

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

**ISSN 2522-9168 (Online)**  
**ISSN 2522-915X (Print)**  
**DOI 10.33287/2220191**

# Музикознавча думка Дніпропетровщини

**Випуск 15**

**Дніпро**  
**ГРАНІ**  
**2018**

УДК 78.072

М 90

Друкується за рішенням Вченої Ради Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
 Протокол № 4 від 14.12.2018 р.

**Редакційна колегія / Editorial Board:**

**ВЕЙС Єрней** – доктор мистецтвознавства, професор Люблінської академії музики (м. Любляна, Словенія), голова редакційної колегії; **МОРГЕНШТЕРН Ульріх** – д-р мист., проф. Віденського університету музики та виконавських мистецтв (м. Відень, Австрія); **КЕННЕТ Сміт** – доктор філософії, професор, директор відділу післядипломних досліджень Ліверпульського університету мистецтв (м. Ліверпуль, Велика Британія); **АМБРАЗЯВІЧЮС Рітіс** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **ХЕЛЬБІГ Адріана** – д-р мист., проф. Пітсбургського університету (м. Пітсбург, США); **ПЕТРАУСКАЙТЕ Данута** – д-р мист., проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **КОСТКА Віолетта** – д-р мист., проф. Гданської академії музики ім.С.Манюшко (м. Гданськ, Польща); **ЛЬООС Хельмут** – д-р мист., проф. Лейпцігського університету (м. Лейпциг, Німеччина); **ПЕТРОСІЄНЕ Ліна** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **ЙОВАНОВІЧ Єлена** – д-р мист., стар. наук. співробітник Сербської академії наук і мистецтв (м. Белград, Сербія); **БАЛЬСИС Рімантас** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Клайпедського університету (м. Клайпеда, Литва); **СЛЮЖИНСКАС Рімантас** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **БЕРЕГОВА О.М.** – д-р мист., проф., проф. каф. „Історія та теорія музики” Дніпр. академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **КАЛАШНИК М.П.** – д-р мист., проф., зав. каф. „Муз.-інстр. підготовки” Харківського нац. пед. універ. ім. Г.С. Сковороди (м. Харків); **ШАБАНОВА Ю.О.** – д-р філос. наук, проф., зав. каф. „Філософії та педагогіки” Нац. гірничого універ. (м. Дніпро); **ХАНАНАЄВ С.В.** – канд. мист., доц., проректор з навч. роботи Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ЩІТОВА С.А.** – канд. мист., доц., зав. каф. „Історія та теорія музики” Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ПРИХОДЬКО І.М.** – канд. мист., доц., проф. каф. „Історія та теорія музики” Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ВАРАКУТА М.І.** – канд. мист., доц. кафедри „Історія та теорія музики” Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ТУЛЯНЦЕВ А.А.** – канд. мист., доц., зав. каф. „Вокально-хорова майстерність” Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **СЛАВСЬКА Я.А.** – канд. пед. наук, доц., доц. каф. „Соц.-гуман. дисц.” Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ГРОМЧЕНКО В.В.** – канд. мист., доц., проректор з наук. роботи Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро), редактор-упорядник.

**М 90 Музикознавча думка Дніпропетровщини:** Збірник наукових статей.

Дніпро: ГРАНІ, 2018. Вип. 15. 212 с.

**Musicological Thought of Dnipropetrovsk region:** Compilation of scientific articles. Dnipro: GRANI, 2018. Issue 15. 212 p.

П'ятнадцятий 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 fifteenth 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, International Innovative Journal Impact Factor, Journal Factor (JF), General Impact Factor, Academic Resource Index ResearchBib**

**The DOI for all this compilation 10.33287/2220191**

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

**УДК 78.072**

© Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, 2018

© ГРАНІ, 2018

## ***ПЕРЕДМОВА***

П'ятнадцятий випуск збірника наукових статей „Музикознавча думка Дніпропетровщини” презентує оригінальні наукові статті, що є результатом наукових досліджень викладачів та магістрантів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. До видання увійшли й наукові праці вчених, дослідницька діяльність яких певною мірою пов'язана з дніпропетровським регіоном.

Тематика пропонованих робіт зумовила 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 вирішує питання вітчизняного музичного мистецтва. М.І. Варакута та Ю.О. Черненко досліджують творчість Володимира Стеценка в аспекті проблем трактовки жанру хорової мініатюри. Н.Ю. Тарасова та П.В. Камуз визначають специфіку християнського дуалізму покаяння та славослів'я на основі Літургії Св. Іоанна Златоуста М. Скорика. Навчально-практичним поглядом означилась увага І.М. Приходька та Ю.О. Кусої до трансформаційних процесів фольклору в аспекті сучасного курсу сольфеджіо.

Другий розділ збірника розкривається статтю Р. Слюжінскіса із проблематикою архаїчних музичних стилів у ранніх публікаціях литовського народно-пісенного фольклору. О.П. Гужва та А.Я. Ревуцький вивчають стильову самобутність мелодизму С.С. Прокоф'єва, на матеріалі Концертів № 1 та № 2 для скрипки з оркестром. Н.Ю. Тарасова та А.В. Дубина вглядаються в індивідуальність втілення принципів нового напрямку хорової музики кінця XIX – поч. XX століть, на прикладі Літургії Св. Іоанна Златоустого П. Чеснокова. Мистецтвознавець І.С. П'ятницька-Позднякова заглиблюється у музично-мовленнєву проблематику, вивчаючи її з огляду феномену ретроспекції. І.М. Рябцева та А.Ю. Мороз окреслюють жанрові модифікації віолончельних концертів С.С. Прокоф'єва у призмі співдружності композитора і виконавців. С.А. Щітова та Т.О. Швець торкаються чи не найскладнішої мистецтвознавчої проблеми музичної культури ХХІ століття, а саме – багатомірності жанрового синтезу в сучасному музичному мистецтві.

У розділі „Музичне виконавство та педагогіка” В.В. Громченко зацентровує наукову увагу на творах для туби соло, як квінтесенції композиторської художньо-творчої ідентифікації інструмента. І.М. Рябцева та С.В. Романовський розкривають функціональність та виконавську своєрідність валторн у Першій симфонії Густава Малера. Н.С. Золотарьова і Т.О. Оліферовська вивчають вплив виконавської школи на інтерпретацію твору, на прикладі віолончельного концерту А. Дворжака. С.А. Щітова та О.М. Якимець виокремлюють самобутність новаторської трактовки камерно-вокальних жанрів у пізній творчості Ф. Шуберта. Мова джазу в інструментальній сюїті ХХ століття знаходить наукову концентрацію у дослідницьких поглядах Н.Ю. Тарасової та Б.І. Москальова. Особливості розвитку жанру фортепіанної транскрипції у творчості Ф. Ліста знаходять науково-практичне означення у статті Н.В. Хмель та А.С. М’якої.

Четвертий розділ „Хроніка музичних подій” пропонує читачам ознайомитись із розгорнутою рецензією В.В. Громченка на святковий концерт, присвячений 120-річчю професійної музичної освіти у Дніпрі. Стаття з нагоди 60-річчя композиторки, викладача академії музики ім. М. Глінки, заслуженого діяча мистецтв України В.М. Брондзі (Мартинюк) презентується Н.Ю. Тарасовою.

Відтак, пропоноване видання стане у нагоді багатьом фахівцям академічного музичного мистецтва, зумовлюючись, насамперед, критеріями актуальності та практичними ознаками вищевказаних питань.

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

# *Українська музична культура*

## *Ukrainian musical culture*

UDC 78.082

DOI 10.33287/22191

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

**Черненко Юлія Олександрівна,**  
*магістрант кафедри „Хорове диригування”*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (098) 125 - 22 - 57  
e-mail: juliachernenko23.06@gmail.com

### **ДО ПРОБЛЕМИ ТРАКТОВКИ ЖАНРУ ХОРОВОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (на прикладі хорових мініатюр В. Стеценка)**

**Мета статті** – визначення особливостей жанру української хорової мініатюри та виявлення основних аспектів їх реалізації у хорових творах В. Стеценка. В роботі розглядається стиль письма хорових мініатюр композитора, під впливом традицій, що походять від уславлених українських композиторів, а саме – М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича. **Методи** дослідження – історико-типологічний, жанровий, стильовий, функціональний. Вагоме значення у процесі упорядкування матеріалу роботи й утвердження висновків означеної наукової праці мав структурно-аналітичний метод дослідження. Результати наукового вивчення низки творів жанру хорової мініатюри формувались також із застосуванням порівняльного методу. У ході наукової розвідки використовується й виконавський аналіз означених хорових композицій. **Наукова новизна** пропонованої статті полягає у зверненні до хорових творів

В. Стеценка, а також їх аналізі, які, підкреслимо, вперше досліджуються в музикознавстві; у розкритті специфіки мовних засобів, композиційних особливостей та принципів формотворення хорових мініатюр. **Висновки.** Виходячи з особливостей образного змісту текстів, що використовуються в мініатюрах як першоджерело, В. Стеценко застосовує цілий комплекс інтонацій, які відтворюють музично-інтонаційну народопісенну основу. Одним із магістральних способів побудови творів є надзвичайно активне поєднання гармонічних і поліфонічних засобів у хоровій фактурі. Куплетну форму майстер доповнює вступом і кодою. Аналіз хорових мініатюр фольклорного типу В. Стеценка показав їх взаємозв'язок із традиціями української народопісенної культури. При цьому, вітчизняний композитор не прагне до використання справжніх народних мелодій, а застосовує метод стилізації пісенного фольклору, беручи за основу його основні інтонаційні, ладові, фактурні особливості.

**Ключові слова:** хорове мистецтво сучасності, хорова мініатюра фольклорного типу, хорова фактура, народне першоджерело.

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

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

**К проблеме трактовки жанра хоровой миниатюры в творчестве украинских композиторов (на примере хоровых миниатюр В. Стеценка)**

**Цель статьи** – определение особенностей жанра украинской хоровой миниатюры и выявление основных аспектов их реализации в хоровых произведениях В. Стеценка. В статье рассматривается стиль письма хоровых миниатюр композитора, под влиянием традиций, идущих от выдающихся украинских композиторов Н. Лысенко, К. Стеценко, М. Леонтовича. **Методы** исследования – историко-типологический, жанровый, стилевой, функциональный. Весомое значение в процессе упорядочения материала работы и утверждения выводов имел структурно-аналитический метод исследования. Результаты научного изучения ряда произведений жанра хоровой миниатюры формировались также с использованием сравнительного

метода. В ходе научной работы применяется также исполнительский анализ хоровых композиций. **Научная новизна** представленной статьи заключается в обращении к хоровым произведениям В. Стеценка и проведении их анализа, которые, подчеркнём, впервые исследуются в музыковедении; в раскрытии специфики речевых средств, композиционных особенностей и процесса формообразования хоровых миниатюр. **Выводы.** Исходя из особенностей образного содержания текстов, используемых в миниатюрах как первоисточник, В. Стеценко творит с целым комплексом интонаций, воспроизводя музыкально-интонационную народопесенную основу. Одним из магистральных способов построения произведений является сочетание гармонических и полифонических средств в хоровой фактуре. Куплетную форму композитор дополняет вступлением и кодой. Анализ хоровых миниатюр фольклорного типа В. Стеценка показал их взаимосвязь с традициями украинской народнопесенной культуры. При этом, подчеркнём, что мастер не стремится к использованию настоящих народных мелодий, а максимально широко применяет метод стилизации песенного фольклора, основываясь на его основных интонационных, ладовых, фактурных особенностях.

**Ключевые слова:** хоровое искусство современности, хоровая миниатюра фольклорного типа, хоровая фактура, народный первоисточник.

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

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

**To the problem of interpreting the genre of choral miniatures in the work of the Ukrainian composers (on the example of choral miniatures V. Stetsenko)**

**The purpose** of the article is to focus on the features of the Ukrainian choral miniature genre and to identify the main aspects of their implementation in choral works by V. Stetsenko. The article deals with the style of writing of choral miniatures of the composer, influenced by the traditions coming from M. Lysenko, K. Stetsenko, M. Leontovich. **The methods** of the research are based on historical-typological, genre, stylistic and functional methods of analysis. The structurally analytical

investigative method have had weighty significance into process the regularization of scientific material and improvement of the conclusions. The comparative method was applied by author for profound formation of the results concerning the scientific studying of series compositions in reference to the choir miniature genre. The performing analysis of choral masterpieces is also employed by writer in the process of the research work. **The scientific novelty** of the article is the circulation and analysis of choral works by V. Stetsenko, which are first studied in musicology; in revealing the specifics of linguistic means, compositional features and the formation of choral miniatures. **Conclusions.** Proceeding from the peculiarities of the figurative content of texts used in miniatures as the primary source, V. Stetsenko uses a whole complex of intonations that reproduce the musical-intonational populist basis. One of the ways of constructing works is a combination of harmonic and polyphonic tools in the choral text. The verse is complemented by the introduction and the code. The analysis of choral miniatures of folk type by V. Stetsenko showed their interconnection with the traditions of Ukrainian folk-dance culture. In this case, the composer does not seek to use genuine folk melodies, but uses the method of stylization of song folklore, taking as its basis the basic intonational, fashion, texture features.

