільцями – гості танцюють у тісноті – показуючи і бідність, і претензії, і бажання здаватись не гіршими за інших. Сцена дуелі вирішена у ранковій напівтемряві, майже силуетно. Ленський вбитий, Онегін кидається до нього і відразу, майже безперервно, починається сцена вбирання Онегіна.

Його роздягають до поясу, а потім повільно вдягають на нього бальний костюм. У цей час повз нього проносять труп Ленського, в бік якого він навіть не подивився. Фінальну сцену можна визначити як вокальний, акторський і постановчий шедевр. Розпач Тетяни, її сльози і зізнання у коханні Онегін сприймає як капітуляцію. І невідомо, чого більше в його зусиллях – пристрасті чи чоловічого азарту? Тетяна виривається і йде зі словами „Навек прощай”. Остання репліка Онегіна „Позор! Тоска! О, Жалкий жребий мой!”, після якого він стрімголов покидає сцену.

Дану постановку можна назвати гідною уваги, оскільки поєднання сучасних мінімалістичних декорацій та історичних костюмів були у контексті дії і не відволікали увагу, а давали можливість зосереджуватись на майстерності солістів та їх взаємовідносин.

Наступна постановка опери „Євгеній Онегін”, що аналізуємо на предмет вирішення візуального ряду, відбулась в 2018 році у Віденській Штатцопері, режисер – Фальк Ріхтер, котрий застосував у постановці непередбачувані та неочікувані візуальні елементи.

Сцена у першій картині опери являє собою мінімалістично вибудовану концепцію. Фон сцени темний, судячи зі снігопаду, котрий постійно пронизує майже кожен момент картини опери, можна зробити висновок, що у даний момент – зима, що, як відомо, суперечить задуму Чайковського. Оскільки в опері Чайковського – осінь. На задньому плані розташувались сім пар чоловіків та жінок, як уособлення юних Тетяни та Онегіна і їх почуттів. Ці пари статичні, й знаходяться на сцені до завершення картини. Коли на сцені з'являється хор селян „Болят мои скоры ноженьки”, складається враження, що це працівники заводу – на жінках темно-сині сукні нижче коліна і хустки такого ж кольору, чоловіки – у темних костюмах, картузах та з валізками для інструментів у руках, що є доволі дивним і несподіваним режисерським рішенням. У наступному ж хорі „Уж как по мосту мосточку” співаки хору танцюють і виконують різні акробатичні елементи (шпагати, сальто та ін.).

Також неможливо не звернути увагу на аріозо Ольги „Я не способна к грусти томной”, в котрому чітко видно, як біля книг Тетяни (котрі лежать на другій лавці) вона, співаючи, листає сторінки сучасних модних глянцевого журналі.

Сцена листа Тетяни Онегіну є доволі зворушливою, оскільки співачка Тетяна Безсмертна дуже влучно віднайшла образ Тетяни. Коли настає світанок – сцена поступово стає світлішою і у глибині перед нами так само виникають сім пар чоловіків та жінок, котрі стоять під снігопадом.

У четвертій картині найбільш неочікуваним є поява француза Трікке, котрого режисер зобразив як суперзірку в образі відомого німецького та французького кутюр'є Карла Лагерфельда. Стіл повертається перпендикулярно глядацькому залу, уособлюючи подіум, по якому ходить Трікке, а з боків дівчата, які тримають у руках фотографії і тягнуться до нього, як до знаменитості, благаючи лишити автограф, що він з радістю й робить. Саме тут відбувається сварка між Онегіним та Ленським, і треба зауважити, що коли Ленський вимагає сатисфакції від Онегіна – не кидає йому своєї рукавички. Ольга у цьому епізоді вдягнена в яскраво-червону сукню, що характеризує її, як причину сварки між близькими друзями. Картина закінчується тим, що на сцені лишається розгублена Тетяна.

П'ята картина – це певна кульмінація, сцена дуелі, коли цілком зрозуміло, що незабаром або Онегін, або Ленський загине. На сцені лежить велика, прямокутна крижана брила, котра також може характеризувати непохитність характеру Ленського та безповоротність ситуації. Арія Ленського звучить доволі впевнено та чуттєво, завдяки високій професійній майстерності виконавця даної партії – Павла Чернока. Коли Ленський співає свою арію, позаду нього видніються пусті пляшки. Дивним видається те, що коли Зарецький промовляє фразу „Теперь сходитесь” – Онегін і Ленський стоять один коло одного, намагаючись потиснути один одному руки, в той час як вони мали би стояти один навпроти одного зі зброєю. Ленський вбраний у блакитну сорочку, як символ чистоти, незайманості, а Онегін предстає перед глядачем у довгому, чорному шкіряному пальті, як натяк на відчуття таємниці та захищеності.

Шоста картина. На сцені розташовані величезні сходи, на яких сидить збентежений Онегін. Згори поступово починають спускатись пари чоловіків та жінок, які просто оминають його, як символізація Тетяни – ці пари дають зрозуміти, що вже нічого не зміниться, що Онегін втратив свій шанс на завоювання серця Тетяни.

Сьома картина є одною з найнапруженіших. На сцені, як і у попередній картині, є лише величезні сходи і снігопад. На нашу думку – це дуже вдалий режисерський хід, аби більше уваги

приділити головним персонажам опери та їх почуттям. Тетяна вбрана у довгу чорну сукню, що свідчить про те, що вона вже не дівчинка, а мудра жінка. Не зважаючи на те, що вона все ще любить Онегіна, вона лишається неприступною, непокірною і твердою. Також звертається увага на те, що коли Онегін співає свої останні слова „Позор, тоска, о жалкий жребий мой” Тетяна стоїть на верхівці сходинок спиною до Онегіна, а він – внизу, що символізує перевагу над ним. Онегін – на самому дні без надії все повернути.

Висновки. Проаналізувавши постановки опери „Євгеній Онегін” та порівнявши їх із баченням оперної вистави Борисом Покровським, можна сказати, що опера розвивається і є жанром, котрий вимагає врахування думки сучасного глядача-слухача. Звичайно, мислити консервативно у цьому напрямку було б невірно, та як основа – думка про те, що оперна вистава має бути органічним сплавом усіх мистецтв, ми вважаємо беззаперечно доцільним. Найголовніше, щоб перед нинішніми режисерами поставало, насамперед, творче завдання при постановці вистави, а у музикознавців не виникало питання – опера це мистецтво, чи індустрія?

Перспективою дослідження є виконавський та структурно-аналітичний аналіз багатьох оперних шедеврів вітчизняних та зарубіжних майстрів, які найчастіше лунають зі світових академічних театральних сцен.

Список використаних джерел і література:

1. Асафьев Б. Об опере : учеб. пособие. Ленинград : Музыка, 1976. 336 с.
2. Бояринцева А. Оперные постановки XXI века: игры на спорной территории : URL: <https://www.operanews.ru/12110403.html> (дата обращения: 04.03.2019).
3. Покровский Б. Размышления об опере : учеб. пособие. Москва : Советский композитор, 1979. 270 с.
4. Цодоков Е. Визуализация оперы или Типология оперной режиссуры : URL: <https://www.operanews.ru/12110403.html> (дата обращения: 6.04.2019).

References:

1. Asaf'ev, B. (1976). About the opera. Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Bojarinceva, A. (2019). Opera performances in the 21st century: games in disputed territory. Retrieved from <https://www.operanews.ru/12110403.html> [in Russian].

3. Pokrovskij, B. (1979). Reflections on the opera. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
4. Codokov, E. (2019). Visualization of an opera or typology of opera directing. Retrieved from <https://www.operanews.ru/12110403.html> [in Russian].

UDC 78.073

DOI 10.33287/221930

Купіна Дарина Дмитрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри „Історія та теорія музики”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (099) 611 - 02 - 29
e-mail: emirdarina@gmail.com

Дидак Марія Володимирівна,
магістрант кафедри „Оркестрові інструменти”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (097) 299 - 08 - 37
e-mail:maanja@ukr.net

ДЖАЗОВІ ДЖЕМ-СЕСІЇ (JEM SESSION) В АСПЕКТІ СЛУХАЦЬКОГО СПРИЙНЯТТЯ

Мета статті – визначити характерні особливості джазових джем-сесій, як різновиду творчих та концертних заходів. **Методи** дослідження базуються на використанні низки емпіричних підходів. Історичний метод означив періодизацію зародження та часи популярності джем-сесій, як мистецького феномену. Застосування методу порівнянь джазових джем-сесій та джазових концертів дозволило виділити характерні особливості джемів. Звернення до аксіологічних методів дослідження визначило виділення найбільш яскравих імпровізаційних соло провідних джазменів. Особливого значення у контексті статті набули методи аналізу й синтезу, спостереження та узагальнення. Важливо звернути увагу на застосування структурно-функціонального науково-дослідницького методу, який допоміг визначати результативність технологічно-виконавських процесів на джемах. **Наукова новизна** статті полягає у розкритті особливостей феномену джем-сесії та визначенні ролі

взаємодії аудиторії слухачів і музикантів-імпрровізаторів протягом джемів, а також конкретизації етапів і особливостей процесу розвитку джазових концертів та імпрровізації на джем-сесіях. **Висновки** представленого наукового дослідження утверджують той факт, що система взаємодії музикантів між собою та аудиторією, складовою якої є імпрровізація виконавців на джем-сесіях є неосяжною і безмежною галуззю, тому сучасні джазові виконавці та слухачка аудиторія завжди будуть прагнути до її освоєння й усвідомлення. Шлях осягнення музики джемів розпочинається безпосередньо з багаторазового прослуховування імпрровізацій та відвідування джем-сесій у якості учасника та слухача.

Ключові слова: імпрровізація, джем-сесія, комунікація, джазова музика, музика „третьої течії”, діалог.

Купина Дарина Дмитриевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Дидак Мария Владимировна, магистрант кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Джазовые джем-сессии (jam session) в аспекте слушательского восприятия

Цель статьи – определить характерные особенности джазовых джем-сессий, как разновидности творческих и концертных мероприятий. **Методы** исследования базируются на использовании ряда эмпирических подходов. Исторический метод обозначил периодизацию зарождения и времени популярности джем-сессий, как художественного феномена. Применение метода сравнения джазовых джем-сессий и джазовых концертов позволило выделить характерные особенности джемов. Обращение к аксиологическим методам исследования определило выделение наиболее ярких импрровизационных соло ведущих джазменов. Особое значение в контексте статьи получили методы анализа и синтеза, наблюдения и обобщения. Важно обратить внимание на применение структурно-функционального научно-исследовательского метода, который помог определить результативность технологически исполнительских процессов на джемах. **Научная новизна** статьи заключается в раскрытии особенностей феномена джем-сессии и определении роли взаимодействия аудитории слушателей и музыкантов

импровизаторов в течение джем-сессий, а также конкретизации этапов и особенностей хода джазовых концертов и импровизаций на джем-сессиях. **Выводы** научного исследования утверждают тот факт, что система взаимодействия музыкантов между собой и аудиторией, составляющей которой является импровизация исполнителей на джем-сессиях представляется необъятной и безграничной областью, поэтому современные джазовые исполнители и аудитория слушателей всегда будут стремиться к ее освоению и осознанию. Путь постижения музыки джем-сессий начинается непосредственно с многократного прослушивания импровизаций и посещения джем-сессий в качестве участника и слушателя.

Ключевые слова: импровизация, джем-сессия, коммуникация, джазовая музыка, музыка „третьего течения”, диалог.

Kupina Darina, PhD in Arts, the docent of the „History and Theory of Music” chair, Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

Didak Maria, the graduate student of the chair „Orchestral instruments” of Mikhail Glinka Dnipropetrovsk academy of music

Jazz jam sessions in the aspect of listener perception

The purpose of the article is to identify the characteristic features of jazz jam sessions as creative and concert events. The research **methods** are based on the use of a number of empirical approaches. The historical method has characterized the periodization of the emergence and popularity of jam session as an artistic phenomenon. The use of the method of comparison of jazz jam sessions and jazz concert made it possible to determine the characteristic features of jams. An appeal to axiological research methods has identified the most striking improvisational solos of leading jazz artists. Of particular importance in the context of the article are the methods of analysis and synthesis, observation and generalization. It is important to pay attention to the use of a structural-functional scientific-research method that indicates the effectiveness of technological and execution processes on jams. **Scientific innovation.** The article is about discovering the peculiarities of the jam session phenomenon and defining the role of interaction between the audience of improviser listeners and musicians throughout the jams. The processes of development of jazz concerts and improvisations at jam sessions are revealed. **Conclusions.** The scientific research provided confirms the fact that system of interactions between musicians among themselves and the audience, as well as improvisation of the performers at

the jam sessions is immense and infinite. That is why modern jazz singers and the audience will always strive for its development and understanding. This way is worth starting with repeated listening to improvisation, in the immediate presence of the jam sessions (both participant and listener).

The key words: improvisation, jam session, communication, jazz music, music of the „third current”, dialogue.