*The key words:* choral art of the present, choral miniature of folk type, choral texture, folk primary source.

**Постановка проблеми.** Звернення сучасних українських композиторів до жанру хорової мініатюри пов'язане насамперед з неабиякою зацікавленістю та опорою на жанр народної пісні (базова мала форма), а також зі специфікою мініатюрних форм, що несуть в собі глибоко зосереджений та осмислений емоційний стан. Такого роду своєрідність музичного творення є не лише певною художньо-творчою загадковістю, вона являє ще й відповідну стилістичну ознаку, почерк того чи іншого митця, який, безумовно, потребує належного характерологічного означення.

**Актуальність дослідження.** Хорові твори Володимира Стеценка увійшли до репертуару багатьох професійних, самодіяльних, студентських, дитячих хорових колективів. Вони широко виконуються в Україні та за її межами. Незважаючи на сталу репертуарність та популярність виконання хорової музики композитора, вона дотепер не ставала об'єктом досліджень, що й являє актуальність пропонованої наукової статті.



**Огляд літератури.** Питання хорової творчості В. Стеценка у вітчизняному музикознавстві досі не були розглянуті. У науковій статті К. Гаран розкривається жанр мініатюри, її розвиток та образна драматургія у творчості О. Яковчука на прикладі аналізу фортепіанного циклу для дітей під назвою „Мініатюри” [3]. Українську хорову музику, на прикладі В. Зубицького, було розглянуто М. Варакутою [2], де у дисертаційному дослідженні мініатюра була класифікована на три жанрові підрозділи: 1) фольклорну, яка базується на фольклорних принципах українського народного мистецтва; 2) духовну, котра має релігійні тексти; 3) світську, яка конкретизується за рахунок поетичного тексту.

**Мета статті** – визначення особливостей жанру української хорової мініатюри та виявлення основних аспектів їх реалізації у хорових творах В. Стеценка.

**Об’єкт дослідження** – українська хорова мініатюра в аспекті взаємодії традицій хорової культури та жанрових пріоритетів сучасного вітчизняного композиторського процесу, а **предмет** – жанр української хорової мініатюри на народні тексти у творчості В. Стеценка.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Українська музична культура на межі тисячоліть переживає період активного стильового пошуку. Особливу увагу на себе звертає українська хорова музика, як одна з поширених галузей сучасного музичного мистецтва останніх десятиліть.

Хорова культура сьогодення – явище настільки різнобарвне та багатогранне, що потребує не тільки стильової та жанрової диференціації, але й дослідження окремих векторів свого розвитку. Зараз, на початку ХХІ століття, стає очевидним той факт, що у хоровому мистецтві поєднуються ознаки яскравого новаторства та вкрай обережного відношення до традицій минулих епох. Це стосується не тільки світового, але й, перш за все, вітчизняного музичного мистецтва. Новаторськими, авангардними рисами хорової техніки відзначаються твори багатьох сучасних українських композиторів. У їх шедеврах ми знаходимо опору на політональні та атональні принципи організації гармонічної вертикалі, елементи додекафонії та алеаторики, тобто ті риси композиторських технік, що притаманні лише сучасності.

Але, разом із цим, у музичному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть голосно заявляє про себе протилежний, хоча також самобутній шар хорової культури, що пов'язаний з відродженням традицій національного фольклору – явища, яке формувало обличчя вітчизняного мистецтва та світогляду взагалі. Сьогодні стає зрозумілим, що у витоків цього напрямку стояли Георгій Свірідов та його нащадки – представники так званої „Нової фольклорної хвилі”: Л. Дичко, М. Скорик, Є. Станкович, В. Мартинюк, Б. Фільц, І. Щербаков, В. Степурко та ін.

Науковому мисленню, при всій його глибині й всеосяжності, нерідко властива стереотипність. Цим, зокрема, пояснюється і той факт, що мистецтвознавці рідко звертаються до творчості своїх сучасників (особливо тих, кого ще не прийнято зараховувати до класиків). Як стверджував С. Єсенін „Лицом к лицу лица не увидать”. Однак інколи трапляється так, що художник, навіть не досягнувши похилого віку, встигає з великою потужністю і повнотою відобразити власну епоху. І тоді дослідження його спадщини стає важливою потребою – вже хоча б тому, що дозволяє зрозуміти і відчутти характерні тенденції сучасності.

Саме таким є Володимир Іванович Стеценко – сучасний композитор, котрий демонструє свій жанровий універсалізм та стильову індивідуальність: автор творів різних жанрів, серед яких симфонічна, камерна, хорова музика, твори для народних інструментів, пісні.

В останнє десятиріччя основне місце у творчому доробку композитора займає саме хорова музика, яку композитор пише переважно на народні та духовні тексти. Слід особливо зазначити, що митець, використовуючи справжню народну поезію, ніколи не звертався до народних мелодій. Тобто, його хорові твори є цілком оригінальними музичними зразками, а не обробками народних пісень [5]. Творчість В. Стеценка є цікавим і багато в чому оригінальним прикладом звернення сучасного композитора до жанру хорової мініатюри фольклорного типу.

Для жанру хорової мініатюри, тобто невеликого хорового твору, що виконується без супроводу, характерними рисами є витонченість, високий рівень художності, емоційна та ідейна концентрація. Звернення В. Стеценка до народнопісенного фольклору, збагачуються індивідуальними якостями, які яскраво

відображаються у хорових мініатюрах – „Веснянка”, „Сади мої, сади зелененькі”, „Стоїть явір” [4].

Хорова мініатюра „Веснянка” відкривається чотиритактним вступом (тт. 1 - 4) з імітаційною перекличкою жіночих та чоловічих партій. Вони рухаються октавним унісоном, жваво та весело закликають квартвою інтонацією „Весну-Веснянку”. У творі ця тема має два обличчя: 1) ніжна, наспівна (тема написана в діапазоні квінти); 2) більш енергійна та стверджувальна, яку умовно можемо назвати рефреном. Подібний прийом перегукувань часто зустрічається в обробках М. Леонтовича („Ой нас, братці, п’ять”, „Праля”). Такі вступи характерні для українських народних хорів. Означений вступ емоційно налаштовує на загальну атмосферу подальшого розгортання дійства. Взагалі варто відмітити, що композитор вдало використовує прийоми народного багатоголосся:

- рух паралельними інтервалами (квінтами, терціями);
- початок та закінчення фраз в унісон та квінту;
- оспівування головних ступенів ладу;
- рух по звуках тризвуків та їх обернень;
- варіаційність як метод (не лише у загальній архітектоніці твору, але й у її складових деталях: варіювання мотивів, ритмічного малюнку, ладу);
- поєднання гомофонно-гармонічної фактури з елементами імітаційної поліфонії.

Середній розділ I частини (тт. 25 - 32) побудовано на імітаціях мотиву вичленованого з основної теми. У середньому розділі композитор збільшує хорову фактуру, утворюючи *divisi* майже всіх партій. Саме з цього розділу розгортається сучасна композиторська мова: мелодія насичується синкопованим ритмічним малюнком, гармонізується сучасними акордами (у тому числі, акордами нетерцієвої будови, гармонічними кластерами), з’являються політональні нашарування, велика кількість хроматизмів, альтерованих звуків, різноманітне штрихове (*non legato*, *legato*, *marcato*) та тембральне рішення тощо.

II частина розпочинається з такту 67 – це у деякому сенсі реприза I частини, але з більш насиченою фактурою, яскравою динамікою. Різницю складає стійке варіаційне перетворення основної теми „Ой, весна...” та додавання восьми-тактових асемантичних вигуків „Ті-гі-ді-гі-да” (тт. 99 - 110), які виступають як інструментальний супровід за рахунок персоніфікації тембрів при

створенні образів. Завершується твір кодою (від т. 141) урочисто-піднесеного характеру.

Хорова мініатюра „Стоїть явір над водою” відноситься до соціально-побутових козацьких пісень. Основна ідея – патріотизм, уславлення вірності козака своєму народу та невимовна журба за рідним краєм. Означена композиція написана у куплетно-варіаційній формі:

I куплет	II куплет	Кода
вступ А А <sub>1</sub>	вступ А <sub>2</sub> В А <sub>3</sub> (з розширенням)	вступ А <sub>4</sub>

Основна тональність е-moll. Композитор насичує її альтераціями, зіставленнями, за рахунок цього ускладнює гармонічну мову та ослаблює їх функціональний зв'язок.

Перший куплет має два періоди – А А<sub>1</sub>, де А<sub>1</sub> являє розширену структуру, тобто друге речення другого періоду означає більш вільну побудову.

Тт. 17 - 18 – є загально-хоровим, спочатку унісонним, а потім акордовим доповненням, за рахунок яких розширюється структура другого періоду. Унісонне викладення розшаровується в неповну DD - D<sub>2</sub> - t.

Тт. 19 - 22 – знову повторюють „Не журися козаченьку...”. Вони насичені альтераціями: партія сопрано рухається у терцію по півтонах з вершини джерела, захоплюючи септакорд II ст., D і все ж таки розчиняється в t<sub>53</sub>.

Другий куплет (тт. 23 - 43) відтіняється аналогічним чотиритактним вступом. Сам куплет видозмінюється, має розширену структуру з внутрішнім розвитком та кульмінацією усього твору.

Епізод „Схвильовано” включає в себе проведення двох тем: 1) у жіночих голосів, це введення нової теми, схвильованої, котра звучить тепер у гучній динаміці (f); 2) паралельно чоловічі голоси не піддаючись новим мотивам проводять основну тему, але з деяким варіюванням.

Кожна група хору веде свою лінію, таким чином сходяться в унісон у 34 т. і потім за рахунок DD - D<sub>2</sub> - t приходять у кульмінаційний фрагмент (тт. 41 - 42), за рахунок, насамперед, високої теситури сопранової партії, широкого розташування голосів, максимальної динаміки (ff), темпового розширення, літературного тексту – „наречена плачена”.

Завершення 2 куплету проходить на ритмічній пізнаванності основної теми. Divisi у сопрановій партії дублюють потім альт і тенор. Відтак, голоси перемінюються місцями й, знову через знайомий нам вже ланцюг акордів (DD - D<sub>2</sub> - t), вливаються у коду.

Кода (тт. 46 - 64) включає в себе вступ та період з доповненням. Фінальний епізод побудований на імітаціях основної теми. Ці імітації переходять з одного голосу до іншого (спочатку в партії сопрано, тт. 53 - 56, потім у партії альт, тт. 57 - 58), таким чином затверджуючи інтонаційну основу твору. Останнє речення насичене знов таки альтераціями та паузами, котрі несуть за собою зітхання та журбу. Композиція пронизана однією думкою-темою, на якій і будується увесь твір та формується його цілісність.

Наступна хорова мініатюра фольклорного типу – „Ой сади мої, зелененькі”. Вона відноситься до народних родинно-побутових ліричних пісень. Пісні про кохання найширше побутують у народі, адже саме в них найорганічніше поєднані думки, уявлення, моральні норми притаманні українцям, саме вони найповніше розкривають суть душі українського народу.

Твір написаний для чотириголосного хору a cappella з елементами divisi усіх партій. Композитор тонко передає емоційний задум літературного тексту: „Ой сади мої, сади зелененькі рано цвіли та пізно опадали” – це використання художньо-поетичного засобу, а саме – паралелізму.

Хорова мініатюра написана у куплетній формі зі вступом та кодою. У кожному куплеті відбувається чергування сольного заспіву та хорового підхоплення (висновку). Основна тема подається у вступі в октавний унісон у партіях сопрано і тенора. В її інтонаційній будові яскраво підкреслюються тони натурального мінору (fis-moll). У другому такті з другої долі вступають акордовими співзвуччями партії альт і баса, які приводять до відхилення в тональність h-moll та через такт вертають до тоніки (fis-moll). Особливістю мелодичної лінії є витoki з народопісенності – натуральний мінор (з низьким VII ступенем), перемінний розмір – 2/4 та 3/4. Мелодія має ліричний,

жалісливий характер. Тема починається висхідною квартою після чого слідує різноспрямований мелодичний рух з оспівуванням VII натурального ступеня.

Прикрасою мелодичної лінії є:

- ноти з крапкою (це і чверть з крапкою і навіть вісімка з крапкою), що залишають недосказанність;
- розспів тридцять другими тривалостями.

Другий куплет (тт. 37 - 64) вертає нас до першого темпу. На фоні педальованих октав у низьких голосів (альт та бас) знову вступає соло. Завершується хорова мініатюра кодою, котра має форму періоду з доповненням. Підкреслимо, що чотиритактне доповнення – це імітаційне повторення *divisi* тенора сопранового проведення.

Вступ та кода мають ідентичну побудову, за виключенням кінцевого фрагменту в кодї, тим самим створюється інтонаційна арка, що надає цілісність усьому твору.

В означеній хорovій мініатюрі композитор не дає вказівку хто є виконавцем сольної партії. Але за діапазоном ( $c_1 - c_2$ ) можна умовно визначити, що це є партія альта. Густа, насичена, прониклива мелодична лінія зачаровує та підкреслює трагічність образу, а саме – самотність головної героїні.