Постановка проблеми. Особливості джазового мистецтва вже давно є приводом для науково-дослідницьких пошуків, адже джазова музика з кожним наступним десятиліттям все більше набирає обертів популярності. Значна частина досліджень присвячена джазовій імпровізації – найважливішій складовій будь-якого джазового концерту, що робить його унікальним явищем музичної культури. Серед форм побутування яскравого самобутнього мистецтва джазу розрізняють джазові концерти, джазові шоу, джаз-сети, джем-сейшени тощо. Феномен джем-сесії виступає як спонтанна, несподівана імпровізація, і в той же час ясний, технічно продуманий виконавцем, та найголовніше, – вільний акт творчості.

Огляд літератури. Питання становлення, розвитку та характерних ознак мистецтва джазової імпровізації розкриваються у роботах Ю. Панас'є [4], І. Бриля [2], Ю. Барбана [1]. Багато аналітичних спостережень знаходимо у доробку В. Конен „Шляхи розвитку американської музики” [3]. Вітчизняна література про джаз, на жаль, не велика. На відміну від цього у закордонному музикознавстві існує велика кількість монографій та статей з історії і теорії джазового мистецтва. Серед них – роботи П. Бурке [5], Б. Камерона [6], Г. Шуллера [7]. Але ж окремої праці, в якій би давалось визначення та розглядалися характерні риси саме джем-сесій, не існує. Тим не менш, зважаючи на широку популярність такого виду комунікації музикантів між собою та слухачами, як джем-сейшени, **актуальність дослідження** цього феномену – безперечна.

Мета статті – визначити характерні особливості джазових джем-сесій, як різновиду творчих та концертних заходів.

Об'єктом дослідження постають сучасні джем-сесії як різновид джазового мистецтва, а **предметом** – специфічні ознаки джазових джем-сесій в аспекті слухацького сприйняття.

Основний матеріал. Джазові джем-сесії були важливою складовою джазу протягом всієї його історії та залишаються

актуальними до сьогодні. Періодом їх розквіту вважаються тридцяті – сорокові роки ХХ століття, коли імпровізація стала обов'язковим компонентом мистецтва джазу, а музика почала створюватись безпосередньо в процесі виконання. У зазначений період основна джазова практика все більше нагадувала форму джем-сесії: в центрі дійства лише музиканти; рамки джем-сесії широкі, ледве відчутні, особливо у момент імпровізацій, коли кожен музикант може взяти соло – „зробити заяву” – у загальній колективній структурі, яка виходить за рамки соло.

Щодо дефініції джазової імпровізації виникають суперечки й досі. Існує одне з визначень, наближене до трактування способу виконання сольних каденцій, фантазій, хоральних обробок тощо у класичній музиці. Деякі дослідники стверджують, що це – лише спосіб продемонструвати технологічні прийоми, бо музична імпровізація – це як експромт (в перекладі з лат. *improvisus* – непередбачений) створення музичного твору без попередньої підготовки.

Джем-сесія – це імпровізація, в якій приймають участь декілька або ж група музикантів. Поважні традиції джазової джем-сесії мають привабливу ауру сприйняття. У порівнянні з традиціями виконання рок або класичної музики, де виконавська група фіксована, а музика розвивається за „сценарієм”, джазові сесії встановлюють вільний „відкритий” простір виконання, відтворення імпровізацій.

Історія розвитку джемів частково викладена у дослідженнях американських музичних критиків. „Точкою відліку” в історії джазових сесій вважається подія, коли імпресарію Норман у 1944 році запросив деяких з відомих музикантів з Лос-Анджелесу зіграти в концертному стилі в залі для платного глядача. Успіх концерту був настільки великим, що Гранс створив повноцінний інститут концертів джем-сесії під назвою „Jazz at the Philharmonic”, який протягом більш ніж десятиліття гастролював по країні, а згодом і у світі. Одним з ключів до величезної популярності цих концертів була неформальна атмосфера, яку глядачі експлуатували, щоб підбадьорити музикантів, викрикуючи та свистячи під час шоу. Реакція слухачів стала невід'ємною складовою події. У такій активній, надійній манері у конкурсах біг-бэнду і перегонах блюзових спектаклів-джемів глядачі надійно синхронізували свої вокальні відгуки і паузи, високі крики на блюзові вигини тенор-саксофоніста

Іллінойса Жаке та трубача Роя Елдріджа, перетворюючи імпровізаційні соло на справжні діалоги з аудиторією.

За словами Берка, до кінця 1930-х років спонтанні джем-сесії перетворились на заплановані джеми, які не були публічними та рекламувались „між своїми”. Ці сеанси, відбувались за зачиненими дверима, а випадкова аудиторія, яка іноді була їх свідком, зустрічала джеми певною мовчазною увагою, відсутньою на „нормальних” джазових виставах. Пізніше, в часи, коли джеми були сформовані театралью, як змагання або битва, публічна аудиторія була знову введена до комунікативної схеми концертної події та самостійне засідання джем-сесій було порушено. Тому не дивно, що музиканти та шанувальники протистояли джем-сесіям і стверджували, що вони повинні залишатись приватними та непрофесійними. Але самі музиканти завжди створювали конкурентний елемент джем-сесій, тому вони не могли сперечатись про те, що постановочні джеми ввели конкурентоспроможність, відфільтрували товариськість, що перетворила джеми на сучасному етапі у „дружню конкуренцію”.

Виконавець-виконавець. Діалог-взаємодія. У місцях звучання джем-сесій існує різниця між виконавцями та аудиторіями, яка не сформована як проміжок, який треба „подолати”, а як унікальність різноманітності виконання джазових імпровізацій. Так, один з ентузіастів-свідків джем-сесій на Онікс, улюбленому місці для музикантів у Нью-Йорку на початку 1930-х років, згадав, що „на Джеммах результатом стала музика для музикантів, а потім для світу” [5, 27]. Як показує Патрік Берк у своєму дослідженні джазових концертів під назвою „Jazz and Race on 52nd Street” [5] публічний світ був явно присутній на джемах. Аудиторія Онікс включала в себе багатих витончених пост-шоу стриглерів¹ з Бродвею та відвідувачів Нью-Джерсі. Але клуб намагався відвернути таку інфільтрацію, щоб зберегти свою атмосферність, як місце проведення „музиканта” – місце, де будують об’єднані лінії імпровізацій учасників джем-сесії.

Р. Еллісон, відомий американський журналіст у своїх роздумах над ритуалом джем-сесії, стверджував, що здоров’я джазу і безперервна привабливість, яку він має для самих музикантів, лежить у безперервній боротьбі за майстерність і визнання, проте визнання не серед широкої публіки, а серед своїх.

У 1954 році соціолог Джон Камерон, який вже більше десяти років брав участь у джем-сесіях, охарактеризував музикантів так:

¹ Стриглер – кореспондент, крутий журналіст-фрілансер.

„Джаз спеціально намагається виключити із сесії широку публіку. А мелодія, яка не затверджена музикантами, ймовірно, буде „розказана” у дуже роздратованій манері. Виконавці, а не глядачі, запускають це шоу” [6, 180]. Дж. Камерон – є одним з небагатьох дослідників, який не просто підтвердив солідарність внутрішнього кола, а звернув увагу на захисні та агресивні аспекти професійного самозакриття джем-сесії.

Характерні особливості джем-сейшенів. Відчуття часу на джем-сесії – це відчуття зняття соціальних кордонів, де панує воля простору в імпровізаціях. Немає обмежень довжини музичного висловлювання, що приводить музику до більш тісної синхронізації з часом випадкової товариськості. Музиканти уникають байдужості, імпровізуючи фонові рифи², щоб підтримати солістів, перетворивши потенційно пасивну роль на активну підтримку (хоча це зараз проявляється менше ніж у тридцятих-сорокових роках ХХ століття). Всі ці аспекти джем-сесії – координація індивідуального і колективного вираження, послаблення догматичних обмежень, необхідність „слухати”, чути і налаштуватися на інші голоси – формують ідеальний образ комунікації.

Таке ставлення до джазових концертів та джемів на початку їх формування було тісно пов’язане з умовами музичної професії. У комерційній сфері, яка пропонувала більшість робочих місць, джазові музиканти були забор’язані здебільшого читати (відтворювати) діаграмну³ музику. Вони рідко могли розкритись і „висловитись” у представлених творах, де не було можливості грати гарячу, запальну імпровізаційну музику. Зазвичай просто очікувалось виконання певної кількості сценічного хокуму⁴. Іншими словами, вони були дуже прив’язані в музичній індустрії до вимог „громадськості” і для багатьох музикантів ця „громадськість” не збігалась із аудиторією, яку вони хотіли досягти. У цьому контексті джазові гравці цінували джем-сесії як антитезу їх професійної роботи. Джеми пропонували приємний перепочинок від довгих і невігідних годин, граючи в танцювальних групах, на сценах і на радіостудії.

Неприйняття музикантами таких комерційних структур призвело до компенсування в джем-сесіях нестачі свободи,

² Риф – це коротке мелодичне остинато.

³ Діаграмна музика – вже написана основна мелодична лінія (тема), чи написаний музичний твір.

⁴ Хокум – сценічний прийом для створення мелодраматичного дешевого ефекту.

індивідуальності в імпровізаціях, спонтанності та автентичності. Ключовою вимогою до такої свободи було звільнення від вимог широкої громадськості та відхід від основного поділу „виконавці – аудиторія слухачів” та передання функції аудиторії на самих виконавців-музикантів на джемах. У результаті аудиторія джазових джем-сесій змінилась: цю позицію зайняли самі виконавці, а не публіка у звичному сенсі слова.

Виконавець-слухач. Феномен відкритої просторовості і водночас внутрішньої замкнутої атмосфери музикантів на джемах можна зрозуміти порівнюючи джем-сесії із джазовими шоу або клубами. Головною відмінністю є звільнення джемів від звернення до публіки та водночас збільшення відповідальності перед нею. Джем зберігає щось на зразок аудиторії, проте музиканти стають власною аудиторією, утворюючи замкнуте коло, в якому спостерігачі можуть заглядати і захоплюватись, але не входити. Публіка позиціонується, як „випадкові” учасники, що можуть брати участь, аплодуючи та слухаючи уважно, але вони не вписані офіційно, як учасники комунікативної логіки подій джем-сесії.

Описана таким чином джем-сесія може розглядатись, як частина елітарного мистецтва з принципово „відкритою” структурою та, по бажанню самих музикантів, включенням або виключенням аудиторії.

Соціальне „тіло” джем-сесії історично не було відкритим суспільством, а групою музикантів, яка самостійно відзначала свій професійний статус, тому що серед музикантів було дуже близьке відчуття товариства. Вони були так само чутливими один до одного, як брати, щоб виразити себе повністю і, водночас, зберегти власну індивідуальність, але грати як один. Той, хто не знав змін акордів та не міг імпровізувати мелодії, відходив, або в кращому випадку просто переносив гармонічну канву до мелодичного рельєфу.

Знаки комунікації. Акцентуючи на інтимність, братство і діалог проблематично охарактеризувати основний образ культури джем-сесій, як змагання чи конкуренції між музикантами, скоріше це непередбачуваність і творча взаємодія в їх спонтанних комунікаціях одного з одним. І важливим у цьому відіграють знаки, що подають і розрізняють музиканти між собою на джемах. Це своєрідні індекси, які спонукають одних музикантів „відповідати” іншим. Цими знаками музиканти можуть сигналізувати одну з двох речей: що можна починати грати, спонукаючи своїх колег-музикантів імітувати його, відтворюючи ритми, темпи чи гармонії, або ж він може закликати

музикантів слідувати традиційній стратегії супроводу, як, наприклад, у випадку з гітаристом (гра певних акордів спонукає барабанщика зіграти певні види ритмів). У такі моменти музиканти включають свою імпровізацію, розвивають власні нові ідеї та черпають ідеї своїх колег, а це, в свою чергу, дає змогу навчатись та вдосконалюватись.

Знаки, які подають музиканти за допомогою міміки, по суті є унікальними. Завдяки їм не потрібно слідувати сценарію, як, наприклад, у спектаклі, коли знаєш наперед, як повинно бути, а це змушує музикантів прислухатись до сьогодення, жити у даний момент. Ці надзвичайні моменти комунікації музикантів на джемах, які слухач може і не помітити, зазвичай виникають спонтанно, це відбувається у той момент, коли один або декілька музикантів роблять навмисні, так звані помилки. Але більше того, музиканти часто займаються тим, що має назву „агресивного виконання” (у хорошому значенні цього слова) – це прагнення змінити напрямок, в якому виступи продовжуються, щоб зберегти складність та цікавість сесії.

Взаємодія між музикантами є важливим кроком у слухацькому аспекті сприйняття джем-сесій. Вона переноситься за рамки метафори музики як „бесіди, в яку слухачеві непросто вникнути”.

Висновки. Джазові джем-сесії були важливою складовою джазу протягом всієї його історії, і є актуальними до сьогодні. Періодом розквіту джем-сесій вважаються тридцяті – сорокові роки ХХ століття. Одним з ключів до величезної популярності джем-сесій була неформальна атмосфера, яку глядачі використовували, щоб підбадьорити музикантів під час виступу. Граючи на таких музичних „зібраннях”, як джеми, музиканти компенсували нехватку свободи, втілюючи її у своїх власних імпровізаціях самовираження. Ключовою вимогою до такої свободи було звільнення від вимог широкої громадськості. Характерною особливістю джему стало вільне спілкування (вербальне та невербальне) виконавців між собою. Особливістю сприйняття джазової імпровізації на джемах стала з одного боку його внутрішня замкненість на музикуванні і діалозі (полілозі) музикантів один з одним, а з іншого боку – його спонтанність та ігрова природа. Знаки невербальної комунікації, які подають музиканти одне одному на джемах, додають грі спонтанності та автентичності й допомагають значно освіжити композиції.

Перспектива дослідження. Характерні ознаки мистецтва джазової імпровізації на джем-сесіях на сучасному етапі, розглянуті у цій статті, не вичерпують даної теми і потребують подальшого вивчення, обумовлюючи перспективи дослідження.

Список використаних джерел і літератури:

1. Барбан Е. Черная музыка – белая свобода: музыка и восприятие нового джаза. Санкт-Петербург : Композитор, 2007. 284 с.
2. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации: учеб. пособие. Москва : Советский композитор, 1979. 111 с.
3. Конен В. Рождение джаза. Москва : Советский композитор, 1984. 312 с.
4. Панасье Ю. История подлинного джаза. / пер. с фр. Л.А. Никольской. Ленинград : Музыка, 1978. 128 с.
5. Burke P. Jazz and Race on 52nd Street. Chicago : University of Chicago Press, 2008. 208 p.
6. Cameron B.W. Sociological notes on the Jam Session. *Social Forces*. 1954. P. 177 – 182.
7. Schuller G. Early Jazz: it's roots and musical development. New York : Oxford University Press, 1986. 411 p.

References:

1. Barban, E. (2007). Black music – white freedom: music and the perception of new jazz. Sankt-Peterburg: Kompozitor [in Russian].
2. Bril', I. (1979). Practical jazz improvisation course. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
3. Konen, V. (1984). The birth of jazz. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
4. Panas'e, Ju. (1978). The history of genuine jazz. Leningrad: Muzyka [in Russian].
5. Burke, P. (2008). Jazz and Race on 52nd Street. Chicago: University of Chicago Press [in English].
6. Cameron, B.W. (1954). Sociological notes on the Jam Session. *Social Forces*, 177 – 182 [in English].
7. Schuller, G. (1986). Early Jazz: it's roots and musical development. New York: Oxford University Press [in English].

UDC 78.087.6
DOI 10.33287/221931

Guzhva Alexander
*candidate of Arts,
doctor of philosophy, professor,
the head of the „Vocal-Choral mastery” chair
for M. Glinka academy music of Dnepropetrovsk region*
тел: (066) 633 - 42 - 01
e-mail: guzhva07@meta.ua

Mykolaichuk Nadiia
*Master of „Vocal-Choral mastery” chair of
M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of music*
тел. (095) 095-98-67
e-mail: nadia000m@gmail.com

INTERPRETATION OF BAROQUE VOCAL MUSIC AT THE CONTEMPORARY STAGE

The purpose of the article is to identify the specificities of teaching the interpretation of vocal pieces of music of the Baroque era, based on the relevant literature and experience of baroque master classes of contemporary performers. The author focuses on the performance requirements to vocalists, which comply with the particular interpretation features of the baroque score, in terms of historically informed and technical performance. **The methods** in the proposed research is based on the use of empirical approaches, namely observation and generalization of vocalist's performance tasks, as well as analytical method in performance analysis of pieces of music (intonation and structural analysis), and revealing the value of the baroque repertoire in the process of becoming a modern vocalist. Applied methods reveal the practical performing aspect of the study. **The scientific novelty** of the article is to identify and summarize the main factors and techniques of training that become necessary for modern performers of baroque vocal music, influencing the formation of a vocalist and the further performance of another vocal repertoire. This question is considered from the singer-performer's point of view the application of the rules and traditions of baroque performance in modern conditions. Both the works of composers and the methodological literature of the Baroque era, as well as the experience of contemporary

recognized singers, the personal experience of the author as a singer-performer of baroque music, and pieces of music, are in the field of view. In the **conclusions** it is noted that the broad analysis of pieces of music, involved in performing practice, makes it possible to reveal the existence of important requirements for vocalists in the Baroque art, from which both the musical aesthetics of the Baroque and the tradition of baroque performance gradually grew.

The key words: Baroque operas, interpretation, style, training of modern vocalists, sound formation, theory of affects, ornamentation of melody.

Гужва Олександр Павлович, кандидат мистецтвознавства, доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри „Вокально-хорова майстерність” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Миколайчук Надія Вікторівна, магістрант кафедри „Вокально-хорова майстерність” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Інтерпретація вокальної музики епохи бароко на сучасному етапі

Мета статті – виявлення специфіки інтерпретації вокальних творів епохи бароко. У центрі уваги – виконавські вимоги до вокаліста, що відповідають особливості трактування барокової партитури, з точки зору історично інформованого виконавства. **Методи** пропонованого дослідження ґрунтуються на застосуванні емпіричних підходів, а саме – спостереженні та узагальненні виконавських завдань вокаліста, а також аналітичному методі, що застосовується при виконавському аналізі творів (інтонаційний і структурний аналіз), та виявленні значення барокового репертуару в процесі становлення сучасного вокаліста. Застосовані методи розкривають практичний виконавський аспект дослідження. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні та узагальненні основних факторів і прийомів навчання, що стають необхідними для сучасних виконавців барокової вокальної музики й впливають на становлення вокаліста та на подальше виконання іншого вокального репертуару. Вказане питання розглядається з позиції вокаліста-виконавця – застосування правил і традицій барокового виконавства у сучасних умовах. У поле зору потрапили як праці композиторів і методична література епохи бароко, так і безпосередньо досвід сучасних

визнаних співаків, особистий досвід автора статті як вокаліста-виконавця барокової музики. У **висновках** зазначено, що саме широкий аналіз творів, залучених у виконавську практику, дає можливість виявити існування в мистецтві доби бароко важливих вимог до виконавців-вокалістів, з яких поступово зростала як сама музична естетика бароко, так і традиції барокового виконавства.

Ключові слова: барокові опери, інтерпретація, стиль, навчання сучасних вокалістів, звукоутворення, теорія афектів, орнаментация мелодії.

Гужва Александр Павлович, кандидат искусствоведения, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой „Вокально-хоровое мастерство” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Миколайчук Надежда Викторовна, магистрант кафедры „Вокально-хоровое мастерство” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Интерпретация вокальной музыки эпохи барокко на современном этапе

Цель статьи – выявление специфики интерпретации вокальных произведений эпохи барокко. В центре внимания автора – исполнительские требования к вокалисту, соответствующие особенности трактовки барочной партитуры, с точки зрения исторически информированного исполнения. **Методы** исследования основываются на применении эмпирических подходов, а именно – наблюдении и обобщении исполнительских задач вокалиста, а также аналитическом методе при создании исполнительского анализа произведений (интонационный и структурный анализ), а также выявлении значения барочного репертуара в процессе становления современного вокалиста. Применяемые методы раскрывают практический исполнительский аспект исследования. **Научная новизна** статьи заключается в выявлении и обобщении основных факторов и приемов обучения, которые становятся необходимыми для современных исполнителей барочной вокальной музыки, влияющие на становление вокалиста и на дальнейшее исполнение иного вокального репертуара. Указанный вопрос рассматривается с позиции вокалиста-исполнителя – применение правил и традиций барочного исполнительства в современных условиях. В поле зрения попали как работы композиторов и методическая литература эпохи

барокко, так и непосредственно опыт современных признанных певцов, личный опыт автора статьи в качестве вокалиста-исполнителя барочной музыки. В **выводах** отмечается, что именно широкий анализ произведений, вовлеченных в исполнительскую практику, даёт возможность выявить существование в искусстве эпохи барокко важных требований к исполнителям-вокалистам, из которых постепенно росла как сама музыкальная эстетика барокко, так и традиции барочного исполнительства.

Ключевые слова: барочные оперы, интерпретация, стиль, обучение современных вокалистов, звукообразование, теория аффектов, орнаментация мелодии.

The statement of the problem. Unfortunately, in Ukraine there is no specialized vocal educational institution dedicated to performing ancient vocal music, we do not know enough stylistic subtleties of baroque singing, so to help us there are more narrowly directed baroque master classes that can set the right direction of voice development and singing style manner.

The topicality of this exploration is denoted by the fact that in the programs of competitions and festivals baroque pieces of music are often defined as mandatory, this music is widespread on the stages of Europe and America, baroque operas and concerts are held constantly. Performing vocal music of this era requires the study of baroque vocal art aspects, which will allow the performer to show his personality and be a competitive participant in the relevant events.

The analysis of the literatures. Experience of live baroque master class by O. Pasichnyk provides valuable information for vocalists-performers [2]. The involvement of the book by N. Arnucour „Music in the language of sounds, the path to a new understanding of music” [1] was important for us in the discovery of our theme. This work gave us the opportunity to realize that a sense of style is born exactly from a musical score, because both the presentation of the material and directly the expressiveness of sounds lead to understanding of the piece of music content, and the Baroque teaches us to connect our feelings with what the music itself brings. Book by P. Barbier „Venice of Vivaldi. Music and Holidays of the Baroque Era” [3] introduces us to the atmosphere of performance, and indicates that music becomes an integral part of people's mind, it becomes the language of human feelings. From the book by A. Beyshlag „Ornamentation in Music” [4] we learn about the rules of

ornamentation in Baroque music. P.V. Lutsker, I.P. Susidko in the book „The Italian Opera of the Eighteenth Century” [5] create a historical panorama of the Italian opera in the 18th century. In particular, it is a question of the Arcadian school activity, which brought together composers from different national schools and indicated an important tendency in the development of music, when individual achievements were enriched by joint composers’ reflections on the essence of music, the construction of opera and musical language.

The purpose of this article is to identify the specificities of teaching the interpretation of vocal pieces of music of the Baroque era based on baroque master classes of modern performers.

The object of this investigation is the baroque singing tradition.

The subject of represented exploration is the performing traditions interpretation of baroque vocal music by contemporary performers.

The basic material. The modern listener perceives Baroque music and baroque performance through the prism of the acquired auditory experience of various subsequent musical styles that Baroque musicians did not have yet. Therefore, the main task of modern artists in the performance of this music, first and foremost, is the creation of the very Baroque era spirit. This concept includes both cultural and historical conditions and worldview convictions, and of course, the technological methods, which are necessary for the most accurate authentic performance. These requirements include melisms deciphering rules in notes, correct dynamics distribution within the whole with the presence of terraced sounds, "echo" technique, the use of special sound-producing methods, melodies ornamentation rules in arias by reprise in the section Da Capo [5, 304]. Mannheim school, which enriched the dynamics of sounding, and thus having gone beyond the “forte”, gave an idea of the world infinity, creating a new dimension of a human understanding itself: besides the gods, it began to carry the infinity of the universe and its greatness.

When comparing modern and Baroque worldview convictions, we pay attention to different understanding of Time. Baroque is characterized by a prolonged stay within one emotional state, a deeper, all-consuming penetration into the finest subtleties of human feelings, which is accordingly accompanied by richer palette of voice timbre tones. However, in our modern life, Time has a different value because of the ever-changing series of events. Haste steals many important and profound aspects, to which the Baroque on the contrary is sensitive and careful. Immersion in emotion gives you the opportunity to find the means of

expression that contribute to the disclosure of emotional state. The Baroque era created a connection between the means of expression and emotions, because emotions brought to life rhetorical figures. Emotions have merged here with their verbal interpretation. But every feeling (pain and joy) has many shades that need to be brought together through a range of expressive means. Emotions - expanded states - begin to rely on a scale of expressive means that related to different areas of musical language. Baroque strives for a certainty of emotional states. An intonation vocabulary is formed in Baroque, also appear intonation formulas, which go into genre designation, for instance as „lamento” [1].

The intonation vocabulary was formed in the conditions when all, both recognized singers and ordinary people sang. It was peculiar to this era that allowed everyone to be on a same music wave, in a same musical stream, because it had a common repertoire, teams, and coryphaeuses [3, 11–13]. Interpretation of baroque music is a continuous creativity, because it is unique in each performance, every time the emotion is relived and created directly at the moment of performance. The inseparable link between the performance process and reproducing images in imagination is approved. We can view and evaluate this by listening to the performance. If the vocal art of the baroque is constantly reproduced, then we transfer this property to our time.

The experience of our contemporaries is significant and valuable to us. Therefore, considering the vision of the features of baroque performance by contemporary singers, we present an analysis of the Cleopatra's aria interpretation from G.F. Handel's opera „Julius Caesar” by different contemporary singers.