**Висновки.** Виходячи з особливостей образного змісту текстів, що використовуються в мініатюрах як першоджерело, В. Стеценко вдається до їх трансформування цілим комплексом інтонацій, які відтворюють музично-фольклорну народопісенну основу. Методами побудови творів є поєднання гармонічних і поліфонічних засобів у хорovій фактурі, синтез гомофонно-гармонічного та поліфонічного письма. Куплетна форма доповнюється вступом і кодою. Засвоївши стильові особливості фольклорного мислення попередніх композиторів та переосмисливши їх у власних творах, В. Стеценко приходять до формування авторської системи хорovих фольклорних мініатюр.

Всі перелічені засоби музичної виразності В. Стеценко поєднав із сучасними принципами композиційної техніки, що надає хорovій мініатюрі яскравий національний колорит. Аналіз хорovих мініатюр фольклорного типу В. Стеценка показав їх взаємозв'язок із традиціями української народопісенної культури. При цьому, композитор не прагне до використання справжніх народних мелодій, а застосовує метод стилізації пісенного фольклору, беручи за основу

його фундаментальні інтонаційні, ладові, а також фактурні особливості.

**Перспективи дослідження.** Хорове мистецтво України займає провідне місце у національній культурі, і дотепер активно стимулює творчість композиторів до написання високохудожніх творів. Саме хорова мініатюра здобула широкої популярності серед сучасних українських композиторів, чим набула різнобічного перетворення та вдосконалення, й тому значною мірою потребує її подальшої класифікації.

#### Список використаних джерел і літератури:

1. Варакута М. Жанрово-стильова специфіка хорових мініатюр Володимира Зубицького. Дніпро: Ліра, 2016. 158 с.
2. Варакута М. І. Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 „Музичне мистецтво”. Одеса: ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2011. 16 с.
3. Гаран К. Мініатюра в українській фортепіанній музиці (на прикладі аналізу циклу для дітей „Мініатюри” О.М. Яковчука) // Культура і мистецтво у сучасному світі: зб. наук. ст. Київ: КНУКіМ, 2014. Вип. 14. С. 118–125.
4. Явір. Твори для мішаного хору В. Стеценко. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2016. 68 с.
5. Стеценко В.І. Творча біографія. <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/C6A16593339CC602C2257B350060E84E?OpenDocument>

#### References:

1. Varakuta, M. (2016). Genre-style specificity of choral miniatures by Vladimir Zubitsky. Dnipro: Lira [in Ukrainian].
2. Varakuta, M.I. (2011). The genre of choral miniatures in contemporary Ukrainian music (on the example of V. Zubitsky's creation). Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: ONMA [in Ukrainian].
3. Gharan, K. (2014). Miniature in Ukrainian piano music (on the example of the analysis of the cycle for children „Miniature” O.M. Yakovchuk). Kuljtura i mystectvo u suchasnomu sviti, 14, 118–125 [in Ukrainian].
4. Javir, (2016). Works for mixed choir by V. Stetsenko. Ternopilj: Navchaljna knygha - Boghdan [in Ukrainian].
5. Stecenko V.I. The creative biography. <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/C6A16593339CC602C2257B350060E84E?OpenDocument> (12.10.2018).

*UDC 78.087.68*  
*DOI 10.33287/22192*

**Tarasova Nataliia,**  
 Candidate of Philosophy,  
 Associate Professor of Department  
 „History and Theory of Music” of  
 M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music  
 phone: (095) 315-35-77  
 e-mail: tarasova116@ukr.net

**Kamuz Polina,**  
 Master of Department „History and Theory of Music” of  
 M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music  
 phone: (097) 132-56-83  
 e-mail: kamuzpolina11@gmail.com

**CHRISTIAN DUALISM OF CONFESSION AND  
 GLORIFICATION AS THE BASIS OF MUSICAL DRAMATURGY  
 AND STYLISTIC FEATURES OF  
 LITURGY OF ST. JOANNA ZLATOUST BY M. SKORYK**

**The aim of the article** is detention of dramaturgic role inherent to Orthodox liturgical canonical texts and motets of dualism of christian confession and glorification on dramaturgic and stylistic levels of Liturgy of St. I. Zlatoust by M. Skoryk. The canonical structure of Liturgy of St. I. Zlatoust at the level of liturgical texts and motets is investigated; the features of composer's interpretation of characteristic structural-compositional, harmony mode, texture, thematic methods of transmission of sense of liturgical texts and canonical motets are examined. **The methods** of the research are based on the use of musically-culturological, comparatively-historical, theoretical-analytical, textological methods. **Scientific novelty.** For the first time the system analysis of Liturgy St. Joanna Zlatoust 1) in the context of authorial choral style of M. Skorik; 2) in unity of neobargee, neoromantic and neofolklore stylistic principles of composer's thinking; 3) in the aspect of cooperation of harmonic, tone mode, form-building means of expression of music of the XX century; 4) at symbolically-semantic level of work is carried out. **Conclusions.** Sacred choral music became a major landmark in creative heritage of M. Skoryk. Embodiment by the composer of sacral senses of Liturgy



differs free character sent to opening of typical for Orthodox of dualism confession and glorification, through experiencing of such fundamental religious states, as 1) is personality-dramatic confession, 2) is transcendent contemplativeness, 3) is catharsis state, 4) is subjectively-lyric acceptance of Divine will, 5) is glad glorification. Thus, in the process of analysis the originality of authorial interpretation of genre of Liturgy was educed at the level of composition, in correlation with the canonical following of texts and motets, at the level of musical style; connection of musical language of Liturgy by M. Skoryk is argued with neofolklore principles, tone mode and harmonic receptions of music of the XX century.

*The key words:* Liturgy, glorification, confession, neoclassical tendencies, neofolklore tendencies, bargee repented concert, polytonality, polytone.

**Тарасова Наталія Юріївна**, кандидат філософських наук, доцент кафедри „Історія та теорія музики” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

**Камуз Поліна Валеріївна**, магістрант кафедри „Історія та теорія музики” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

**Християнський дуалізм покаюння та славослів'я як основа музичної драматургії і стильових особливостей Літургії Св. Іоанна Златоуста М. Скорика**

**Мета статті** – виявити драматургічну роль властивого православним літургічним канонічним текстам і піснеспівам дуалізму християнського покаюння та славослів'я на драматургічному й стильовому рівнях Літургії Св. Іоанна Златоуста М. Скорика. У роботі вивчається канонічна структура Літургії Св. І. Златоуста на рівні богослужбових текстів і піснеспівів; розглядаються особливості композиторської інтерпретації характерних структурно-композиційних, ладо-гармонічних, фактурних, тематичних засобів передачі сенсу літургічних текстів і канонічних піснеспівів. **Методи дослідження** – музично-культурологічний, порівняльно-історичний, теоретико-аналітичний, а також текстологічний. **Наукова новизна.** Вперше здійснюється системний аналіз Літургії Св. І. Златоуста 1) у контексті авторського хорового стилю М. Скорика, 2) в єдності необарочних, неоромантичних та неофольклорних стильових принципів мислення композитора, 3) в аспекті взаємодії гармонічних, ладо-тональних, формоутворюючих засобів виразності музики ХХ століття, 4) на символічно-змістовному рівні твору. **Висновки.**

Духовна хорова музика стала найважливішою віхою у творчому доробку М. Скорика. Втілення композитором сакральних змістів Літургії вирізняється вільним характером, спрямованим на розкриття типового для православної ортодоксії дуалізму покаяння та славослів'я, через відчуття таких основоположних релігійних станів як 1) особистісно-драматична спокутуванність, 2) трансцендентна споглядальність, 3) очищуючи-катарсисський стан, 4) суб'єктивно-ліричне прийняття Божої волі, 5) радісне славослів'я. Таким чином, у процесі аналізу була виявлена оригінальність авторської інтерпретації жанру Літургії на рівні композиції, у співвідношенні з канонічним упорядкуванням текстів і піснеспівів, на рівні музичної стилістики; аргументований зв'язок музичної мови Літургії М. Скорика з неофольклорними принципами, ладо-тональними і гармонічними прийомами музики ХХ століття.

**Ключові слова:** Літургія, славослів'я, покаяння, неокласичні тенденції, неофольклорні тенденції, барочний спокутуваний концерт, політональність, поліладовість.

**Тарасова Наталья Юрьевна**, кандидат философских наук, доцент кафедры „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Камуз Полина Валерьевна**, магистрант кафедры „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Християнський дуалізм покаяння і славословія як основа музикальної драматургії і стилевих особливостей Літургії Св. Іоанна Златоуста М. Скорика**

**Цель статьи** – выявление драматургической роли присущего православным литургическим каноническим текстам и песнопениям дуализма христианского покаяния и славословия на драматургическом и стилевом уровнях Литургии Св. Иоанна Златоуста М. Скорика. В работе исследуется каноническая структура Литургии Св. И. Златоуста на уровне богослужебных текстов и песнопений; рассматриваются особенности композиторской интерпретации характерных структурно-композиционных, ладо-гармонических, фактурных, тематических способов передачи смысла литургических текстов и канонических песнопений. **Методы исследования** – музыкально-культурологический, сравнительно-исторический, теоретико-аналитический, текстологический. **Научная новизна.** Впервые осуществляется системный анализ Литургии

Св. Иоанна Златоуста 1) в контексте авторского хорового стиля М. Скорики, 2) в единстве необарочных, неоромантических и неофольклорных стилиевых принципов мышления композитора, 3) в аспекте взаимодействия гармонических, ладо-тональных, формообразующих средств выразительности музыки XX столетия, 4) на символически-смысловом уровне произведения. **Выводы.** Духовная хоровая музыка стала важнейшей вехой в творческом наследии М. Скорики. Воплощение композитором сакральных смыслов Литургии отличается свободным характером, направленным на раскрытие типичного для православной ортодоксии дуализма покаяния и славословия, через переживание таких основополагающих религиозных состояний, как 1) личностно-драматическая исповедальность, 2) трансцендентная созерцательность, 3) очистительно-катарсическое состояние, 4) субъективно-лирическое принятие Божественной воли, 5) радостное славословие. Таким образом, в процессе анализа была выявлена оригинальность авторской интерпретации жанра Литургии на уровне композиции, в соотношении с каноническим последованием текстов и песнопений, на уровне музыкальной стилистики; аргументирована связь музыкального языка Литургии М. Скорики с неофольклорными принципами, ладо-тональными и гармоническими приёмами музыки XX века.

**Ключевые слова:** Литургия, славословие, покаяние, неоклассические тенденции, неофольклорные тенденции, барочный покаянный концерт, политональность, полиладовость.

**Setting of the problem.** Radical ideological, value and aesthetic changes in Ukrainian society, culture and art of the 2nd half of the XX-th century took a fresh look at the sphere of sacred music for composers of the „Sixtiers” such as M. Skoryk, L. Dychko, V. Silvestrov, Y. Stankovych. In their creations since the 90s among the chamber-instrumental, orchestral, and musical-stage genres, a special place spiritual choral compositions is occupied. Among them are the Liturgy No. 1 for the homogeneous choir (male, female) 1989, 1990, the Liturgy No. 2 for the mixed choir (1990), „The Solemn Liturgy” (2000-2002) by L. Dychko; Requiem for Larisa for soloists, mixed choir and orchestra (1999), Liturgical chants (in Ukrainian; 2005) and Two psalms of David (37 and 150; 2007) for a capella choir by V. Silvestrov; Concert for choir a capella

on Bible texts (1998), Liturgy of St. I. Zlatoust for mixed choir (2004) by Y. Stankovych.

At this time, M. Skoryk's spiritual-choral works is appeared – for canonical texts are „The Spiritual Concert” (1998, new edition – 2003), three psalms „Chy Ty, mii mylyi Bozhe”, „Ne karay mene, o Hospody” and „Bozhe, spasy mene” (2003), „The liturgy of St. I. Zlatoust” (2005), which testify to the creative maturity of the master. Skoryk's ecclesiastical and choral compositions accumulated a complex of individual style features, in which the combination of deep national-genre traditions with modern means of musical expression is noticeable.

**The relevance of the article** is in that the sphere of the sacred music turned to God was opened in a culture and art of second half of the XX century. A rehewed religiousness became a stimulus for writing Ukrainian composers of the „Sixtiers” genres of Liturgy, spiritual concert, psalm, repented compositions. As in musicology such area of ideas is not yet exposed, then it inspires on new researches.

**The analysis of literature.** The relevance of sacred music for performers and composers has stimulated new interest. Among the musicological works that study the spiritual and choral work of modern Ukrainian composers, dissertations and articles by Kovalev and Aleksandrova and Tishchenko are of the greatest value. The first two are devoted to the problem of the relationship between canonical and individual author's beginnings in the liturgies of St. I. Zlatoust; in the latter, the relationship between rite and genre is considered.

**The purpose** of the work is to reveal the dualism of Christian repentance and glorification as the basis of the musical drama of the Liturgy of St. I. Zlatoust by M. Skoryk.