With the obligatory observance of performance rules of baroque vocal music, concerning the correct distribution of dynamics, ornamentation of reprise, characteristics of sound producing and other, the personal interpretation of each performer is unique and each carries its shades of emotional and energetic content. And it is interesting for the listener to contemplate the unique, individually valuable creativity of the artist, who, while adhering to the inviolable canons, creates his own, new. When analyzing the performance of this piece of music by different singers, we can see the use of different technical and artistic methods. For example, Joyce Di Donato, an American opera singer, presents a very bright performance, with a greater emphasis on emotions of anger and a passionate desire for revenge in the recitative and middle section of the

aria, portraying the main character of Cleopatra, the queen, who has now been captured and does not want to put up with such a fate.

But in the interpretation of Patricia Petibó, a French opera singer, we can feel a deeper and more subtle penetration into the emotion of helplessness and despair of the main character Cleopatra, when she (in the same story context) is weak, powerless and does not know what is next, and she does not expect help from anyone. This is especially evident in the first and third sections of the aria. And the singer bestows the angry active middle section with a more virtuoso character, which creates an image of determination rather than revenge.

Thus, different performers highlight different shades of character in the figurative sphere, creating a holistic image of the character, show the hero from different angles, reveals the essence of the image in different ways.

In the absence of specialized baroque singing schools in our country, we seek for literature and find experience in baroque master classes. Such master classes in Ukraine are conducted by experts who come from other countries. But without the singer's previous independent work, without theoretical knowledge of the rules and requirements for baroque singing, without the proper condition of the singer, this valuable and rare information from master classes of masters can be worse absorbed, it may even be such that the student will not be able to understand.

In developing my understanding of baroque vocal performance some advices played an important role, that I heard while attending the baroque master class of a soloist of the Warsaw Opera House Olga Pasichnyk in Kyiv, and also taking part in it. Work has been done on many numbers from G.F. Handel's opera „Acis and Galatea”. Therefore, this article will outline some of these guidelines [2].

The first unusual condition for me to perform was singing accompanied by a harpsichord, which was tuned in a lower order than we used to hear the accepted standard of sound $a^1 = 440$ Hz. The height standards used in earlier times differ from the present up to the whole tone. When performing ancient music, modern authentic artists use different standards. For baroque music, the standard $a^1 = 415$ Hz is common (about half a ton below the standard piano „la”) [6]. This tuning of the harpsichord and also the cello was in keeping with the authentic tradition of performing this music, forcing me as a performer to adapt immediately to these new conditions, trying to maintain vocal and technical coordination. This turns out to be one of the aspects that modern

performers have to face. The first thing a contemporary artist faces is that his attitude changes to the idea that he needs to readjust his hearing. It is very difficult to accept this tradition, because the modern singer has a constant muscle memory for sound and vocal coordination. The new attitude to sound, its height, must be connected with the feeling of a certain emotional state, the theory of affects that arises from the needs of performance [5, 286–287].

O. Pasichnyk encouraged the work of the performer with the score. The singer needs to know what is going on in the chord vertical, because in the baroque there are fragments when voice music material is not the main, but is only a counterpoint to the material that the orchestra plays. And therefore a competent singer-singer should understand when he needs to become only one of the instruments of the orchestra to create a coherent authentic sound, and not to be a soloist every second, when, for example, the main musical material sounds exactly in the orchestra, and the vocalist must at that moment fit into a certain harmony as one of the non-leading strings [2].

Particular emphasis was placed on the importance of the text, the content. All apogeeatures, ornaments in the melody are uniquely conditioned by the context, nature and color of the word, and all trills must „fit the word” [2]. The singer's attention was drawn to the nature of the performance, depending on the character and context: contemplative or efficient. And the manner of sound production is chosen according to this [5, 295–296]. In baroque vocal music there are sudden jumps of melody, then in high, then in low register. Historically, this phenomenon is due to the fact that in high tessitura it is not possible to understand the text clearly, and if the word itself is important, the same text is repeated again in a lower register for listeners to hear the text [2]. Also some time was dedicated to the purity of vowel sounds.

Baroque music is very rich in various artistic and expressive means. There is the phenomenon of „abruption” [2], when in a melody a phrase or several phrases in a row suddenly break off, and each carries its own meaning, it creates a shock effect, for example, on the word „rock”, „fate”. However, the pause is not a stop, exactly it is the pause that „propels the dramatic action forward” [2]. Recitatives should include intonation similar to spoken language, for example, ascending intonation, which creates the effect of interrogation – a query, without allowing a great vibration of the voice. The expressive intonation of „esclamazione” is also important [5, 295–296]. If the melody develops in variations, or simply repeats the

same phrase, it cannot be performed in the same way, the emergence of new sequences must necessarily be motivated, dynamics must be increased, evolved emotionally and in sound, „another, higher temperature of the word should be manifested” [2]. When the melody goes down, the sound cannot be dissolved, so to speak, it is necessary to present the sound "not by trapeze, but by a cone", and rotate it over and over so that the sound does not fall [2].

In the form of Da Capo in the reprise there must be some changes in the melody, some decoration, ornamentation [5, 304]. Such tradition is typical for arias of Handel, who constantly communicated with prominent singers, and therefore fully utilized the virtuoso capabilities of the singing voice [4, 107]. Such variations can be created according to the harmony in the bass, avoiding the unison with the bass, avoiding parallel quints. The cadence at the end of the arias must have some specific meaning, it may be either bravura or soothing, but not just a virtuoso exercise of the singer [5, 296]. And among the ornaments of melody the apogeeatures should sound longer, and in cadences the trill should be sung faster, with an aspiration for tonic. And especially in such coloraturas it is important to distribute the breath and the musical support in the phrase to one strong beat, as a base station, and all other notes should „fly without gravity” [2], passages with sixteenth notes should be sung in completely different technique, with a light sound, „like a butterfly, as a flag in the wind, no more” [2]. And at the same time a singer should make sure that the bell sensation is constantly in front of him, without opening his mouth wide, we should „not to let the melody go, we should lead it by our ear”, and „the voice is constantly twisted into a resonant point”. I will quote other phrases about passages that inspired me greatly: „the face reflects the light”; „passages should be sung without trying, without clamping your body as if you were playing in the sand” [2].

As for the interpretation of different images, different characters, O. Pasichnyk said that the singer should let everything through the figure, which he currently becomes on stage. Sometimes, when we do not see such character traits in ourselves, it is worth looking at those around us and finding inspiration for our acting pursuits. It is not always necessarily to portray noble heroes, it is necessary to portray characters as they are. It is not necessarily to refine everyone, to look for beauty. They are as they are, and there is beauty. We have to sing very theatrically, we cannot sing in a same way, everything should sparkle [2].

It is impossible to exaggerate the importance and value of becoming a singer with the help of the baroque repertoire. It is similar to the mandatory program requirement to play the pieces of music by J.S. Bach for instrumentalists (for instance, pianists, violinists, and especially important is the sonatas and partitas performance for violin solo). And so as well as vocalists. Such program requirements are created to foster a culture of professional sound-producing by a musician, which can be successfully applied to another repertoire of the following musical styles. It is important for vocalists to associate the sound of their voice with the characteristics of the piece of music being performed. More than once I have already convinced myself from my personal experience that exactly thanks to the baroque repertoire the voice sounds quite different than with another repertoire; voice begins to play with many other timbre colors and shades, perhaps even those that have not yet been used by this singer earlier, new voice control capabilities appear. And this state of the vocalist is like a miracle.

Baroque sound production aims at creating a "pure tone", and it is not about sound height, but about the qualitative characteristic of sound. This elaborate work teaches the singer to control all kinds of performance coordination more thoroughly. The conductor teaches the singer to enrich the palette, suggests what you have in your voice, what you can draw, which colors you have: watercolors, oil and gouache. All that we, the singers-performers, are trying to learn, to find out, is all in order to get more colors in the voice when performing.

The choice of dynamics in pieces of music depends on the emotional state of the hero. It should be noted that „crescendo” is not an increase in the strength and loudness of sound, but first of all it is the development of sound by concentration and accumulation of sound energy, by addition of more overtones. Such music instructs the vocalist to find a sense of constant circulation, a continuous movement of the sound stream, which begins even before the actual beginning of sound (phonation), and the vocalist joins this air wave and adheres to it throughout the singing process. This phenomenon can be compared to the vibration start on a violin, when the oscillatory movement of the left hand of the violinist, which creates the vibration, begins in advance, before the bow touches the string. That is the performance, giving to the listener a sense of human heart beating continuously.

With the baroque repertoire, it is very noticeable how the singer can better control his vocal breathing: it should not be held down by force,

tension, but on the contrary – we should let the note go, let it feel „gravitation”. The main task of breathing is not to allow any change in the vocal coordination that is already created, but to maintain harmony and balance, a single air column.

Thus, the baroque repertoire instructs the performer how to develop the range of voice in the upper tessitura precisely through the search for a sense of comfort, tranquility and an awareness of the ability to control their instrument – voice. And overcoming technical issues in the process of becoming a vocalist allows him to express himself more clearly and vividly in the artistic and figurative spheres.

Especially among recitatives in baroque music the theatrical aspect of acting is shown clearly and brightly, the expressiveness of the phrases is presented due to the greater approximation to the linguistic intonations of the question/answer, the re-affirmation with already new degree of emotion, triumph, pacification or anger, indignation, jealousy, resentment, helplessness, disgust, devastation. These are the typological characteristics of human sensations that the Baroque uses to sculpt an image.

Conclusions. Artistic principles of baroque vocal art are generalized, considering both means of musical expression and vocal technique. A comparative analysis of the Cleopatra's aria interpretation from G.F. Handel's opera „Julius Caesar” by different contemporary singers is conducted. The performance practice has been revealed and the key elements of expressiveness of baroque singing have been described on the basis of Olga Pasichnyk's baroque master class. The importance and value of becoming a modern singer thanks to the baroque repertoire is determined, which teaches to achieve the greatest expressiveness through the use directly the embodiment of musical affects that form the basis of baroque music. However, not all voices can sing this music due to the fact that for its high-quality performance and finding by a performer the state of comfort and possession of your voice, you need firstly to learn a large amount of information about the rules of Baroque music, to immerse in its atmosphere. A lot of valuable information on this topic exists in foreign languages – these are scientific works and video materials. It is an intellectual work that inevitably takes time.

The prospects of this investigation. The results of the study can be used by students of Conservatory in solo and chamber singing classes, as well as by vocalists performing in their concert and competition events. Prospects for further deepening into the issues of this topic may be directed to a more advanced research genre structure, up to a monograph.

Список використаних джерел і літератури:

1. Арнонкур Н. Музыка языком звуков, путь к новому пониманию музыки. Москва : Музыка, 1987. 190 с.
2. Барокове мистецтво. Бароковий майстер-клас О.І. Пасічник : рукопис. Київ, 2018.
3. Барбье П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко. Санкт-Петербург : Изд. Ивана Лимбаха, 2009. 280 с.
4. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва : Музыка, 1978. 318 с.
5. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Москва : Гос. инст. искусствознания, 1998. Ч. I. 440 с.
6. Muse Baroque : URL: <http://www.musebaroque.fr/instrument-diapason> (дата звернення: 12.02.2010).

References:

1. Arnonkur, N. (1987). Music in the language of sounds, the way to a new understanding of music. Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Pasichnyk, O.I. (Eds.). (2018). Baroque master-class by O.I. Pasichnyk. Kyjiv [in Ukrainian].
3. Barb'e, P. (2009). Venice Vivaldi. Baroque music and holidays. Sankt-Peterburg: Izd. Ivana Limbaha [in Russian].
4. Bejshlag, A. (1978). Ornamentation in music. Moskva: Muzyka [in Russian].
5. Lucker, P.V., Susidko, I.P. (1998). Italian opera of the 18th century. Moskva: Gos. inst. Iskusstvoznaniya [in Russian].
6. Muse Baroque, (2010) Retrieved from <http://www.musebaroque.fr/instrument-diapason> [in English].

UDC 78.071.2
DOI 10.33287/221932

Медведнікова Тетяна Олександрівна,
*кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри „Фортепіано, орган”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (095) 905 - 05 - 49
e-mail: t.medvednikova@meta.ua

Калиновська Катерина Олексіївна
*магістрант кафедри „Фортепіано, орган”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (068) 875 - 13 - 61
e-mail: katekalinovskaya@gmail.com

ФРАНСУА КУПЕРЕН – ВЕРШИНА ФРАНЦУЗЬКОЇ КЛАВІРНОЇ ШКОЛИ. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ

Метою статті є дослідження історичного формування французької клавірної школи, а також характеристика творчості та особливостей виконання творів видатного французького композитора та клавесиніста Франсуа Куперена, як вершини французької клавірної школи. Коло **методів** окреслюється насамперед історичним, структурно-аналітичним, аксіологічним, а також порівняльним підходами. Особливого значення отримує метод виконавського аналізу. **Наукова новизна** полягає у виявленні особливостей творчості та специфіки виконання творів Франсуа Куперена, з точки зору сучасного виконавця; охарактеризуванні відношення композитора до нотного тексту; класифікації суб'єктивних засобів виразності гри та їх використання саме при виконанні творів на клавесині. **Висновки.** Кожна клавірна школа (італійська, іспанська, французька, англійська, німецька) має свої особливості, які формувались протягом XV – початку XVIII століть. При виконанні музичного твору перед виконавцем стоїть складне завдання – виконати твір згідно композиторського задуму та відповідно до стилю клавірної школи. Для українських виконавців старовинної музики – це складніше, ніж для європейських музикантів, адже саме Європа була осередком виникнення та розквіту клавірної музики.