**The object** of our research is the genre of the Liturgy of St. I. Zlatoust in the context of spiritual choral music of professional composer creativity. **The subject** of study is the Liturgy of St. I. Zlatoust by M. Skoryk.

**Statement of the base material.** During the preparation for the publication of the musical text and the performance of the Liturgy of St. I. Zlatoust by M. Skoryk, the choir „Kyev” the composer shared: „...to write religious music – it is very grateful to the composer, but at the same time a complicated and responsible matter, because it appeals to the best feelings of a person, must be deep and truthful, therefore, does not involve the superficiality, selflessness of the author in his talent, the supremacy of „genius” to „ordinary” listeners”. But if he is able to tune in to this system,

to feel the right tone, then he has the chance to unfold like in no other musical genre. This statement describes the attitude of M. Skoryk to spiritual music, as to the exclusive sphere of musical creativity, the sphere of high spiritual responsibility and sincerity, the author's depth of penetration into liturgical texts, and special sincerity in the musical expression of the best feelings of a person turned to God.

Penitence and Recognition is the spiritual and emotional basis of the Liturgical action; they symbolize the dualism of human nature, the constant struggle of soul and body in it. Therefore, already in the first centuries of Christian dogma in the Byzantine patristics, we find indications of the Christian dualism of repentance and glorification as the basis of liturgical drama. The texts of the Fathers of the Church, who participated in the formation of the Divine Service Canon, testify to this. After the collapse of a single Ecumenical Christian Church and the emergence of Orthodox and Catholic denominations, the idea of dualism of repentance and glorification is specifically implemented in the Catholic Mass, Litany, Penitential psalms and other religious music forms of this denomination.

About the musical and poetic uniqueness of the embodiment of the spiritual-emotional interaction of the religious states of penitence and praise in the Orthodox Liturgy, Christian thinkers clearly demonstrate.

Taking the texts of the Liturgical canon connected with certain chants unchanged, M. Skoryk passes them through the genre prism of the personal dramatic-penitential confession, which takes place in the ritual context of collective liturgical action. It determines the free character of the musical interpretation of the musical-poetic canon.

Formally, the structure of the vocal-choral cycle is numbered. The first one is the external musical one: the level of unity of the cycle structure from the 18 numbers Skoryk's Liturgy is as follows:

1. Velyka yekteniia.
2. Blahoslovy, dushe moya, Hospoda.
3. Yedynorodnyi Synu. Mala yekteniia.
4. U Tsarstvi Tvoyim.
5. Pryiidit, poklonimos.
6. Sviatyi Bozhe.
7. Alyluia.
8. Potriina yekteniia.
9. Kheruvymska pisnia.

10. Viruiu.
11. Mylist myru. Tebe ospivuiemo.
12. Dostoino ye.
13. Prokhalna yekteniia.
14. Otche nash.
15. My bachyly Svit istynnyi.
16. Nekhai povni budut.
17. Nekhai bude blahoslovene.
18. Slava Ottsu i Synu.

But on the inner level of the musical unity of the cycle, the semantic division of the Liturgy is found, according to the liturgical content, into two parts. These are the Liturgy of the Announced and the Liturgy of the Faithful, which symbolize the Christological dual unity and the dualism of the penitential body-soul, as well as the process of spiritualizing transformation of corporeality together with the acquisition of faith.

1st part – from the 1st to the 7th number;

2nd part – from the 8th to the 18th number.

The two-partness indicates the presence of two sacral spheres, which determines the place of each of these parts in the general context of the purpose of the liturgy.

The Liturgy of announced reminds us about the first centuries of Christianity, when people who had not yet received Holy Baptism (that is, the announced ones) were not allowed to attend the Consecration of the Holy Gifts and to Communion. Therefore, the semantic character of the texts of the Liturgy announced can be defined as instructive and preaching. It includes the texts of Psalms 102, 145 (the so-called „figurative”), which are enthusiastically joyful praise and thanksgiving to God for his mercy, especially in regard to sins and help to those who pray.

The sacred sphere of the Liturgy of the faithful is different in character. The text here is less graphic, everything is focused on the celebration of the Divine Eucharist. So, this part of the liturgy can be called prayer-contemplative.

However, the idea of interaction, the constant mutual transition of the state of repentance to glorification, the tragic confession to contemplative tranquility in faith, the intensity of their verbal and intonational-thematic beating, contributes to the through musical realization of the idea of spiritual struggle in the soul of man on the way to faith, complex spiritual work in cross-cutting development the struggle of two musical beginnings.

The result of this at the level of the number cycle form becomes another form of a higher plan – the continuous development of the confrontation of two beginnings, uniting intonational, thematically and tonal-harmonic logic, putting together 18 cycle numbers. In turn, inside such a through integrity, the outlines of another inner form associated with the symbolism of the trinity are seen. Therefore, the structure of the Liturgy of M. Skoryk is divided into three more small cycles. In particular, a cycle of antiphons, hymns of the Small Entry („Pryidit, poklonimos”, „Sviatyi Bozhe”) and chants of the Eucharistic canon, etc.). These three internal cycles – from the 1st to the 7th number, from the 8th to the 12th and from the 13th to the 18th.

Thus, the three levels of the musical form constitute the internal structural unity of the Skoryk’s Liturgy. And at all levels of the form of the Liturgy, the dramatic principle of opposition and unity of the spiritual sentiments of repentance and glorification inherent in the canonical Liturgical action is realized in its own way.

In accordance with this, the cyclical whole of the Liturgy is developed on the basis of a contrast-complex type of drama, built on a dynamic change of contrasting 1) dramatic confessional, penitential in emotional fullness episodes, and 2) prayer-contemplative appeals to God, expressing humble or enthusiastic feelings, states of prayer reverence or the joyful glorification of the Lord.

Such a contrast of states, inherent in individual cycle numbers and the relationship between the numbers, contributes to the development of the numbered discontinuity of the cycle into a musical unity of dramatic action with moments of spiritual enlightenment.

Musical development is united by through dynamic line of transformations of the initial contrasting thematic material (dramatic and contemplative nature).

Continuous thematic transformations from the Liturgy announced to the Liturgy of the faithful, in turn, symbolize the spiritual transformation of the confessing hero and the collective participants in the Liturgy.

The result of a cross-cutting musical development of the Liturgical drama of intonational-shaped tensions between two spheres – confessional repentance and prayer-glorification, and at the same time between two angles of this liturgical process – personal and collective – becomes a musical outcome – the final number of the Liturgy. The result of Skoryk’s Liturgy through musical drama is the intonational symbolization of the purification of the repentant soul, deliverance from sinful dramatic

experiences, spiritualization of physicality with faith, spiritual insight and exaltation with Divine support, the joy of forgiveness of personal self-assertion and strengthening of faith in the future in union with God.

The structural unit of the concentration of the dual unity of penance and glorification in the Liturgy is yektenii. Therefore, in the Liturgy by Skoryk, the significant formative and cross-cutting role of the litigies is yekteniy. Their arrangement in the aftermath creates such elements of the form of the Liturgy as framing, arches, and a bunch.

The idea of repentance and glorification in all the yekteniakh (Velyka, Mala, Potriina, Prokhalna) is musically brought to the fore. Because the Yektenii is a symbolic form of the collective, conciliar communal unity of the Orthodox in the prayer petition of God for repentance, they have a choral-harmonic nature. Traditionally, composers, authors of the Liturgy, serve Litany in a harmonic style, most often in a strict and modest functional sense. In addition, for each, the harmonic language of Yektenii is peculiar. For example, in the liturgies, by Stetsenko is humbly strict in expression of feelings, concise in melodic movement and form (simple 2-part or song-stanza form), rather simple in terms of harmonic solution. Skoryk emphasizes otherwise the diversity of religious experiences in the content of the yekteniia. For this, he applies the functional logic of polytonal development, the techniques of polyharmonic structures, unexpected polylade transitions, vivid contrasts of the tertiary and non-tierzian structures of diatonic polyaccords.

**Cantata chamber Liturgy** – becomes the personal confessional tone of the composer. The brightness of the interaction of Christian personal and collective feelings demanded from the composer a musical compositional solution, close to the concert one.

One of the main means of expression of the duality of unity of repentance and glorification in the Liturgy, in music, becomes the **harmonic aspect** of the musical text. The colorful and phonic sounds of harmonies, specific harmonic structures, the modulation logic of the constructions and the tonal logic of the whole distinguish the main or most important words of the text.

**„Alyluia” (7th number)** is the apotheosis of the entire first section. The composer rather freely interprets the song of praise, which is usually performed three times according to the liturgical canon. And in creations by Skoryk, it takes the form of a multiplying glorification of God. Praising motive sounds in every voice, expanding to the scale of a large variation form.



This is a sample of a solemn lyric character. The main key – D major (as a symbol of light and joy), the swift continuous movement in the Allegro tempo, the singing of the choir in parallel thirds, octave doublings, the use of a soft 3-4-voice sound at six/ eight-voices – all this creates a bright enriched folk-song complex in the form varied couplet. In this case, there is a 3-part in the construction of the composition.

The timbral development as an effect of the multitude calling to their Creator is of great importance in this issue. It starts with one low voice, which from the second measure begins to repeat the bass. The following sentence begins in exactly the same way, but in the upper voices, to which canon the bass a re joined. Then comes the choir roll call D-dur / E-dur as a realization of the tradition of anti-background singing.

The second period (A-dur) is implemented according to the same principle as the first, only the voices enter canon not in the third, but in the octave, starting with the soprano (13th beat) and ending with the bass. Then the sound of the choir abruptly forte is replaced by a 6-chorus choir in H-dur (from the 19th to the 25th b.), Where the common outline of the lower and upper voices moves with parallel triads. Then comes a small sequential link, an antiphonic fragment, which leads us to the culmination of the development in Des-dur in an 8-voice sound. In the 37th bar, there is a sharp tonal shift (C-dur). Gradually, everything returns to the initial polyphonic presentation in D- dur.

The timbre, textural, dynamic, tonal contrasts provide an allusion to both the Ukrainian folk carols and choral miniatures of Leontovich („Didu mii, Dudaryku”). The imitations between the choral parts, as well as the constant alternation of syllabic singing with the melodious, emphasizes the effect of the popular liturgical ritual and playful beginning.

The tragic center of experiencing the state of repentance in the Liturgy of Skoryk is the g-moll monologue „**Viruiiu**” (10th number). Prayer, which sets out all the main provisions of the Christian faith, acquires the character of an individual-personal confession.

In everyday liturgical practice, the Creed is executed by all parishioners. Skoryk also makes the spokesman of the personal principle, the solo tenor. The chorus appears in this statement only as a background or supports and continues the soloist, empathizing with him, coinciding with him in a state of repentance. The effect of intense spiritual penitential interaction and reunion in the religious empathy of the personal and the universal arises.

This number is distinguished by the constant variability of the meter and the change of tonalities. There is no feeling of soil under your feet – this is a tireless search for true repentance, although the text contains a statement of faith.

The form is built in a surprising way. Conceptually, the composer accurately draws up the musical canvas, according to the canonical division of the creed into three sections. Although making their own adjustments. So, the first section g-moll (26 tons) performs the tenor (chorus – sounding chord background), and then an abbreviated reprise performed by the choir (18 b.), which ends with the D-dur key. The only difference occurs at the beginning, when the word „Viruiu” sounds three times at the lower voices, then at the top and at the solo voice. The idea of holiness will always be expressed by Skoryk through the trinity, especially when faith in the Triune God is confessed.

The middle section „Win dlia nas, liudei...” begins with the 45th beat in a solo voice in Fis-dur. It emphasizes the exacerbated harmonies of the word about crucifixion and suffering. In total, the section consists of two periods - 14 b. and 8 b., respectively (chorus sounds). The culmination comes on the words „i Tsarstvu Yoho ne bude kintsia” (B-dur).

The third section also begins with the triple entry of the voices in the same tonality as in the first. In the words „odnakove pokloninnia i odnakova slava, shcho hovoryv cheres prorokiv” the composer makes bass duplications, but only in rhythmic terms. The entire 3-part composition ends with a powerful chorus sound in G-dur.

The mystically consecrated moment of praise in the Liturgy of Skoryk is perceived by **Mylist myru (11th number)** – from which the Eucharistic canon begins – the culmination of the liturgy. Here the main Sacrament of the Liturgy takes place: bread and wine, after being consecrated by the Holy Spirit, become the true Body and Blood of Christ. The cry of the priest encourages us to participate with the fear of God, reverence, and with a clear conscience. The choir responds with the words: „Mylist myru, zhertvu khvalinnia”, recalling that the best sacrifice to God is repentance, humility and a merciful attitude toward others (Luke 7, 12), as well as gratitude for His love and beneficence.

The folk song complex crystallizes in thematic theme. The first section of the G- dur (15 beats) is played by tenors and bass. The divisions into phrases are applied according to the text. The initial three bars are lined up by the third (downward direction with the plugal filling at the end), sequential development. In the following fragments, in the words

„Pidnesly do Hospoda”, „pokloniatysia Ottsu” the melody is directed upwardly (exactly according to the same principle as in „Kheruvymskii pisni”). Composer using the variability of 4/4 and 3/4 sizes, as if playing with two and three dimensions.