Протягом епох Ренесансу та Бароко з'являються найвидатніші музиканти (Дж. Габріелі, Дж. Фрескобальді, Й.С. Бах, Г.Ф. Гендель, Ф. Куперен, Д. Скарлатті), які є представниками різних клавірних шкіл. Вони залишили трактати та методичні вказівки щодо виконання своїх творів, які сучасні музиканти мають змогу вивчати на мові оригіналу.

Ключові слова: французька клавірна школа, Франсуа Куперен, особливості виконання французької клавірної музики, трактат.

Медведникова Татьяна Александровна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры „Фортепиано, орган” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Калиновская Екатерина Алексеевна, магистрант кафедры „Фортепиано, орган” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Франсуа Куперен – вершина французской клавирной школы. Особенности исполнения.

Цель статьи – исследование исторического формирования французской клавирной школы, а также характеристика творчества и особенностей исполнения произведений выдающегося французского композитора и клавесиниста Франсуа Куперена, как вершины французской клавирной школы. Ряд **методов** очерчивается прежде всего историческим, структурно-аналитическим, аксеологическим, а также сравнительным подходами. Особое значения приобретает метод исполнительского анализа. **Научная новизна** заключается в выявлении особенностей творчества и специфики исполнения произведений Франсуа Куперена, с точки зрения современного исполнителя; характеристике отношения композитора к нотному тексту; классификации субъективных средств выразительности игры и их использовании при исполнении произведений на клавесине. **Выводы.** Каждая клавирная школа (итальянская, испанская, французская, английская, немецкая) имеет свои особенности, которые формировались в течение XV – начала XVIII веков. При исполнении музыкального произведения перед исполнителем стоит сложная задача – исполнить произведение согласно композиторского замысла и в соответствии со стилем клавирной школы. Для украинских исполнителей старинной музыки – это сложнее, чем для европейских музыкантов, ведь именно Европа была центром возникновения и расцвета клавирной музыки. В течение эпох Ренессанса и Барокко

появляются выдающиеся музыканты (Дж. Габриели, Дж. Фрескобальди, И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, Ф. Куперен, Д. Скарлатти), которые являются представителями разных клавирных школ. Они оставили трактаты и методические указания по исполнению своих произведений, современные музыканты имеют возможность изучать их на языке оригинала.

Ключевые слова: французская клавирная школа, Франсуа Куперен, особенности исполнения французской клавирной музыки, трактат.

Medvednikova Tatyana, PhD in Arts, professor of the „Piano, organ” chair, Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

Kalinovska Katerina, graduate student of the chair „Piano, organ” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

Francois Cooperen – the topmost of the French clavier school. Features of performance

The purpose of the article is to investigate the historical formation of the French clavier school; a characteristic of creativity and a peculiarity of the works concerning the famous French composer and harpsichordist Francois Cooperen as the topmost of the French clavier school. The series **methods** are delineated, first of all, by historical, structurally analytical and axiological, as well as comparative approaches. The method of performing analysis acquires the special significance. **Scientific novelty** is to reveal the peculiarities of creativity and specific performance of works by Francois Cooperen, from the point of view of the contemporary artist; characterizing the relation of the composer to the musical text; classification of subjective means of expressiveness of the game and their use precisely when performing works on the harpsichord. **Conclusions.** Each clavier school (Italian, Spanish, French, English, German) has its own peculiarities, which were formed during the XV – beginning XVIII centuries. During the performance of a piece of music, the performer faces a difficult task – to perform the work according to the composer's design and in accordance with the style of the clavier school. For Ukrainian performers of ancient music, this is more difficult than for European musicians, because Europe was the center of origin and flourishing of clavier music. During the Renaissance and the Baroque, the most prominent musicians (J. Gabrieli, J. Frescobaldi, I.S Bach, F. Handel, F. Couperin, D. Scarlatti) appear as representatives of various piano schools. They left tracts and methodological instructions for performing

their works that contemporary musicians can learn in the original language.

The key words: French clavie school, Francois Couperin, features of French clavie music, treatise.

Постановка проблеми. Динамічне відродження виконання старовинної музики на автентичних інструментах, зокрема на клавесині, зумовило стрімке збільшення появи клавесиністів, які спеціалізуються на виконанні творів епохи Ренесанса та Бароко. Автентична інтерпретація творів цих епох потребує від виконавця знаходитись у постійному стані навчання та дослідження старовинних трактатів.

Виконавець старовинної музики повинен вміти аналізувати й пов'язувати між собою історичні, теоретичні та науково-виконавські підходи, адже це запорука вірної характеристики творчості кожного композитора. Таким чином, керуючись вище зазначеними факторами, інтерпретатор може сформулювати уявлення про особливість музичної мови окремої клавірної школи, або композитора, до якої він належить.

Українські музиканти, що спеціалізуються у цьому напрямі, на жаль, мають дуже незначне методичне підґрунтя, на відміну від своїх європейських колег, у яких існує можливість вивчати старовинні трактати на мові оригіналу. Така ситуація спонукає сучасних виконавців звертатись до старовинних теоретичних праць, а також до вивчення наукових робіт європейських вчених, які присвятили себе дослідженню музики епох Бароко та Ренесанса.

Актуальність дослідження. На сьогодні в Україні активно поширюється виконання старовинної музики. У НМАУ ім. П.І. Чайковського більше 20 років існує кафедра старовинної музики, поновлені класи клавесину у Львівській академії музики ім. М.В. Лисенка, а з 2018 року у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки засновано профілюючий клас із клавесину. Відбуваються майстер класи, концерти, які присвячені виконанню музики епохи Бароко, а студенти з України займають перші місця на міжнародних конкурсах. Виконання старовинної музики повертається у репертуар професійних музикантів, а кількість зацікавлених студентів зростає, що підтверджує актуальність заявленої теми.

Відповідно до країни походження композитора музичного твору формується стиль його виконання. Виявити відмінність

французької школи від італійської чи німецької та виконати твір у відповідному стилі – це є однією з головних задач професійного клавесиніста. У пропонованій статті розглянемо особливості французької клавірної школи, специфіку виконання творів французьких клавесиністів та вагомий внесок у розвиток французької клавірної школи Франсуа Куперена.

Огляд літератури. У статті аналізуються роботи, які базуються на історичному дослідженні виникнення клавірної музики та її розитку, а саме: збірник творів у семи томах М. Друскіна „Клавірна музика XVI – XVII століть” [1] та навчальний посібник Н. Кашкадамової „Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах” [2]. Особлива увага приділяється вивченню трактату Ф. Куперена „L’art de touche le clavecin” [7]. Розглядається історія музичних стилів та підіймається проблематика автентичного виконання на старовинних інструментах у збірці статей С. Шабалтіної [6] та у роботі В. Ландовської „О музике” [3].

Мета статті – висвітлити історичне формування французької клавірної школи, а також характеризувати творчості та особливості виконання творів видатного французького композитора й клавесиніста Франсуа Куперена, як вершини французької клавірної школи.

Об’єктом дослідження є французька клавірна школа, а **предметом** – особливості виконання творів французького клавесиніста Франсуа Куперена.

Виклад основного матеріалу. Друга половина XVII та початок XVIII століть у Франції – це період панування Людовіка XIV, час, коли „Версаль став важливим політичним і культурним центром Європи” [2, 91], творче життя було на підйомі. Це блискучий розквіт літератури, живопису та музичного мистецтва, яке з плином часу стає менш залежним від церковних канонів. Музика стає світською, що дає поштовх для народження нових музичних жанрів. Французька школа клавесиністів формується при дворі короля, багато музики створюється саме для аристократичних заходів, де стали необхідними невеликі танцювальні п’єси, що були обрамленням світських подій.

Великий вплив на становлення французької клавірної школи мала національна французька опера, засновником якої є Жан-Батіст Люлі (1632 - 1687). Ж.Б. Люлі мав дуже добру музичну освіту, володів грою на органі, клавесині, скрипці, був диригентом. Маючи добре відношення королівського двору, композитор отримує право

ставити музично-театралізовані постановки, що згодом буде мати назву „опера”.

Становлення французької клавірної школи пов'язують з ім'ям Жака Шампюана де Шамбоньєра, французького клавесиніста, педагога та композитора. Значну частину життя він був одним з головних придворних музикантів Людовіка XIV, а серед його учнів були згодом досить відомі музиканти, а саме – Ніколя Лебег, Луї та Франсуа Куперени.

Шамбоньєр був одним з тих музикантів, який допоміг розвитку сім'ї Куперенів. Одного разу Луї Куперен та його брати грали власні твори для Шамбоньєра, який був вражений їх майстерністю, та, згодом, допоміг їм з виступами у кращих салонах Франції, що зробило сім'ю Куперенів відомою.

На сьогоднішній день зберіглось приблизно 150 творів композитора, що мають танцювальну природу виникнення. Шамбоньєр був першим композитором, який ввів орнаментацию, що стане важливою ознакою для виконання творів, написаних французькими композиторами.

Стиль Шамбоньєра сформувався під впливом ранніх клавесиністів, таких як Етьєн Річард та П'єр де ла Барре, а також засновників лютневої школи – Едмонда Готьє та Рене Мезанго. Мистецтвознавці стверджують, що саме лютнева композиторська школа стала основою для формування клавірної, тому саме від лютні Шамбоньєр бере багато прийомів гри на клавесині. Одним з таких є стиль *brise*, який полягає у тому, що акорди набираються окремими голосами і утворюється обертоновий ряд – особливе звучання інструмента, яке запозичили музиканти для виконання творів на клавесині.

Найяскравішим продовжувачем композиційних методів та виконавської майстерності Шамбоньєра був його учень Франсуа Куперен.

Франсуа Куперен (1668 - 1733) – французький композитор, клавесиніст, один з найяскравіших представників роду Куперенів, які все життя працювали музикантами у церкві Сен-Жерве (Париж). Творчість Куперена займає провідне місце серед французьких клавесиністів та співпадає з абсолютним розквітом інструмента. Він вбачав можливості клавесина значно ширше, ніж його попередники. Н. Кашкадамова пише: „Ні в одного з попередників Куперена не було такого ідеального співвідношення між задумом і його втіленням, між

художніми можливостями клавесина й творчими намірами автора” [2, 93].

Ще більша виразність мелодії, ускладнення гармоній, використання дисонансів – новаторські внески Куперена, які потребували появи нових виконавських прийомів та пояснення щодо вірного виконання цих прийомів. Саме вказівки автора щодо вірного виконання своїх творів і стали поштовхом до написання трактату „Мистецтво гри на клавесині” (1716 р.) [7]. Це була одна з найперших праць, що присвячувалась саме виконавству на цьому інструменті. На той час існували трактати, які були присвячені вокальному мистецтву та виконавству на струнно-смічкових інструментах, або ж взагалі загальним методам для виконання музики (Руссо, Дерута, Сен-Ламбер, Декарт).

Франсуа Куперен перший з композиторів, хто створює власну таблицю розшифрування своїх мелізмів та вносить її у свій трактат, що на сьогодні є дуже важливим надбанням для музикантів, які виконують старовинну музику, адже вірно розшифровані мелізми і визначають стиль твору.

Обрамлення довгої ноти мелізмами – є особливою і невід’ємною частиною для виконання творів епохи Бароко. Здебільшого, це пов’язано з тим, що клавесин щипковий інструмент, і специфіка інструмента не давала змогу довгій тривалості відзвучати необхідний час. Таким чином, завданням мелізмів є продовження мелодії.

Новаторство Ф. Куперена полягає у тому, що він досить прискіпливо відносився до дотримання усіх його авторських позначок під час виконання творів та не дозволяв виконавцеві бути співавтором. Виконавець творів Куперена не міг дозволити собі імпровізацію, або не зовсім ідентичне виконання нотного тексту. Композитор відходить від імпровізаційного заповнення довгих тривалостей у творах та вимагає чіткого виконання своїх мелізмів, згідно до своєї таблиці. Для того, щоб вірно виконувати мелізми Куперен пропонує декілька вправ, які необхідно виконувати задля вдосконалювання майстерності гри.

Для абсолютного закріплення матеріалу композитор спеціально пише 8 предюдій для учнів, які починають свій творчий шлях. Спираючись на вказівки, що були записані, учень повинен засвоїти знання на практиці.