Straightening your hearts towards God, breaking away from all earthly and vain things, the continuation of prayer sounds. It is interesting that right here (at the crucial moment of the liturgy) that Skoryk interprets this canon completely freely. The next section is a continuous repetition of everything from the beginning, where the main melody remains the same, but it sounds already at the upper voices, to which the bass canton the monophonic one. In the first sentence (7 cycles, 4/4) the tenors enter the third only in the last cycle (A-dur). Sub-vocal polyphony of folk-song character is developing. In the following sentence (fis-moll modulation, h-moll completion, 8 beats), constant roll calls are applied to the different voices of the choir. In this way, continuous praise is expressed.

After the prayer, „Dostoino i pravedno ye,” there is gratitude, expressed by the threefold pronouncement of the word „Sviat”, indicating the threefoldness of Divine Persons. Skoryk this song is compositionally divided into two sections. The first (8 b.), Marked by a nuance – *Maestoso quasi campane* – is indeed performed as fanfare praise. In the active movement on *f*, 27 times „Sviat” sounds dissonantly weighty and bright. Continuous intonation overlays, in which each timbre is divided into three, with a two-long size, reproduce the sign of the cross, and lead to a filled 12-note.

The second section „Hospod Savaof” (14 b.) in a choral presentation (E-dur, cis-moll, fis-moll, H-dur, Gis-dur, C-dur) musically expresses inner delight and splendor from excellent and wise works of God. The laudatory greeting „Osanna v vyshnikh” is framed by double prayer singing and double pronouncing the word “Amin”. This expresses faith in the reality of the Last Supper, where the Lord taught His apostles the true Body and Blood.

And here comes a very important action in the Liturgy – the consecration of the Holy Gifts. The song of praise „Tebe ospivuiemo” at a pace *Lento*. The basic tonality of the C-dur, but the final chord is in the des-moll, the size of 4/4 is maintained until the end of the piece. It all begins with a delayed note in middle voices, and in the extreme – the main melodic line. The continuation of „Tobi Diakuemo” is performed in chorus (in a wide chord arrangement).

Thus, at all levels of the Liturgy form, the dramatic principle of opposition and unity of the spiritual sentiments of penitence and glorification inherent in the canonical Divine-service act is manifested in many ways.

In accordance with this, the vocal-choral cyclical whole of the Liturgy is developed on the basis of a dynamic change of contrasting moments: 1) dramatic confessional, penitent on emotional fullness of episodes, and 2) prayer-contemplative appeals to God, expressing humble or enthusiastic feelings, states of prayer awe or the joyful glorification of the Lord. The result of the liturgical drama of Skoryk becomes the symbolization of the joy of purification of the repentant soul of the hero and the community related to him in the liturgical action, who, following the difficult path of sinful dramatic experiences, spiritualized with spiritual insight.

The main means of musical expression of a rich emotional range of dramatic, lyrical and contemplative moods in the Liturgy of Skoryk were: 1) generating thematic complex, stated in the Velikaya yekteniya (number 1), based on the trichordo-second intonation, diversely monothematically, variant-variational and symphonic realizable in the choral and solo-choral numbers of the cycle, as well as 2) polytonal and 3) polyharmonic complexes, which play an important formative, expressive and colorful-coloristic role.

Describing the unusual synthesis of style and genre landmarks of the Liturgy by M. Skoryk, L.O. Kyianovskaia noted: „...The entire eidect of Ukrainian spiritual music, from ancient monodiths, whose tradition is most noticeable in the ecclesias, the brilliant ornamental baroque spiritual concert, the romantic sublime lyricism of the „Peremyskaia school”, the strict enlightenment of spiritual masterpieces of the beginning of the XX century, finds its rethinking in the liturgy” [1].

The composer, in the preface to the Liturgy, explained the individual features of the style synthesis of this spiritual and choral cycle: „I would like my religious works would be performed in the church. I know it this is still almost impossible, because there are tastes of those who manage the service ... I tried to write very clearly and focused on our party music, of course, did not ignore the legacy of Bortnianskiy and Berezovskiy. These traditions I would like to refresh with new harmonies and modulations, more unexpected and sharp. With few exceptions, I did not go beyond the canons ... Therefore, I believe that the transition from the canonical

tradition to the newer harmonies, modulations and consonance must be gradual” [2].

In the musical text, we revealed the inheritance of characteristic Bortnianskiy, Berezovskiy, Vedel party concerts, structural and texture techniques of the party singing of the canonical text, the peculiarities of repentant party writings characteristic for party concerts.

Summarizing, we indicate only some of them – the minor (Dorian), the versatility of the intonational material, the contrasts between the parts (for example, after the through simulation, the rolls of the three-horse and the tithes), the relief climaxes, the character of the application of the dialogical structure of the text, the comparison of two ensembles of low (question) and high (emotional reaction) , the use of expressive means for exacerbating drama, emphasizing the modulation transitions of a particular psychic openness. Often, it receives a vivid contrast of full sound and a trio of basses, a chord presentation and a broad melodious downward simulation. Harmony plays a big role in dramatization, especially the major trivial sequence in a minor.

Among other techniques shows the practice of party concert in the music of the Liturgy of Skoryk: the division of parts; tempo designations; the saturation of individual fragments of melody by dashed rhythm in the spirit of instrumental and concert baroque thematism; detailed dynamic shades. The texture features: singing the tricks in the two upper voices and the reference line of the bass, organ points and colored instruments are leading in the singing of the Kant.

An essential factor in the concert style is the fugato on a lengthy subject, typical of the developed free-polyphonic style. Based on the Bortnianskiy's part-concert traditions, M. Skoryk uses polyphonic forms as if he deliberately avoids traditional techniques, sometimes even to the purely symbolic use of them: in the form of folk-chorus vtor, podolosov-imitations, comparisons of solo singing with chorus, tuty, etc. Thus, the implementation of the traditions of the party concert, expresses the neoclassical tendencies of M. Skoryk's work in the Liturgy.

As S. Lisetskyi notes in the article on „stylistic tendencies of „neoclassicism” and „neo-folklorism” in the music of M. Skoryk” 60-70s of the 20th century, in Ukrainian music, is the first example of neoclassicism, representing the author's rethinking of form-forming, tonal, accord-harmonic, metro-rhythmic, polyphonic techniques of masters of Western European and national music of the twentieth century of

P. Hindemith, S. Prokofiev, D. Shostakovich methods of working with folklore by B. Bartok, I. Stravinsky [3].

It promotes the selection as the main source of the theme of the Liturgy M. Skoryk ritual and song-dance melos of the Carpathian region (Hutsul, Lemkivsky), starting for his Concerto for f-no and orchestra, music for the film *Shadows of Forgotten Ancestors*, the Carpathian Concert and the Hutsul triptych for the symphonic orchestra, Partites by M. Skoryk. The emphasis on folklore melos manifests itself in: 1) the original processional melodism based on tri-chord-tetrachordic and second-quart-triton motifs and intonations; 2) active, pulsating syncopated and dashed metrorehythmic formulas; 3) specific diatonic mod-tone modulus, which enables the thematic material to be deployed into polytonal and composite-type fabrics [4].

**Conclusions.** The musical material of the Liturgy is strikingly original, individualized and at the same time typical for modern music, phonically bright and expressive non-tactile accordion. At the same time, the supporting logical role of the classic tertz chord, which has signs of popular harmony, is preserved. There are also distinct T-D-ings, which often appear in a thin and bold altered environment, in the context of a complicated, diatonic in the genesis, chromatinized tonality (evidence of connection with the principles of S. Prokofiev's tonal thinking). Originally, inherent in the individual style of M. Skoryk, the combination of abundantly altered modern harmonic structures (second-quart and synthetic) with the modes of Ukrainian folk art.

**Prospects for research.** The appeal of M. Skoryk to the spiritual and choral genre of the Liturgy of St. Joanna Zlatoust points to a new thematic „dominant” of his choral work of the last three decades, which became an alternative to the cantatas of the 70-80s („Vesna”, „Chelovek”). This is the topic of searching for the spiritual and ethical foundations of being and self-determination of modern man, which was also originally implemented in a number of new spiritual and choral works of the 2000s. Those were the Spiritual Concert and the Three Psalms for poems by T.G. Shevchenko, which, revealing in many ways common stylistic, compositional and stylistic tendencies with the Liturgy, form a kind of spiritual choral macrocycle. The study of these spiritual and choral works from the standpoint of the evolution of the composer's choral style will be the goal of our subsequent work.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Кияновська Л. „Перемиська школа” як культурологічний феномен // Вісник Львів. ун-ту: Серія мист-во. Львів: Львів. універ, 2007. Вип. 7. С. 65–71.
2. Чекан Ю. Вступна стаття // Духовні твори М. Скорика. Київ, 2005. С. 1–8.
3. Лісецький С.Й. Стильові тенденції „неокласицизм” і „неофольклоризм” у музиці М. Скорика // Культура і сучасність: зб. нак. ст. Київ, 2016. № 1. С. 92–97.
4. Пясковский І.Б. Симфонічна музика // Історія української радянської музики. Київ: Музична Україна, 1990. С. 120–128.

### References:

1. Kyjanovsjka, L. (2007). „Pereymskaya school” as a cultural phenomenon. Visnyk Ljviv. un-tu, 7, 65–71 [in Ukrainian].
2. Chekan, Ju. (2005). Introductory article. Dukhovni tvory M. Skoryka, 1–8 [in Ukrainian].
3. Lisecjkyj, S.J. (2016). Stylistic tendencies of „neoclassicism” and „neo-folklorism” in the music of M. Skoryk. Kuljtura i suchasnistj, 1, 92–97 [in Ukrainian].
4. Pjaskovskij, I.B. (1990). Symphonic music. Istorija ukrajinsjkoji radjansjkoji muzyky, 120–128 [in Ukrainian].

UDC 784.1.087.68  
DOI 10.33287/22193

**Приходько Ігор Михайлович,**  
*кандидат мистецтвознавства,*  
*професор кафедри „Історія та теорія музики”*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (050) 343 - 77 - 63  
e-mail: labouh@gmail.com

**Куса Юлія Олександрівна,**  
*магістрант кафедри „Історія та теорія музики”*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (099) 945 - 14 - 00  
e-mail: kusa-uliya@i.ua

## **ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОЛЬКЛОРУ ТА КУРС СОЛЬФЕДЖІО**

**Мета статті** – оновити уявлення про можливості використання фольклорного матеріалу у курсі сольфеджіо. Об'єктом дослідження є особливості функціонування музичної складової обрядів зимового циклу в умовах сучасного інформаційного суспільства. Предмет наукової розвідки – імпровізаційна складова у процесі відтворення фольклорного матеріалу на заняттях сольфеджіо. Зокрема, спостерігаємо активне відродження та оновлення традиційних народних обрядів. Зміни у способах функціонування фольклору зумовлюють сталу **актуальність** обраної теми. Фольклорний матеріал систематично використовувався в курсах сольфеджіо ще у радянські часи, але народні пісні слугували в радянських підручниках радше символами ніж зразками, за допомогою яких можна відтворити обряд. До того ж пісні необхідно було відтворювати в точній відповідності до нотного запису, тобто з відтворення фольклорних зразків виключалась імпровізаційна складова, яка є невід'ємною рисою фольклору. За останні десятиріччя з'явилися підручники, які зпираються виключно на фольклор, але й у цих посібниках нотовані народні мелодії мають відтворюватись точно й слугувати засобом роботи над інтонаційними труднощами. **Методи** дослідження – порівняльний, історичний, структурно-аналітичний, узагальнюючий, а також метод спостереження. **Наукова новизна** роботи полягає в



тому, що пропонується такий підхід до засвоєння фольклорного матеріалу, який спирається на ритмічну та мелодичну імпровізацію. **Висновки.** Використання фольклорного матеріалу в навчальній практиці може розглядатись як сучасна форма існування фольклору. Відтворення на уроках сольфеджіо імпровізаційних процесів, які характерні для фольклору, відбувається шляхом створення ритмічних та мелодичних варіантів заданої моделі та шляхом виконання творчих завдань.

*Ключові слова:* імпровізація, колядки та щедрівки, моделі, неофольклор, трансформація фольклору, фольклорне сольфеджіо.