Отже, ми можемо зробити висновок, що Куперен подбав про те, щоб учні мали точні й чіткі вказівки щодо виконання його творів. Він

дуже ретельно ставився до початкового етапу навчання, радив, щоб навчання починалось із 6-7 років. Вимагав, щоб учні виконували усі його рекомендації та вправи, але лише під його наглядом – він не дозволяв учням займатись самостійно. Такий підхід він пояснював тим, що дитина не має певної концентрації та може не прослідкувати за вірним положенням рук, а це призводить до поганих результатів навчання. Для Куперена положення рук та осанка за інструментом – це головні фактори у здобуванні вірного туше на клавесині. Добре туше на клавесині у розумінні французького майстра: „М'якість туше залежить також від максимально близької відстані між клавішами і пальцями. Природно думати (навіть відкинувши особистий досвід), що коли рука падає з більшої відстані, вона дає більш сухий, різкий звук, ніж з невеликої, і що так перо витягує більш жорсткий звук зі струни” [1, 15].

Звернемось до прелюдій, які знаходяться у трактаті. По-перше, важливо зауважити, що для Куперена жанр прелюдії – це спосіб вираження думок і почуттів, а вже потім жанр. Композитор зауважує, що прелюдії з його трактату необхідно грати вільно відносно метру. Та особливий наголос композитор робить на те, що не усі вміють грати вільно.

„Хоча ці прелюдії написані строго симетрично, є певна традиція, якою не можна нехтувати. Пояснюю. Прелюдія – твір вільний, проте важко знайти геніїв, які відразу можуть досягти досконалості у виконанні. Необхідно, щоб ті, хто буде грати ці прелюдії, грали б їх вільно, не надто дотримуючись ритму, крім тих випадків, коли стоїть моя позначка „строго симетрично”. Отже, можна мабуть сказати, що багато в чому музика має свою прозу і свої вірші” [7, 45].

Щодо виконання прелюдій автор вказує на наявність та використання свого „гарного смаку”, який у поєднанні з правильним туше дає змогу виконати твір саме у стилі французької клавірної школи. „І нарешті, слід дотримуватись в своїй грі гарного смаку наших днів, який незрівнянно більш досконалий колишнього” [7, 46].

Дуже ретельно розглядала питання про гарний смак В. Ландовська: „Що це за „смак”, про який не втомлюється повторювати Куперен? Ми впевнені, ніби знаємо, що є і поганий смак. Але що є „добрий смак”, чи існує еталон?” [3, 205].

Перед тим як почати характеризувати поняття „гарний смак”, варто звернутись до характеристики музичних засобів виразності. Вони бувають об'єктивними та суб'єктивними. Об'єктивні засоби

музичної виразності – це засоби виразності, які були закладені, насамперед, композитором, а саме: жанр, лад, тональність твору, гармонії, ритм. А до суб'єктивних засобів музичної виразності відносяться – фразування, динаміка, художня інтерпретація, темп, інтонація, а найголовнішим суб'єктивним засобом є час. Якщо об'єктивні засоби, тобто ті, що вказав композитор, вже знаходяться у нотному тексті і є константою у виконанні музичного твору, то суб'єктивні засоби – це показ виконавця на скільки він володіє майстерністю гри на інструменті. Якщо казати про майстерність гри на клавесині, то спочатку необхідно зрозуміти специфіку інструмента, щоб знати які засоби виразності ми можемо використовувати при грі на ньому.

Клавесин – це клавішно-струнний інструмент зі щипковим способом звуковидобування. Залежно від моделі клавесину, він може бути з різними регістрами, але обов'язково їх два – основний та лютневий, часто з двома мануалами. Принцип звуковидобування на клавесині полягає у тому, що після натискання клавіші плектр защипує струну утворюючи звук, на відміну від рояля, де звук утворюється коли молоточок вдаряє по струні та викликає її коливання.

Отже, насамперед, після дослідження трактату Ф. Куперена „L'art de toucher le clavecin” та аналізу побудови інструмента можливо зробити висновок, що в арсеналі виконавців є два найпотужніших суб'єктивних засобів виразності – це час й інтонація. Саме індивідуальне володіння часом у момент виконання твору та особливе інтонування інтервалів демонструє „гарний смак” виконавця та відображає його обізнаність у виконанні старовинної музики.

Висновки. За період своєї творчості Ф. Куперен досяг абсолютного розуміння клавесину, зумів розкрити усі можливості цього інструмента. Його творчість є багатогранною, кожен його твір – це портрет, який наповнений характеристиками. Виконувати твори Куперена – це дуже складне завдання, при оманливій легкості, м'якості та прозорості фактури, вони потребують неабиякої майстерності від виконавця. Адже чим простіше та невимушеніше здається твір – тим складніше його виконувати.

Всі методичні рекомендації видатного клавесиніста Ф. Куперена залишаються актуальними і на сьогоднішній день. З відродженням виконання старовинної музики багато музикантів з великим

бажанням прагнуть виконувати твори саме на аутентичних інструментах. Звичайно, у ХХІ ст. майже не залишилось клавесинів на яких можливо виконувати старовинну музику, тож молоді виконавці замовляють інструменти у сучасних майстрів, які виготовляють їх на зразок тих, що були в епоху Бароко. Маючи змогу грати майже на такому інструменті, для якого писав Ф. Куперен, для виконавців є надзвичайно важливим вивчати трактати композиторів та розуміти особливості виконання їх творів. Ці знання є важливими для становлення музиканта як творчої особистості, яка орієнтується у різних музичних та композиторських стилях, що доводить її професіоналізм.

Перспективи дослідження. Тенденція виконання творів старовинної музики на аутентичних інструментах в Україні ще тільки набирає обертів. Зростання інтересу пов'язано із впливом європейських музикантів, які приїждять в Україну з майстер-класами, які своїм прикладом демонструють, що виконання старовинної музики може бути сучасним та затребуваним. Більшість трактатів та методичних вказівок щодо виконання старовинної музики написані на іноземних мовах та не мають перекладу, що призводить фахівців у сфері старовинної музики постійно знаходитись у стані пошуку та навчання. Отже, перспектива дослідження особливостей французької клавірної школи та виконання творів Ф. Куперена є актуальною та потребує подальшого вивчення.

Список використаних джерел та літератури:

1. Друскин М.С. Клавирная музыка. Ленинград : Музыка, 1960. 285 с.
2. Кашкадамова Н.Б. Виконання музики на клавійно-струнних інструментах : навч. посібник. Київ : Освіта України, 2010. 416 с.
3. Ландовская В. О музыке. Москва : Классика–ХХІ, 2005. 368 с.
4. Любимов А. Французская клавесинная музыка. Москва : Музыка, 1988. 256 с.
5. Степаненко М. Клавір в історії музичної культури України ХVІ – ХVІІІ ст. *Українська музична спадщина*. 1989. Вип. 1. С. 52–59.
6. Шабалтина С.М. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя. Киев : Украинский приоритет, 2013. 160 с.
7. Couperin F. L'art de toucher le clavecin. Harlow : Alfred Music Publishing, 1998. 84 p.

References:

1. Druskin, M.S. (1960). Clavier music. Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Kashkadamova, N.B. (2010). Performing music on the keyboard-strings instruments. Kyjiv: Osvita Ukrainy [in Ukrainian].
3. Landovskaja, V. (2005). About music. Moskva: Klassika–XXI [in Russian].
4. Ljubimov, A. (1988). French harpsichord music. Moskva: Muzyka [in Russian].
5. Stepanenko, M. (1989). Clavier in the history of music culture of Ukraine XVI – XVIII centuries. *Ukrajinsjka muzychna spadshhyna*, 1, 52–59 [in Ukrainian].
6. Shabaltina, S.M. (2013). Harpsichord through the ages. Notes of performer. Kiev: *Ukrainskij prioritet* [in Russian].
7. Couperin, F. (1998). *L'art de toucher le clavecin*. Harlow: Alfred Music Publishing [in English].

Хроніка музичних подій

Chronicle of musical events

UDC 78.073

DOI 10.33287/221933

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

ART CELLO 2019

ДНІПРОВСЬКИЙ ФОРМАТ

Вже за доброю традицією, неодмінною частиною багаторічного навчального процесу в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки постає Міжнародний фестиваль музичного академічного мистецтва „Музика без меж”. Цей оригінальний флагман професійно-освітнього процесу щонайліпше обумовлює навчальне піднесення в природньому синтезі теорії й практики, при цьому, що винятково важливо, практики із наявно вагомою публічною складовою – цілком наповненими концертними залами академії ім. М. Глінки.

Якраз такими визначально-формуючими критеріями вимальовувалось свято академічного віолончельного та контрабасового професійного виконавства *ART CELLO 2019*, яке відбувалось повних три дні, з 26 й по 28 вересня 2019 р., на різних сценах академії музики ім. М. Глінки що у Дніпрі.

Початковий день віолончельно-контрабасового марафону означився, насамперед, самотньою формою концертно-видовищних звершень, що, в певній мірі, тяжіє до характерологічного джем-сейшену, винятково особливої концертно-пізнавальної, комунікативно-довільної акції, в якій всесвітньо знані музиканти грали й сольо, і в ансамблі з викладачами й студентами академії. Безпосередній ведучий концерту, високоідейний натхненник і

організатор віолончельного фестивального руху, відомий професор Вищої школи музики у Женеві й Вищої школи мистецтв у Берні Денис Северин дарував слухачам як музичні композиції, їх відповідну художньо-виконавську своєрідність, так і, безумовно, музикантів-виконавців цього річного мистецько-артистичного проекту, а це уславлений професор Вищої школи музики у Ліоні Анна Гастинель (віолончель), відомий професор Вищої школи музики й мистецтв у Мангеймі Петру Іуга (контрабас), знаний професор Вищої школи музики у Антверпені Юстус Грімм (віолончель), старший викладач Дніпропетровської академії ім. М. Глінки Ольга Луценко (віолончель) і київський віолончеліст, лауреат незліченних міжнародних конкурсів Артем Полудьоний.

Відповідно до найменування концерту „Музичний вернісаж”, того вечора лунали твори Л. Боккеріні, В. Фітценгагена, Р. Глієра, а також А. П'яцолли, Х. Хенце, Е. Тангі, й безумовно, М. Вайнберга, Ж. Офенбаха, Дж. Солліма, в яких, акцентуватимемо, синтез виконавських шкіл красномовно окреслив багатогранну, ідейно-образну характерність музики, живо підкреслював художньо-змістовну самобутність презентованих високохудожніх академічних композицій.

Наступний день фестивалю означився, попервах, шедеврами академічної віолончельної й контрабасової музики. В супроводі камерного оркестру Дніпропетровської академії ім. М. Глінки (художній керівник й диригент Марія Ємець) пролунали Концерт № 2 для віолончелі D-dur Й. Гайдна у художньому сприйнятті Юстуса Грімма, відомий Концерт для віолончелі op. 129 Р. Шумана у мистецькому баченні Анни Гастинель, П'ять п'єс в народному стилі для віолончелі з оркестром Р. Шумана у виразній інтерпретації Дениса Северина, а також хрестоматійна композиція контрабасового академічного репертуару Концерт № 2 h-moll видатного контрабасиста-віртуоза, композитора, викладача, інструментального майстра Дж. Ботезіні, представлена численній аудиторії в своєрідності ідейно-образного прочитання, художнього бачення Петру Іуги.

Безумовно, кожний із цього річних гостей-музикантів постав у ролі самобутнього пролонгатора відповідної виконавської школи. Німецька, французька, російська, українська технологічно-виконавська специфіка, з кожним виступом на основній сцені академії музики ім. М. Глінки, змінювалась багатством художньо-

виразових градацій широкої палітри засобів виразності. Технологічно довершене, виконавсько-гнучке володіння інструментом Юстусом Гріммом зумовило яскраво виражений романтичний стиль виконавства в абсолютно класичному творі, віолончельному шедеврї Й. Гайдна. Навпроти, глибинність романтичних почуттів, так бажана емоційна розлогість у Концерті для віолончелї Р. Шумана, на жаль, окреслювалась рамками класичної виконавської традиції, класичного стилю гри віолончелїстки Анни Гастинель. Концентрація жанрових характеристик інструментальної мініатюри дещо зумовлювала сценічну художньо-виконавську локальність, обмеженість, характерологічну мініатюрність, певну оповідальність виконання Денисом Севериним п'яти п'єс у народному стилї Р. Шумана. Можливо найбільшї виконавської вдачі, професійно-завзятого норову, обумовленого професійною майстерністю щодо балансу художньої і технологічно-виконавської досконалості, було досягнуто Петру Іугою у представленї контрабасового шедеврї Концерту №2 h-moll Дж. Ботезїні. Безумовно, феєричний успіх фінальних акордів концерту другого дня також зумовлювався далеко не частою можливістю почути сольний виступ майстра-контрабасиста, де інструментальна природа має майже абсолютне превалювання ансамблево-оркестрової виконавської специфіки.