**Приходько Игорь Михайлович**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Куса Юлия Александровна**, магистрант кафедры „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

### **Трансформация фольклора и курс сольфеджио**

**Цель статьи** – обновить представления о возможностях использования фольклорного материала в курсе сольфеджио. Объектом исследования являются особенности функционирования музыкальной составляющей обрядов зимнего цикла в условиях современного информационного общества. Предмет изучения – импровизационная составляющая в процессе воспроизведения фольклорного материала на занятиях сольфеджио. В частности, наблюдается возрождение и обновление традиционных народных обрядов. Изменения в способах функционирования фольклора обуславливают **актуальность** избранной темы. Фольклорный материал систематически использовался в курсах сольфеджио ещё в советские времена, но народные песни служили в советских учебниках скорее символами, чем примерами, с помощью которых можно было воспроизвести обряд. К тому же песни необходимо было воспроизводить в точном соответствии с нотной записью, то есть из воспроизведения фольклорных образцов исключалась импровизационная составляющая, которая является неотъемлемой особенностью фольклора. За последние десятилетия появились учебники, которые опираются исключительно на фольклор, но и в этих сборниках нотированные народные мелодии должны воспроизводиться точно и служить способом работы над интонационными трудностями. **Методы исследования** –

сравнительный, исторический, структурно-аналитический, обобщающий, а также метод наблюдения. **Научная новизна** состоит в том, что предлагается такой подход к освоению фольклорного материала, который опирается на ритмическую и мелодическую импровизацию. **Выводы.** Использование фольклорного материала в учебной практике может рассматриваться как новая современная форма существования фольклора. Воспроизведение на уроках сольфеджио импровизационных процессов, характерных для фольклора, осуществляется путём создания ритмических и мелодических вариантов заданной модели и путём выполнения творческих заданий.

*Ключевые слова:* импровизация, колядки и щедривки, модели, неофольклор, трансформация фольклора, фольклорное сольфеджио.

**Prykhodko Igor**, PhD in Arts, professor of the „History and Theory of Music” department of M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of music

**Kusa Yulia**, graduate student of „History and Theory of Music” department of M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of music

### **Transformation of folklore and the course of solfeggio**

**The purpose** of the work is to update conception of using folklore material in the course of solfeggio. The object of the research is functioning specific of the winter cycle rites musical component in the conditions of the modern information society. The subject of the study is the improvisational component in the process of reproducing folklore material in the solfeggio classes. In particular, there is a revival and renewal of traditional folk rites. Changes in the ways of functioning of folklore determine **the relevance** of the chosen topic. Folklore material was systematically used in solfeggio courses in Soviet times, but folk songs served in Soviet textbooks as symbols rather than as examples with which the rite could be reproduced. In addition, the songs had to be sung in strict accordance with the notation, that is, the improvisational component, which is an integral feature of folklore, was excluded from the reproduction of folk samples. Over past decades, textbooks have appeared that are based on folklore solely, but in these workbooks, notated folk melodies should be reproduced accurately and serve as a tool of intonation difficulties overcoming. **The methods** of this exploration are designated as the comparative, historical, structurally-analytical, generalizing as well as the method of observation. **Scientific novelty** lies in the fact that such an approach is offered to the development of folklore material, which relies

on rhythmic and melodic improvisation. **Conclusions.** The use of folklore material in educational practice can be considered as a modern form of the existence of folklore. The reproduction of improvisation processes inherent in folklore in solfeggio lessons is carried out by creating rhythmic and melodic versions of a given model and by performing creative tasks.

*The key words:* improvisation, kolyadki (carols) and shedrivki, models, neo-folklore, transformation of folklore, folklore solfeggio.

**Постановка проблеми.** У народі кажуть: „Немає дерева без коріння, а дому – без фундаменту”. Для національної культури таким фундаментом є фольклор. Стійкість культури значною мірою залежить від того, чи зуміє фольклор знайти шлях до серця дитини, чи зможе народна творчість, включаючи музичну, стати невід’ємною частиною виховання. Науково-дослідницьке заглиблення у такого роду питання, а саме – взаємодії музичного фольклору з естетично-духовним вихованням молодого покоління, являє істотну, глибинно-конститутивну проблему сучасної вітчизняної музично-художньої освіти.

**Актуальність** дослідження зумовлена необхідністю шукати такі форми засвоєння українського фольклору, які відповідають новітньому рівню розвитку суспільства та музичної культури. Зрозуміло, що ці нові форми потребують для свого вироблення та осмислення сучасної методології, тобто мають враховувати специфіку існування фольклору в сучасному інформаційному суспільстві.

Наголосимо, що традиційна та значною мірою консервативна концепція фольклору спирається на уявлення про те, що народна творчість є виключно усною та пов’язана переважно із селищним середовищем. Під час індустріалізації, згідно з такими поглядами, відбувається, так би мовити, „консервація” селянського фольклору в умовах великого міста. Фольклорист-дослідник традиційного напрямку із сумом спостерігає за тим, як звужується коло використання селищного фольклору, та намагається зберегти пам’ять про нього. Більш повно цю традиційну концепцію фольклору, яку ми у рамках статті маємо можливість окреслити лише взагалі та зі значними спрощеннями, відображено у відомому підручнику А.І. Іваницького „Український музичний фольклор” [4].

Інша концепція оперує такими поняттями, як „неофольклор” та навіть „постфольклор”. С.Ю. Неклюдов, який висунув ідею

„постфольклору” (він пропонує написання „пост-фольклор”), стверджує: „Пост-фольклор, который возникает в городе, а затем распространяется далеко за его пределы, отличается от предшествующих устных традиций патриархального крестьянства и тем более – архаических обществ. Подобно массовой культуре, он полицентричен и фрагментирован в соответствии с социальным, профессиональным, клановым, даже возрастным расслоением общества, с его распадом на слабо связанные между собой ячейки, не имеющие общей мировоззренческой основы” [6].

Погоджуючись із тим, що в сучасних умовах фольклор відрізняється від попередніх усних традицій, ми аж ніяк не можемо погодитись із наступним, що в сучасних умовах колективна народна творчість не має загальної світоглядної основи. Навпаки, досвід незалежної України постійно демонструє – фольклор є важливим чинником формування національної ідентичності та відродження історичної пам'яті. Треба лише підкреслити, що сучасна національна ідентичність формується радше за політичними та релігійними, ніж за етнічними ознаками, і сучасний український фольклор, особливо протягом останніх чотирьох-п'яти років, є формою життєдіяльності саме політичної нації.

Хоча концепція „постфольклору” видається дуже плідною, заперечення викликає також префікс „пост-”: він начебто визначає, що сучасна анонімна народна творчість знаходиться за межами „справжнього” фольклору. Ми вважаємо більш влучним визначення „неофольклор”. Саме концепція неофольклору, як сукупності сучасних форм існування анонімною та поліваріантною народної творчості в умовах інформаційного суспільства, є методологічною базою пропонованого дослідження.

Отже, неофольклор – це такий шар фольклору, який залишається колективним та переважно анонімним, але отримує нові засоби розповсюдження – сучасні медіа. Серед них найважливішим є інтернет. Якщо раніше народні пісні передавались переважно від старших до молодших, то сучасна дитина завдяки інтернету має доступ до великого обсягу фольклорного матеріалу навіть тоді, коли в родині народні пісні не виконуються. Вплив інтернету на розповсюдження фольклору є настільки великим, що виникає поняття „інтернет-фольклор”, або скорочено „інтерлор”. Зазначимо, що з інтернету можна отримати не лише зразки аутентичного виконання народних пісень, а й численні приклади використання фольклору в

художніх чи мультиплікаційних фільмах та обробках, зроблених сучасними виконавцями. „Інтерлор” певною мірою нівелює різницю між колективною та індивідуальною музичною творчістю, при цьому стверджуючи та підсилюючи принцип варіантності, який залишається суттєвим.

Дуже важливою рисою неофольклору є те, що його активними носіями стають діти. Саме вони приймають найактивнішу участь у відродженні фольклорних традицій та надають цим традиціям нового життя. Дитячі фольклорні колективи традиційно приймають участь у концертних виступах, до яких готуються за допомогою дорослих. Але останнім часом діти залюбки організують справжні обрядові дійства. Особливо це помітно у зимовий період. Для сучасних українських міст вже достатньо типовою стає ситуація, коли під час зимових свят у двері квартир багатоповерхових будівель дзвонять маленькі колядники або щедрувальники.

У зв'язку із цим важливо розуміти, звідки діти дістають фольклорний музичний матеріал та як вони його опрацьовують. Як ми вже відмічали, потужним джерелом музичного матеріалу є інтернет, але суттєву роль відіграють також і нотні джерела – пісенні збірки та сучасні підручники з сольфеджіо. Існують певні традиції використання фольклорного матеріалу в курсі сольфеджіо, які, на наш погляд, вже не повністю відповідають сучасним умовам існування фольклору та провідним тенденціям сучасної музичної культури в цілому. Однією з таких тенденцій є прагнення до імпровізаційності. Воно особливо помітно у так званій масовій або популярній музичній культурі, з якою щільно взаємодіє рок-музика та джаз. До того ж у сучасній рок-музиці та джазовому мистецтві є дуже потужні фольклорні течії. Імпровізаційну основу має також і популярний серед молоді реп, який останніми десятиріччями став найвпливовішою формою міського неофольклору. Хоча реп й існує в індивідуальних авторських виконаннях, його підґрунтям є колективна музично-поетична творчість міської молоді.

Отже, імпровізаційність виконання, яка притаманна фольклору з давніх часів, знову стає актуальною. При цьому нотований фольклорний матеріал, який міститься у пісенних збірках та підручниках сольфеджіо, використовується в якості незмінних зразків, які мають бути вивченими у незмінному вигляді. Будь-які відхилення від нотного тексту вважаються помилками, які слід виправляти.

Крім того, ще за радянських часів залишилась звичка відокремлювати музичний матеріал від обряду. В підручниках тих часів, що й досі використовуються у викладанні сольфеджіо, народні пісні слугують радше символами ніж зразками, за допомогою яких можна відтворити обряд.

За останні десятиріччя з'явилися підручники, які спираються виключно на фольклорний музичний матеріал, в яких народні мелодії використовуються як засіб роботи над інтонаційними труднощами. Серед посібників та хрестоматій, що використовують такий підхід, назвемо збірники О. Данченко [2], О. Єпімахової [3], Р. Михайловської [5], С. Толкачевої [10], Т. Павленко [7], хрестоматії З. Барської [1], М. Пилипчак [9] та ін.

Теоретичні засади традиційного підходу до використання фольклорного матеріалу в курсі сольфеджіо викладені в численних наукових працях, серед яких статті О. Данченко [2], О. Півницької [8] та ін. Зокрема, в статті О. Півницької пояснюються відмінності фольклорного сольфеджіо від класичного. В якості основних форм роботи з фольклорного сольфеджіо названо роботу з фонограмою, її теоретичний аналіз, засвоєння специфіки фольклорного інтонування. Учні слухають музичний матеріал від учителя або у записах з фольклорних експедицій, потім вихованці повинні відтворити те, що почули, і лише опісля їм показують нотний запис цього матеріалу. У відповідності цим рекомендаціям до згаданого вище підручника С.В. Толкачевої додається CD із автентичними записами пісень.

У даній статті пропонуємо дещо інший підхід до фольклорного музичного матеріалу, при якому нотований текст використовується на заняттях із сольфеджіо в якості моделей, що мають змінюватись, породжуючи різні варіанти виконання поетичного тексту. Вважаємо, що зміни можливі як в інтонаційній (висотній), так і в ритмічній структурі цих моделей.

В якості моделей буде використано пісенний матеріал, зібраний на Дніпропетровщині. Обмежимося зимовими обрядовими піснями, які є простими у виконанні, бо мають зручний для дитячих голосів діапазон та прості ритмічні формули, завдяки чому добре „лягають на слух”. До того ж тексти також легкі для засвоєння, бо мають багато повторів. Важливо й те, що зимові пісні народжують позитивні асоціації; до процесу вивчення легко залучати елементи гри. Вправи за пропонованими моделями адресовані дітям молодшого віку – від

шести до восьми років, хоча їх можна використовувати й на заняттях зі старшими учнями.

Візьмемо щедрівку, записану в селі Лозове Петропавлівського району Дніпропетровської області. Спочатку працюємо над ритмом: проговорюємо слова щедрівки (верхній рядок наступного прикладу), відбиваючи метричні долі рукам та/або ногами (нижній рядок).

### Приклад 1

Ще-дрі-во-чка ще-дру-ва-ла | до ві-ко-нця при-па-да-ла | що ти тьо-тко, на-ва-ри-ла,

Ще-дрі-во-чка ще-дру-ва-ла | до ві-ко-нця при-па-да-ла | що ти тьо-тко, на-ва-ри-ла,

що ти тьо-тко, на-пе-кла | не-си нам до ві-кна, | шей по-маж ма-сло-м, | щоб і-ло-ся сма-чно,

не щи-пай, не ла-май, | а по ці-ло-му да-вай.

Під час виконання цього матеріалу діти можуть рухатись, а коли текст вже вивчено, можна й відповідно танцювати. Залучання ігрових елементів значно полегшує засвоєння тексту та ритмічних моделей, але не менш важливим є те, що ігровий компонент завжди присутній у фольклорі.

Отже, використання ігрових фрагментів допомагає учням долучитись до первинних джерел народної творчості, до витоків музичного фольклору, відчутти себе частиною тієї спільноти, яка створює фольклор.

Далі переходимо до роботи над мелодією цієї щедрівки.

## Приклад 2

I

Ще - дру - ва - чка, ще - дру - ва - ла до ві - кон - ця при - па - да - ла,  
 що ти тьо-тко на - ва - ри - ла, що ти тьо-тко на - пе - кла, не - си нам до ві - кна,  
 не щипай - те, не ламай - те а поці - ло - му да - ва - йте!