Третїй день фестивального руху окреслився рідкісною можливістю творчого спілкування з видатними музикантами сучасності у рамках майстер-класів. Численні гості-студенти з Кривого Рогу, Запорїжжя, Кам'янського та інших міст України спілкувались із приводу найрізноманїтніших питань методики, технології, концертного та педагогічного репертуару, сценічно-виконавської майстерності тощо.

Безперечно, такого роду зустрічі окреслили незліченно подальші магістральні напрями еволюційного піднесення культурно-мистецького синтезу в академічному музичному мистецтві, зокрема виконавствї на професійних струно-смичкових інструментах.

UDC 78.072

DOI 10.33287/221934

Радзецький Юрій Володимирович,
викладач кафедри „Народні інструменти”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (097) 241 – 52 - 15
e-mail: academylinka@meta.ua

ФЕСТИВАЛІ ЮВІЛЕЇВ У ДНІПРІ **(класична гітара)**

Ціль гітарних фестивалів-ювілеїв – пошук та затвердження нових форм дієвого впорядкування, а також узагальнення репертуарної й методичної спадщини у широкій галузі класичної гітарної музики, з максимально точною відповідністю первинному значенню поняття „Ювілей”.

Вінченцо Галілей та Луїс де Нарваєс, Джон Доуленд і Франческо Корбета, Філіппо Гран’яні й Франческо Моліно, Василь Саренко, а також Антоніо Лауро, Джон Дюарт й, безперечно, Олександр Іванов-Крамський, – всіх цих постатей класичної гітарної музики, розділених й у часі, й у просторі поєднує приналежність саме до ювілеїв, що відзначались в другому десятилітті двотисячних років. Усі перераховані ювіляри вшановувались яскравими фестивалями академічної гітари в 2012 – 2019 роках у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки.

Фестивалі Ювілеїв припускали і спробу впорядкування й узагальнення п’ятисотрічної історії щодо розвитку виконавства на класичній гітарі. Наголосимо, що п’ять Фестивалів Ювілеїв охопили, практично всі технологічно-стильові різновиди інструментарію та репертуару.

Перший фестиваль-ювілей був присвячений сторіччю із дня народження Олександра Іванова-Крамського (2012 р.). Фестиваль відкрився двогодинним концертом знаного гітариста, лауреата багатьох міжнародних конкурсів Валерія Агабабова із Москви. Запрошення саме цього музиканта було не випадковим, адже якраз Валерій Павлович особисто знав ювіляра й неодноразово відвідував його концерти, та сьогодні ще і співпрацює, як викладач, із донькою Олександра Іванова-Крамського, – а саме – Наталією Івановою-

Крамською у Московському державному інституті мистецтв. Зазначена програма концерту була складена із творів, обробок та п'єс репертуару Олександра Іванова-Крамського.

Другий день свята музики розпочався із конкурсних прослуховувань. Було заявлено більше ніж сорок учасників з Дніпропетровська, Кривого Рога, а також Павлограда, Новомосковська й інших міст області. Спочатку змагались вихованці дитячих музичних шкіл. Переможцем, за рішенням журі, стала учениця 5 класу Криворізької музичної школи № 13 Тетяна Чайка. У конкурсі зі студентів вищих навчальних закладів перемогу здобув студент III курсу з Дніпропетровського музичного училища Микита Лосєв. Треба відзначити, що у конкурсних прослуховуваннях звучала музика лише Іванова-Крамського.

Класичні гітари, що були представлені на фестивалі київською компанією „Real Music”, суттєво поширили знання слухачів й відвідувачів фестивалю щодо сучасних технологій виготовлення інструментів. Були представлені класичні гітари японо-іспанської фірми „Арія”. Демонстрував якості та можливості інструментів вихованець Дніпропетровського музичного училища ім. М. Глінки Дмитро Радзецький.

У вечірньому концерті звучали найрізноманітніші композиції зі спадщини Олександра Іванова-Крамського: це й маленькі нескладні твори для починаючих гітаристів, що були виконані учнями ЦМШ Асею Федотовою, Артуром Кабро та Іваном Огойко. Більш розгорнуті п'єси й обробки ювіляра прозвучали в інтерпретації Дмитра Ваксера, Микити Лосєва й Євгена Григоровича. А особливою прикрасою вечора була прем'єра 2-х концертів для гітари з оркестром Олександра Іванова-Крамського, які виразно виконали Дарина Черниш (гітара) й Галина Ушакова (фортепіано).

У третій день Фестивалю пройшла творча зустріч з гостем, гітаристом Валерієм Агабабовим. Він представив особисті нотні збірки, презентував власні композиції, обробки й переклади класичних творів для шестиструнної гітари. Також Валерій Агабабов провів майстер-клас зі студентом музичного училища Павлом Пакшиним. Фестиваль завершився яскравим нагородженням переможців конкурсу, врученням дипломів та спеціально підготовленого цифрового видання „Олександр Іванов-Крамський. Антологія”.

Другий фестиваль-ювілей був присвячений 450-річчю від дня народження англійського лютняра й композитора Джона Доуленда (2013 р.). 9 грудня у концертній залі Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки зібрались шанувальники як лютневої, так і гітарної музики, численні поціновувачі творчості славетного англійського лютняра, композитора, а також поета XVI – XVII століть, доброго товариша Вільяма Шекспіра – Джона Доуленда. Фестиваль розпочався концертом відомого гітариста і лютняра, доктора університету з Айови (США) Олега Тімофєєва. Запрошення цього виконавця було не випадковим. Олег Віталійович знаний фахівець у сфері стародавньої лютневої музики, її стилістики й методики виконання, також і викладання. Програма спеціально підготовленого до виступу в Дніпропетровську концертного історично-музичного представлення була сформована переважно з композицій Джона Доуленда і його сучасників та митців співвітчизників.

Наступний день фестивалю відкрився з конкурсних прослуховувань. Було заявлено більше ніж тридцять учасників з міст Дніпропетровська, Дніпродзержинська, а також Кривого Рогу, Павлограда й Новомосковська. Спочатку змагались вихованці дитячих музичних шкіл й навчальних закладів естетичного виховання. Переможцем, за одностайним рішенням журі під головуванням Олега Тімофєєва, став Ернест Сирота з Дніпродзержинська. У конкурсі серед багатьох студентів вищих навчальних закладів першу премію отримав Дмитро Ваксер. Треба відзначити, що у конкурсних прослуховуваннях лунала музика лише Джона Доуленда. Обов'язковими були „Зимова жига” та „Фантазія”, а другим, повинен був виконуватись довільно обраний твір з максимально величезної гітарної спадщини того ж видатного Джона Доуленда.

У вечірньому концерті були яскраво представлені найрізноманітніші композиції. Це й маленькі дидактичні вправи, своєрідні етюди для починаючих з навчально-методичного видання Джона Доуленда та його сина-музиканта Роберта 1610 року – „Посібник гри на лютні”, численні переклади фантазій, посвят й танців для дуету і тріо гітаристів, а також вокальні твори Джона Доуленда у неперевершеному виконанні Маріанни Рябошлик із супроводом студентів класу гітари.

Ще однією з прикрас цього вечора була прем'єра характерного циклу обробок пісень Джона Доуленда для інструментального дуету, який, наголосимо, спеціально підготували до фестивального концерту блискуча флейтистка Аріна Шапочкіна (асистент-стажист Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського) і випускник Дніпропетровського музичного училища ім. М. Глінки Дмитро Радзецький.

У заключний день фестивалю відбулась плідна, змістовна й винятково творча зустріч з нашим гостем, доктором університету з Айови (США) Олегом Тимофєєвим. Розповідь про своєрідності й стилістику виконання ренесансної, а також барочної музики на лютні, власні вагомі творчі доробки й досягнення, які Олег Віталійович залюбки ілюстрував демонстрацією аудіо-записів, були надзвичайно корисними для численних слухачів. Також зазнали проведення показові майстер-класи, підкреслимо, на матеріалі обов'язкових конкурсних творів: „Зимова жига” та „Фантазія” e-moll Джона Доуленда.

Не можна оминати увагою, що вже в друге у наших заходах брала участь та суттєво допомагала призами й сувенірами київська компанія „Реал Мюзік” та її провідний фахівець Олексій Івченко, який докладно розповів про ситуацію, щодо перспективних заходів у галузі академічної гітарної музики, які плануються компанією на наступний 2014 рік.

Завершився фестиваль яскравим урочистим нагородженням переможців і призерів конкурсу, а саме – врученням дипломів, призів, сувенірів й спеціально підготовленого до фестивалю якісного цифрового видання „Джон Доуленд. Антологія”. До диску також увійшли відео й аудіо записи, біографічні довідки, портрети і ноти з творами Джона Доуленда.

Третій фестиваль ювілеїв класичної гітарної музики (2015 р.). Цей Фестиваль Ювілеїв був присвячений багатогранній творчості видатного іспанського віуеліста, викладача, відомого композитора XVI століття Луїса де Нарваеса, французького барочного гітариста Франческо Корбети, а також семиструнника Василя Саренка.

Відкриття постало своєрідною естафетою від 2-х попередніх фестивалів, що були присвячені Олександрову Іванову-Крамському й англійському лютняру Джону Доуленду.

З блискавично-яскравою „Тарантелюю” Іванова-Крамського виступив студент училища Павло Пакшин, напрочуд меланхолійна „Канцона” Джона Доуланда лунала у виконанні дуету учнів центральної музичної школи Івана Огойка й Кирила Романька. Завершив цю винятково цікаву й художньо довершену невеличку музичну естафету виступ ансамблю гітаристів з дванадцятої дніпропетровської дитячої музичної школи, яким керує Олександр Гарник.

Після цього на велику сцену вийшов лауреат престижних міжнародних конкурсів, знаний французький гітарист Філіп Віла. Його насичений та стилістично різноманітний концерт плідно тривав більше двох годин. Виступ був складений із творів барочної, класичної, а також сучасної академічної музики. Не оминув увагою гість фестивалю й ювілярів – художньо виразно прозвучала „Прелюдія” Франческо Корбети й „Український танець” Василя Саренка.

Наступний день Фестивалю розпочався, що вже традиційно, з конкурсних прослуховувань. Було заявлено більше ніж тридцяти учасників із Дніпропетровська, Кривого Рога, а також Павлограда, Новомосковська й інших міст. Спочатку творчо змагались учні дитячих музичних шкіл і навчальних закладів естетичного виховання. Переможцем, за одностайним рішенням журі, під головуванням Філіпа Віли, став учень центральної музичної школи Іван Огойко. У конкурсі серед вихованців вищих навчальних закладів перемогу здобув студент IV курсу Дніпропетровського музичного училища ім. М. Глінки Павло Пакшин. Також переможцями, лауреатами конкурсу-фестивалю стали гітаристи Дмитро Ваксер та Гліб Кіндзерський.

У той вечір зі сцени великої концертної зали консерваторії у супроводі Дніпропетровського філармонійного симфонічного оркестру, під орудою Наталії Понамарчук, у виконанні гітариста Філіпа Віли прозвучали два найпопулярніші концерти-шедеври для гітари з оркестром, а саме – Концерт Ре-Мажор Антоніо Вівальді й концерт „Аранхуес” Хоакіно Родріго.

У заключний день Фестивалю відбулась творча зустріч із нашим гостем, відомим французьким гітаристом Філіпом Вілою. Він представив численні власні бачення щодо розвитку гітарного виконавства, зробив досить яскравий прискіпливий аналіз конкурсних виступів. Виконавець Філіп Віла провів також і майстер-

класи з учнями музичних шкіл, зі студентами музичного училища, а також консерваторії.

Завершився черговий фестиваль урочистим нагородженням усіх переможців конкурсу, приємним врученням дипломів та спеціально підготовленого до цього Фестивалю-Ювілеїв цифрового видання, до якого увійшли архівні відео- та аудіо-записи, численні біографічні зібрання й ноти з творами Луїса де Нарваеса, Франческо Корбети, а також Василя Саренка.

Четвертий фестиваль ювілеїв (2017 р.) традиційно відкривався великим концертом, а саме – „Парад ювілярів”, у якому звучали твори Вінченцо Галілея і Томаса Кемпіона, Клаудіо Монтеверді та Філіппо Гран’яні, Енріке Гранадоса й Антоніо Лауро та, безумовно, Лауріндо Альмейди. Прізвища і твори композиторів, які лунали у концерті, ретроспективно розкривались у хронологічному порядку, завдячуючи чому, хоча і невеличкими штрихами й натяками, можна було спостерігати 500-річну динаміку еволюціонування європейської музики. Від поліфонії строгого стилю – до яскравих джазових мініатюр ХХ століття. Необхідно перерахувати усіх авторів, композиції, а також виконавців святкового концерту „Парад ювілярів”.

Розпочався святковий концерт з виконання надзвичайно складного поліфонічного твору італійського композитора Вінченцо Галілея (нар. 1517) „In exitu Israel”, що був виконаний Анною Міщенко (вокал) у супроводі квартету гітаристів. Далі 2-і меланхолійні канцони англійського лютняра й поета Томаса Кемпіона (нар. 1567) пролунали у чудовому виконанні тієї ж співачки Анни Міщенко. Три Скерцо написаних Клаудіо Монтеверді (нар. 1567) набули рис самобутніх танцювальних гуморесок ХVІ століття у яскравому втіленні зведеного ансамблю гітаристів з класу гітари Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки.

Не буде помилкою, якщо відзначимо, що вперше в Україні були виконані яскраві ансамблеві твори Філіппо Гран’яні (нар. 1767), спадщина якого досить повно означилась у концерті „Парад ювілярів”. Прозвучали Скерцо для кларнета із супроводом гітари, Соната для скрипки й гітари, а також доволі масштабний твір – квартет для скрипки, кларнета й 2-х гітар у чотирьох частинах, який блискуче виконали Ірина Осенева (скрипка), Валерій Громченко (кларнет), а також Юрій Радзецький і Антон Ялоза (гітари).

Слід додати, що музику для кларнета у супроводі гітари, й залучення кларнета в камерні ансамблі за участю гітари – доволі рідкісне явище, а в нотній літературі саме класичної музики – взагалі унікальне.

У концерті звучали і композиції нового часу: Енріке Гранадоса (нар. 1867) та Антоніо Лауро (нар. 1917) й, безумовно, Лаурінди Алмейди (нар. 1917), які були виконані студентами класу гітари Євгеном Проданом і Тетяною Чайкою. Ми безмежно вдячні ветерану праці, надзвичайно завзятому ентузіасту музики вісімдесятирічному Едуарду Івановичу Авдоніну із Павлограда за активну участь у концерті й цікаву розповідь про венесуельського композитора Антоніо Лауро.

У рамках фестивалю провели й конкурс виконавців на класичній гітарі, де виконувались твори Вінченцо Галілея, Філіппо Гран'яні й Антоніо Лауро. Яскравими та духовно піднесеними переможцями конкурсу стали виконавці-гітаристи Семен Славич з Кривого Рогу, Анастасія Федотова, Олексій Терновий та Дмитро Ваксер – усі з міста Дніпра.

Після блискучих конкурсних прослуховувань у вечірньому концерті грав випускник академії музики ім. М. Глінки Дмитро Радзецький із прем'єрою нової музично-художньої програми „Radzetsky plays Radzetsky” – твори й композиції, цикли і сюїти сучасної музики для класичної гітари Юрія, а також Сергія й Дмитра Радзецьких.

Завершився Фестиваль Ювілеїв вишуканим нагородженням дипломантів і лауреатів. Усі учасники були дістались оригінальних дипломів, компакт-дисків із нотами й аудіо записами ювілярів: Вінченцо Галілей та Філіппо Гран'яні, а також Антоніо Лауро. Переможці конкурсу-фестивалю отримали дотого ж щей необхідну академічну гітарну атрибутику й комплекти професійних струн „D'Addario”.

П'ятий фестиваль ювілеїв (2019 р.). Герої П'ятого вже традиційного фестивалю Ювілеїв, який відбувся у березні цього року: відомі італійці-гітаристи Франческо Моліно (250 років від дня народження), знаний Фердінандо Карулі (250 років) та уславлений Луїджі Моцані (150 років від дня народження), а також український гітарист Марко Соколовський (200 років) й англієць Джон Дюарт (100 років від дня народження). Саме цим ювілярам та іншим видатним патріархам класичної гітари був присвячений яскравий

великий концерт-відкриття фестивалю, а саме – Парад Ювілярів „Музика п’яти століть”, у якому були виконані численні твори вісімнадцяти композиторів. Програма широко охоплювала історію класичної гітари починаючи від XV століття.

У блискучому виконанні студентів саме класу гітари Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, а це було сольне, ансамблеве, а також оркестрово-гітарне виконавство (ансамбль гітаристів з дванадцяти учасників), лунали п’єси, написані для лютні, віуели (це стародавній іспанський струнно-щипковий інструмент), ренесансної та барокової, класичної й романтичної гітар.

Своєрідну подяку висловлюємо концертмейстерові Тетяні Реві (Олександр Іванов-Крамський – Елегія й Антон Діабелі – Рондо), яскравій співачці Маріанні Цветінській (Джон Доуленд – Канцона) й талановитій флейтистці Софії Рзаєвій (Франческо Моліно – Ноктюрн) за винятково активну допомогу у підготовці програми й блискучий концертний виступ.

Друге відділення означилось композиціям сучасних авторів, лунала музика XX – XXI століть, яку яскраво й переконливо презентував заслужений артист України Володимир Доценко. Звучали композиції для гітари Мануеля де Фальї та Ейтора Віла Лобоса, Роланда Діенса і Лео Брауера, Марека Пасічного й Ісато Накагави.

У наступний день фестивалю проходили конкурсні виступи учасників відкритого конкурсу виконавців-гітаристів. У трьох категоріях було заявлено аж сорок сім учасників, це виконавці із Дніпра, Кам’янського, Кривого Рогу, а також Оженина, Павлограда, Харкова, Тернополя, Перещепиного.

У творчому змаганні першої категорії, серед учнів дитячих музичних шкіл й навчальних закладів естетичного виховання, призером став Кравчук Ярослав із Кривого Рогу. У середній і старшій категоріях перші місця зайняли Анастасія Федотова і Анастасія Демчук (обидві учасниці з Дніпра).

Концерт електронно-акустичного гітарного дуету братів Сергія й Дмитра Радзецьких презентував знані інструментальні твори, прем’єри нових композицій та осучаснені версії-обробки музики уславлених композиторів ювілярів.

Певним сюрпризом для глядачів постав колективний номер з учнями-початківцями, вихованцями музичної школи

Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, а саме – Вікою Костенко, Мірою Губовою, а також Олексієм Міщенком.

Третій фестивальний день означився тривалим й змістовним майстер-класом професора Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського – Володимира Доценка.

Студенти й фахівці класичної гітари знайомі з високим гуманітарно-культурним та виконавським рівнем Володимира Доценка. Він постає провідним українським виконавцем на класичній гітарі, професійним академічним викладачем, саме тому майстер-клас був надзвичайно неупередженим та вкрай корисним. Володимир Доценко добре розуміє, що потрібно розповісти й проілюструвати, щоб фахівці якнайкраще усвідомили своєрідність та специфіку виконавства на класичній гітарі.

Завершився п'ятий Фестиваль Ювілеїв блискучим концертом „Стилістичні прем'єри”, в якому лунали твори для гітари з оркестром. Оригінальність й новизна були в тому, що гітарі акомпанував не симфонічний оркестр, а оркестр народних академічних інструментів під керівництвом Вікторії Кікас. Були виконані найпопулярніші гітарні концерти, а саме – Антоніо Вівальді (Концерт Ре-Мажор), виконавець Юрій Радзецький, Франческо Моліно (Концерт мі-мінор), виконавець Гліб Кіндзерський, „Фантазія для джентльмена” та Концерт „Аранхуес” Х. Родріго, які звучали у виконанні Анастасії Федотової й Антона Ялози. Уклінно дякуємо ведучій концерту, музикознавцеві Наталії Тарасовій.

У другому відділені святкового концерту пролунали твори-шедеври Ісаака Альбеніса та Леонарда Бернстайна, а також, підкреслимо, прем'єрний виступ оркестру народних академічних інструментів разом із тріо рок-музикантів: Дмитро Радзецький (MIDI-гітара), Сергій Радзецький (бас-гітара), Ростислав Ягідка (ударні).

У висновку треба додати, що проведення таких фестивалів-ювілеїв має вагоме значення у розширенні музичного і творчого світогляду як самих виконавців, так й викладачів, несе суттєве оновлення репертуару й відповідного жанрово-стильового розмаїття.

Конкурсні твори всіх п'яти фестивалів були відповідно відредаговані й надруковані. Наголосимо, що при складанні конкурсних виконавських програм міських, зональних, а також обласних творчих змагань серед гітаристів, майже третина виконуваних композицій „вийшла” із програм фестивалів-ювілеїв.

Насамперед, це творча спадщина Вінченцо Галілея і Філіппо Гран'яні (твори-шедеври яких раніше взагалі рідко виконувались), Олександра Іванова-Крамського (до гітарної спадщини якого останнім часом мало звертались) та композиції Антоніо Лауро й Джона Доуленда, Луїса де Нарваєса і Франческо Моліно, Марка Соколовського та Луїджі Моцані й, безперечно, Джона Дюарта.

З М І С Т

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

Українська музична культура *Ukrainian musical culture*

Рябцева І.М.

Саєнко О.В.

ДО ПРОБЛЕМИ ТРАКТУВАННЯ

ЖАНРУ ХОРОВОЇ МІНІАТЮРИ

У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО

(на прикладі хорових мініатюр на поетичні тексти:

„Зима”, „На човні”, „Весна”)

5

Тарасова Н.Ю.

Свиридова І.В.

ДУХОВНО-ХОРОВІ ТВОРИ І. АЛЕКСІЙЧУК:

ДО ПРОБЛЕМИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ.....

17

Грузін І.О.

ДО ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

САКСОФОННИХ ТВОРІВ В. РУНЧАКА

(виконавський аспект)

30

Теоретичні та історичні *проблеми музичного мистецтва* *Theoretic and historical problems of musical art*

Медведнікова Т.О.

Фещенко Т.Л.

ПРОБЛЕМАТИКА АВТЕНТИЧНОГО ВИКОНАННЯ

ТВОРІВ ЕПОХИ БАРОКО

НА ОРГАНІ

42

Щітова С.А.

Юфимчук-Заворотна Г.О.

ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ В МОНООПЕРІ

53

Гужва О.П. Скрипник А.Р. <i>КАДЕНЦІЯ У ВІОЛОНЧЕЛЬНИХ КОНЦЕРТАХ Й. ГАЙДНА</i> <i>(історія, аналіз та принцип імпровізації)</i>	64
Купіна Д.Д. Гребенюк Г.О. <i>ЖАНР ВАРІАЦІЙ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВОЇ МНОЖИННОСТІ ТВОРЧОСТІ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДІ</i>	73
Самокіш М.В. <i>ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ТВОРІВ ДЛЯ АЛЬТА СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ</i> <i>(на прикладі Вальсу для альту соло Івана Карабиця)</i>	85
Башмакова Н.В. Окіпна Т.П. <i>АРІЇ Г.Ф. ГЕНДЕЛЯ В АКАДЕМІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ СУЧАСНОГО СПІВАКА</i> <i>(виконавські аспекти)</i>	97
Рябцева І.М. Рябуха С.А. <i>ТВОРЧИЙ ТАНДЕМ КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦЯ ЯК ВИРІШАЛЬНИЙ ФАКТОР НАРОДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ ЛЕГЕНДИ</i> <i>(на прикладі кантати „Г'єро мертвопетлює” О. Козаренка)</i>	109

***Музичне виконавство
та педагогіка
Musical performing and pedagogic***

Громченко В.В. <i>ДО ПРОБЛЕМИ САМОАКТУАЛІЗАЦІЇ МИТЦЯ У СВІТЛІ МИСТЕЦЬКОГО СИНТЕЗУ</i> <i>(творчо-виконавський аспект)</i>	120
--	-----

Рябцева І.М. Супряга Р.В. <i>ОСУЧАСНЕННЯ ВІЗУАЛЬНОГО РЯДУ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ ЗБЕРЕЖЕННЯ АКТУАЛЬНОСТІ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ</i>	130
Купіна Д.Д. Дидак М.В. <i>ДЖАЗОВІ ДЖЕМ-СЕСІЇ (JEM SESSION) В АСПЕКТІ СЛУХАЦЬКОГО СПРИЙНЯТТЯ</i>	141
Guzhva A. Mykolaichuk N. <i>INTERPRETATION OF BAROQUE VOCAL MUSIC AT THE CONTEMPORARY STAGE</i>	151
Медведнікова Т.О. Калиновська К.О. <i>ФРАНСУА КУПЕРЕН – ВЕРШИНА ФРАНЦУЗЬКОЇ КЛАВІРНОЇ ШКОЛИ. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ</i>	163

Хроніка музичних подій ***Chronicle of musical events***

Громченко В.В. <i>ART CELLO 2019 ДНІПРОВСЬКИЙ ФОРМАТ</i>	174
Радзецький Ю.В. <i>ФЕСТИВАЛІ ЮВІЛЕЇВ У ДНІПРІ (класична гітара)</i>	177

Наукове видання

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 16

Відповідальний за випуск
В.В. Громченко

Коректор *Ю.В. Гончаров*

Підписано до друку 19.11.2019 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Time New Roman.
Друк цифровий. Ум. друк 8,84.
Наклад 100 пр. Зам. № 35/19

Видавництво «ГРАНІ»
49000, м. Дніпро, вул. Старокозацька, 12/8
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК № 2131 від 23.02.2005
www.grani.org.ua
www.grani-print.dp.ua
granidp@gmail.com
graniprint@gmail.com