Бачимо, що в останніх тактах вже з'являється варіант, зумовлений змінами у тексті: при використанні першого варіанту („не щипай, не ламай”) замість вісімок виконуються чверті.

Тепер наведемо розгорнутий комплекс вправ на базі однієї поспівки. В якості матеріалу використаємо щедрівку, записану в селі Петровка Петропавлівського району Дніпропетровської області.

## Приклад 3

Щед-рій, щед-рій, щед-рі-во-чка, при-ле-ті-ла лас-ті-во-чка.

Зазвичай діти вже знайомі зі „Щедриком” М. Леонтовича, тому достатньо вказати на те, що схожі вірші можуть існувати у різному мелодичному оформленні й це є не лише припустимим, а й цілком звичайним для народної творчості. Корисно послухати варіант виконання, записаний від носіїв фольклору в селі Петровка.

Поєднаємо вивчення ритмічної структури з початковими інтонаційними вправами на ноті „сі” – одній з двох опірних нот мелодії.

## Приклад 4

Щед-рій, щед-рій, щед-рі-во-чка, при-ле-ті-ла лас-ті-во-чка.



Створюємо ритмічний варіант, змінюючи кількість довгих та коротких складів тексту.

### Приклад 5

Щед - рій, шед-рій, шед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Після цього співаємо перший варіант від ноти „соль” – другої мелодичної опори. Ця вправа має привчити учнів до звучання малої терції та підготувати їх до двоголосного виконання.

### Приклад 6

Щед-рій, шед - рій, шед - рі - во - чка при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Нагадуємо про ритмічний варіант:

### Приклад 7

Щед - рій, шед-рій, шед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Відпрацювавши обидві опорні ноти, переходимо до двоголосся

### Приклад 8

Щед-рій, шед - рій, шед - рі - во - чка при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

та використовуємо ритмічний варіант:

Щед - рій, шед-рій, шед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Далі, більш складні ритміко-інтонаційні вправи пов'язані зі зміною вже не ритмічної, а метричної структури щедрівки: від трьох на дві або чотири чверті. За допомогою таких вправ опрацьовуємо використання вісімок

### Приклад 9

Щед рій, щед - рій, щед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

та чвертей:

### Приклад 10

Щед - рій, щед - рій, щед - рі - во - чка при - ле - ті - ла, лас - ті - воч - ка.

Виконуючи ці вправи, важливо звернути увагу учнів на те, що змінюється не лише форма запису тривалостей, а й відчуття відносної „вагомості” чвертей та „легкості” вісімок. Це відчуття підкріплюється за допомогою диригування: кожна чверть супроводжує окремий рух руки, тоді як вісімки вміщуються в один рух парами. Щоб закріпити це відчуття, доцільно змінювати темпи в діапазоні від Adagio (повільно) через Moderato (помірно) аж до Allegro (швидко), в якому швидкість руху не впливає на розподіл нот різної „ваги”. Також корисним може бути використання динаміки з поступовим чи раптовим переходом від форте до піано або від піано до форте.

Повертаючись до трьох чвертей, повторюємо попередні вправи, а потім переходимо до використання внутритактової синкопи.

### Приклад 11

Щед - рій, щед - рій, щед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Такі вправи у нотному запису видаються досить складними, але практика показує, що діти, постійно зустрічаючись із синкопами в популярній музиці, яка їх оточую, достатньо швидко звикають до синкоп у вправах із сольфеджіо. До того ж текст щедрівки допомагає звертати увагу на те, де саме відбувається зміщення ритмічного акценту із сильної долі на слабку.

Фольклорний матеріал дає можливість створювати різноманітні інтонаційні вправи, які значно полегшують опрацювання мелодичних інтервалів. Наприклад, для дітей молодшого віку інтервали малої та великої секунди є доволі складними. Але якщо увагу переміщено з інтонаційних складнощів на імпровізаційний характер виконання, засвоєння цих інтервалів значно полегшується. Для їх усвідомлення пропонується ціла низка вправ.

### Приклад 12

Шед-рій, шед - рій, шед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Шед-рій, шед - рій, шед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Шед рій, шед-рій, шед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Шед рій, шед-рій, шед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Шед рій, шед-рій, шед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Шед рій, шед-рій, шед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Шед-рій, шед-рій, шед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Шед-рій, шед-рій, шед-рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Шед-рій, шед-рій, шед-рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Шед-рій, шед-рій, шед-рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Шед-рій, шед-рій, шед-рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Шед-рій, шед-рій, шед-рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Шед-рій, шед-рій, шед-рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Шед-рій, шед-рій, шед-рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

При виконанні цих вправ доцільно звертати увагу не на інтонаційно складні секундові переходи, а на варіювання вже добре засвоєних ритмічних малюнків. Такий педагогічний прийом зменшує відчуття складності інтонаційного матеріалу, робить виконання секундових ходів невимушеним.

Перш ніж переходити до інших мелодичних інтервалів, доцільно ознайомити учнів із використанням характерного для виконання народних пісень низхідного глісандо від останньої ноти поспівки. Ноту, від якої робиться глісандо, учні можуть обирати самостійно, але спочатку вчитель повинен запропонувати декілька варіантів.

### Приклад 13

Шед рій, шедрій, шед рі-вочка, при - ле - тіла, лас - ті-вочка.

Щед рій, щедрій, щед - рі - вочка, при - ле - тіла, лас - ті - вочка.

Щед рій, щедрій, щед рі-вочка, при - ле - тіла, лас - ті-вочка.

Зауважимо, що таке кінцеве глісандо може зупинятись на ноті фіксованої висоти. Це дає можливість переходити до опрацювання низхідних кварт та квінт.

### Приклад 14

Щед рій, щед-рій, щед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Щед-рій, щед - рій, щед - рі - во - чка, при-ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Хоча первинна мелодична схема щедрівки, яку ми опрацьовуємо, передбачає низхідні мелодичні ходи, у вправах можливо використовувати й висхідний рух.

### Приклад 15

Щед-рій, щед - рій, щед - рі - во - чка, при-ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Поступове розширення кола використовуваних інтервалів підводить до творчих, власне імпровізаційних вправ, у яких учні можуть відчути себе справжніми творцями. В якості зразків наведемо декілька різних варіантів закінчення.

### Приклад 16

Щед-рій, щед - рій. щед - рі - во - чка, при-ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Щед-рій, щед - рій. щед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Щед-рій, щед - рій. щед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Щед-рій, щед - рій. щед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Щед-рій, щед - рій. щед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Цікавою формою творчої роботи є зміна ладового нахилу при незмінній ритмічній схемі.

### Приклад 17

Щед-рій, щед - рій. щед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Щед-рій, щед - рій. щед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Щед-рій, щед - рій. щед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Щед-рій, щед - рій. щед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Щед-рій, щед - рій. щед - рі - во - чка, при - ле - ті - ла лас - ті - во - чка.

Зрозуміло, що кількість вправ може бути значно більшою і охопити їх усі в рамках однієї статті неможливо. Немає навіть необхідності з кожною групою учнів опрацьовувати усі наведені вправи: ще раз нагадаємо, що вони слугують лише моделями, від яких треба відштовхуватись в практичних заняттях, а не об'єктами

механічного копіювання та буквального повторювання. Ми намагались навести основні шляхи, якими може рухатись імпровізаційне опрацювання фольклорного матеріалу.

У **висновках** узагальнимо відомості про ці шляхи. Першим з них є опрацювання та перетворення ритмічних моделей, на яких базується обраний фольклорний матеріал. Перетворення можуть торкатись кількості довгих та коротких складів тексту або більш суттєвих змін ритмічного малюнку з використанням ритмічних засобів сучасної популярної музики – таких, наприклад, як синкопи та ін.

Другим шляхом є засвоєння мелодичних моделей, при якому увага звертається на напрямок мелодичного руху взагалі, а не на ретельне відтворення конкретних інтервалів, використаних у фольклорному джерелі. Коло використовуваних інтервалів поступово розширюється, до їхнього засвоєння залучається як спів на фіксованій висоті (декламація на одній ноті, постійне повторення певного інтервалу), так і інтонування з нефіксованою висотою (низхідні глісандо).

Третім, найбільш складним але й більш плідним шляхом є виконання творчих вправ: зміни напрямку мелодичного руху (при зберіганні або зміні ритмічних моделей), створення власних варіантів закінчення мелодії, знаходження осібних коротких мелодичних моделей.

Необхідно ще раз підкреслити, що життя фольклору підтримується через його імпровізаційність. Стимулювання та залучення імпровізаційних форм не є дуже звичним для занять із сольфеджіо, але в сучасних умовах воно видається конче необхідним. Сучасний фольклор є фактично неофольклором, він вже не такий, як був колись. Але напрямки подальшої трансформації фольклору значною мірою визначаються тим, якими засобами ми користуємось, долучаючи дітей до колективної імпровізаційної діяльності на базі моделей, традиційних для української народної творчості. Як пише Марія Пилипчак, „...смаки сьогодення та сучасної молоді визначають рівень культури завтра. Те, що ми посіємо сьогодні, то будемо пожинати багато років” [9].

### Список використаних джерел і літератури:

1. Барська З. Сольфеджіо на основі української народної пісні: хрестоматія. Тернопіль: Богдан, 2008. 160 с.
2. Данченко О. Використання фольклору на уроках сольфеджіо: навч. посібник. Белгород: Белгородський держ. універ. мист. і культури, 2014. 16 с.
3. Єпімахова О. Сольфеджіо на основі української народної пісні: навч. посібник. Київ, 2013. 91 с.
4. Іваницький А.І. Український музичний фольклор: підручник. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.
5. Михайловська Р. Сольфеджіо на матеріалі української пісні: навч. посібник. Київ: Мелосвіт, 2005. 66 с.
6. Неклюдов С.Ю. Несколько слов о „постфольклоре”. <http://www.ruthenia.ru/folklore/postfolk.htm> (дата звернення 10.11.2018).
7. Павленко Т. Сольфеджіо на основі українських народних пісень: навч. посібник. Київ: Музична Україна, 2018. 111 с.
8. Пивницкая О. Фольклорное сольфеджио: особенности трактовки учебного материала и основные методы его освоения // Музыкальное искусство и образование: сб. науч. ст. Москва: Весник кафедры ЮНЕСКО, 2016. 2 (14). С. 102–109.
9. Пилипчак М. Колядки та щедрівки: хрестоматія. Київ: Задруга, 2009. 128 с.
10. Толкачева С.В. Фольклорное сольфеджио на материале русских народных песен Удмуртии: уч.-метод. пособие. Ижевск: Удмуртский университет, 2013. 60 с.

### References:

1. Barsjka, Z. (2008). Solfeggio based on the Ukrainian folk song. Ternopilj: Boghdan [in Ukrainian].
2. Danchenko, O. (2014). Using folklore at solfeggio lessons. Belghorod: Belghorodsjskyj derzh. univer. myst. i kuljtyry [in Ukrainian].
3. Jepimakhova, O. (2013). Solfeggio based on the Ukrainian folk song. Kyjiv [in Ukrainian].
4. Ivanycjkyj, A.I. (2004). Ukrainian folk music. Vinnycja: Nova knygha [in Ukrainian].
5. Mykhajlovsjka, R. (2005). Solfeggio on the material of the Ukrainian song. Kyjiv: Melosvit [in Ukrainian].
6. Nekljudov, S.Ju. (2018). A few words about „postfolklore” [Electronic resource]. Retrieved from <http://www.ruthenia.ru/folklore/postfolk.htm> [in Russian].
7. Pavlenko, T. (2018). Solfeggio based on Ukrainian folk songs. Kyjiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
8. Pivnickaja, O. (2016). Folk solfeggio: features of the interpretation of educational material and the main methods of its development. Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie, 2 (14), 102–109 [in Russian].



9. Pylypchak, M. (2009). Christmas carols and songs. Kyjiv: Zadrugha [in Ukrainian].
10. Tolkacheva, S.V. (2013). Folk solfeggio on the material of Russian folk songs of Udmurtia. Izhevsk: Udmurtskij universitet [in Russian].

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

UDC 78.072.3

DOI 10.33287/22194

**Sliužinskas Rimantas,**  
*Doctor of Humanities (Ethnology), Professor,  
Senior Research Fellow at Department of Ethnomusicology,  
Centre of Sciences, Lithuanian Academy of Music and Theatre  
in Vilnius (Lithuania)*

phone (+370) 618 - 37 - 917  
e-mail: r.sliuzinskas@gmail.com

**ARCHAIC MUSICAL STYLES PROBLEM  
IN THE EARLIEST PUBLICATIONS OF LITHUANIAN  
FOLKLORE**

**The purpose** of this submitted scientific article is based on emphasizing of archaic musical styles evaluation problem in the earliest Lithuanian folklore publications. The target of this investigation is defined on analysis of the historical music notations in the historical musical folklore editions. **The methods** of this represented exploration are formed on the basis of historical method, where some well-known stereotypes have to be re-thought. Systemic method is also important here to understand the whole socio-cultural context of early notations of Lithuanian folk songs. The structurally analytical method allows maximal profoundly holding out the contemporary outlook concerning previous actual investigations on this theme. **The scientific newness** of the presented article is determined by new attitude for evaluation of earliest musical styles throughout Lithuanian folklore heritage. The actual facts discovering from large period of historical times in Lithuanian ethnomusicology might be understood as also important novelty of this our scientific work. **Conclusions.** We are not allowed to bring guarantees, that the earliest musical descriptions of folk songs and their melodies are really earliest in historical life and development of local folk tradition. The

described, fixed folklore materials are just very fragmentary moments, taken from the real and eternal folk life development both in Lithuanian case, and worldwide. And this development has no any clear beginning, any clear outset. The main task of all ethnomusicologists is to find, to understand, and to evaluate the level of the antiquity and authenticity of particular local melodic tunes in the context, certainly, of all contemporary scientific knowledge.

*The key words:* archaic musical styles, folk music, Lithuanian folklore publications, folklore notation history.

**Слюжінскас Рімантас**, доктор гуманітарних наук (етномузикологія), професор, старший науковий співробітник Відділу етномузикології в Центрі наук Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва)

### **Проблема архаїчних музичних стилів у ранніх публікаціях литовського народно-пісенного фольклору**

**Мета статті** заснована на розробці проблеми оцінки та верифікації архаїчних музичних стилів у найбільш ранніх литовських фольклорних публікаціях. Завдання окресленого дослідження також визначається від основи аналізу історичних нотних прикладів у давніх виданнях музичного фольклору. Коло **методів** наукової розвідки формується на основі історичного методу, за допомогою якого пропонується переосмислити відомі стереотипи оцінки певних ранніх публікацій; системний метод також важливий для розуміння усього соціокультурного контексту найперших нотних нотацій мелодики литовських народних пісень; структурно-аналітичний метод дозволяє максимально-глибинно усвідомити сучасні уявлення про реальні дослідження у даному тематичному полі. **Наукова новизна** пропонованої статті визначається новаторським ставленням до професійно-компетентної оцінки найбільш ранніх музичних стилів литовської фольклорної спадщини. Відкриття нотографічних фактів з широкого періоду історичних часів у литовській етномузикології може бути також зрозуміле як важлива новизна цієї наукової роботи. **Висновки.** Ми не можемо упереджено мати гарантії, що ранні музичні описи народних пісень і їх мелодій дійсно є найбільш ранніми в історичному житті та розвитку місцевої народної традиції. Опубліковані нотні транскрипції фольклорних матеріалів є лише фрагментарними моментами, взятими з реального і вічно триваючого процесу перевтілення традиційних наспівів як у литовському

фольклорі, так і в глобальному його контексті. І цей розвиток як процес, що не має чітко визначеного початку. Основне завдання всіх етномузикологів – знайти, зрозуміти й оцінити рівень архаїчності та автентичності публікацій окремих локальних мелодій різних часів, безумовно, у контексті сучасних наукових знань.

**Ключові слова:** архаїчні музичні стилі, музичний фольклор, литовські фольклорні видання, історія фольклорної нотації.

**Слюжинскас Римантас**, доктор гуманитарних наук (етномузикология), профессор, старший научный сотрудник Отдела этномузикологии в Центре наук Литовской академии музыки и театра (г. Вильнюс, Литва)

### **Проблема архаических музыкальных стилей в ранних публикациях литовского народно-песенного фольклора**

**Цель статьи** основана на разработке проблемы оценки и верификации архаичных музыкальных стилей в самых ранних литовских фольклорных публикациях. Задача представляемого научного исследования также определяется на основе анализа исторических нотных примеров в давних изданиях музыкального фольклора. **Методы** исследования формируются на использовании исторического метода, с помощью которого предлагается переосмыслить известные стереотипы оценки таких ранних публикаций; системный метод также важен для особого понимания всего социокультурного контекста самых первых нотных нотаций мелодики литовских народных песен; структурно-аналитический метод позволяет максимально глубоко осознать современные представления о реальных исследованиях в данном плане. **Научная новизна** статьи определяется новаторским отношением к профессионально-компетентной оценке самых ранних музыкальных стилей литовского фольклорного наследия. Открытие нотографических фактов из широкого периода исторических времен в литовской этномузикологии может быть также понято как важная новизна этой научной работы. **Выводы.** Мы не можем предвзято иметь гарантии, что самые ранние музыкальные описания народных песен и их мелодий действительно являются самыми ранними в исторической жизни и развитии местной народной традиции. Опубликованные нотные транскрипции фольклорных материалов являются лишь фрагментарными моментами, взятыми из реального и вечно продолжающегося процесса перевоплощения, своеобразной

природной трансформации традиционных напевов. Подчеркнём, что основная задача всех этномузыковедов – найти, понять и оценить уровень архаичности и аутентичности публикаций отдельных локальных мелодий разных времён, безусловно, в контексте современных научных знаний.

**Ключевые слова:** архаичные музыкальные стили, музыкальный фольклор, литовские фольклорные издания, история фольклорной нотации.

**The statement of the problem** into the submitted scientific article is based on maximal profound and detailed emphasizing, accentuating of the archaic musical styles evaluation problem in the earliest Lithuanian folklore publications.

**The topicality** of the delineated theme is determined by new attitude for evaluation of earliest musical styles throughout Lithuanian folklore heritage in this article. The actual facts discovering from large period of historical times in Lithuanian ethnomusicology might be understood as also important novelty of this our scientific work.

**The analysis of the literatures.** There are lot of specialized books, articles, notes devoted to the actual problem elaborated in presented here article. There are also references for historical works of J. A. Brand [2], E. Vagner [16], Ch. Hartknoch [6], T. Lepner [8], M. Prätorius [11], etc. Some publications by A. Žičkienė [17] and R. Sliužinskas [14; 15] reflect the actual theme at present times.

**The purpose** of this represented scientific article is based on analysis of the historical music notations in the ancient, historically musical folklore editions.

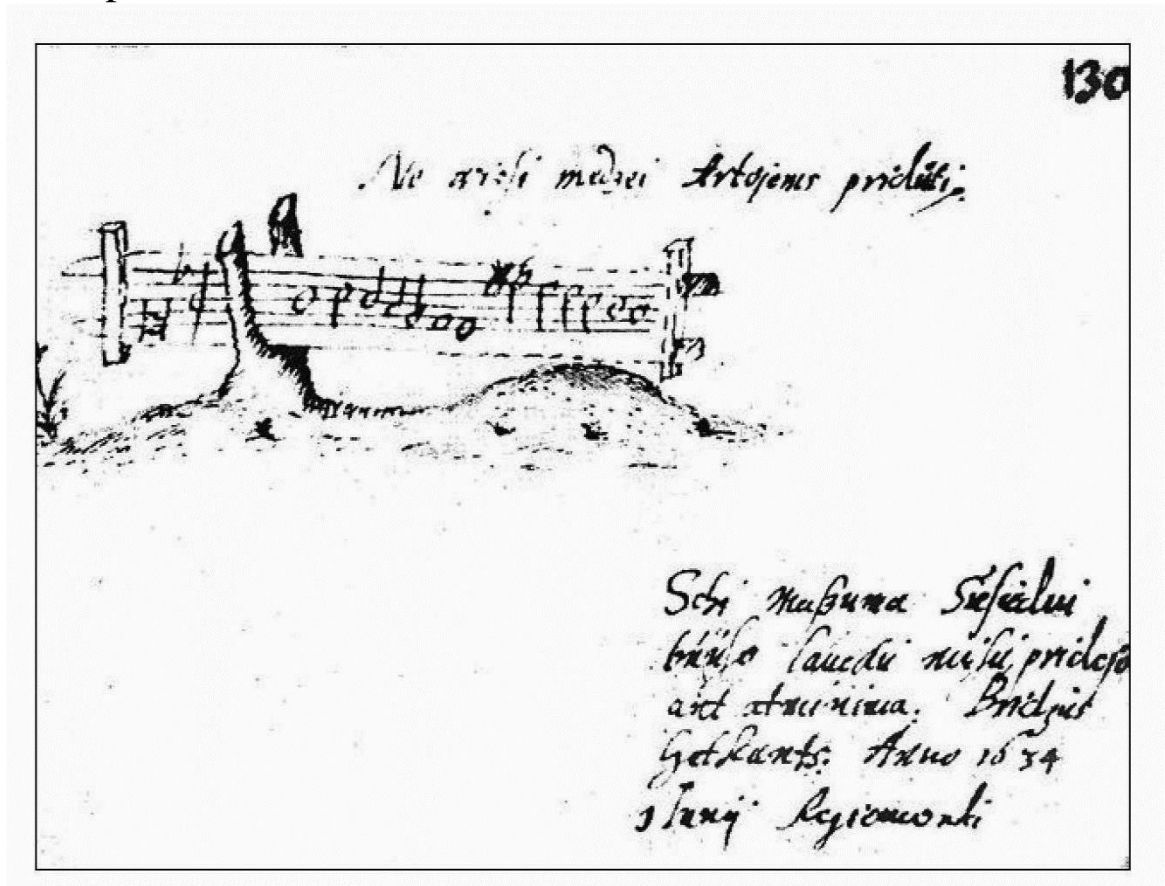
**The object** of this investigation is definition of archaic musical styles in the earliest Lithuanian folklore publications. **The subject** of this research work is the wide round of particular, deeply peculiar features in reference to ancient Lithuanian folklore publications.

**The basic material.** The earliest Lithuanian folklore publications are tightly closed to East Prussian (so called Lithuania-Minor) culture and science history. Starting from the 16<sup>th</sup> century, when the first in Lithuanian language printed book was published in Königsberg [9], the main part of ethnographic and historic studies came to us from that region.

The earliest historical description of Lithuanian folk song melody also comes from 17th century in Lithuania-Minor. It was found in manuscript of *Christianus Otterus* (1598 – 1660), Professor of Königsberg

University, and is dated June 1, 1634. The author of this description was *Fridericus Getkanth Ragnetensis Borussus*, student of the same Königsberg university [7, p. 198–200]. The melody was reprinted in 1936 and it looks as following one (see: Example No. 1 in original, and Example No. 2 in contemporary notation):

Example No. 1. [see: 5]



Example No. 2. [4, p. 14]

The image shows a contemporary musical notation of the melody. The melody is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The notes are: Ne (quarter), vi (quarter), si (quarter), me (quarter), džia (quarter), ar (quarter), to (quarter), jams (quarter), pri (quarter), duo (quarter), ti (quarter).

Is it typical melody of Lithuanian traditional folk songs?

Looking for the right answer we have to raise one more general question: Do we have *one style* archaic *Lithuanian* folk songs' melodies? No, we haven't. We have a number of *local styles* of archaic folk songs' melodies in Lithuania. So, is the given above melody representing any local style?

The melodies of Lithuania-Minor folk songs are presented in the first collections of our Lithuanian folk songs, published by L. Rhesa [12], G. H. Nesselmann [10], Chr. Bartsch [1], etc. So, we are able to investigate and to compare them. The main source in research studies of Lithuania-Minor folk songs and their melodies is the collection of Chr. Bartsch from the years 1886–1889 [1]. He put all the known for him and in 19<sup>th</sup> century published materials and manuscripts of the Lithuanian songs in 2 volumes, presenting 450 folk melodies in this collection. Those melodies are enough various in their musical styles. We can explain it, having on our mind the very complicated political conditions in the history of Lithuania-Minor. Those lands belonged for the Prussian and Lithuanian tribes, and they have had the occupation of German crusaders, colonisation and Germanization influences. Comparing the neighbouring Lithuanian and German traditional folk songs in Lithuania-Minor, we have to admit the very low their self-influence. The local Prussian<sup>1</sup> and Lithuanian folk melodies were very different from German ones: they saved the national identity, and well-known German scientific and literature personalities of 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries (such as J. G. Herder, G. E. Lessing, J. V. Goethe, A. Gotthold) testifies it [4, p. 311–312]. In other hand, the very specific local style of the Prussian – Lithuanian folk melodies has some late influences. As a rule, they came from the mixed local stylistic layers, and they have not clear musical note descriptions. They were made by foreign researchers, who have had not enough knowledge about Lithuanian or Prussian languages and local folk songs styles here, as a rule.

We know the tragic fate of Prussian language, which disappeared as the living language in 18<sup>th</sup> century. All the folk songs from Ch. Bartsch's collection were published with Lithuanian poetic texts for the 1<sup>st</sup> verse, and just with German text translations up to the end of the song. Their melodies in some cases are related with South and South-West Lithuanian local traditions, *Suvalkija* and *Dzūkija* ethnic regions [17, p. 161–174]. J. Müller-Blattau [5] in 1935-1936 made the first analysis of our given above melody, and he has found relations with some Ch. Bartsch's [1] melodies, especially with No. No. 55, 182, 253, 288, 307, 308 and 316 [4, p. 312]. Anyway, J. Müller-Blattau didn't turn his attention to the formula of basic 5<sup>th</sup>, 2<sup>nd</sup> and 1<sup>st</sup> steps in the mode of that melody (first part),

---

<sup>1</sup> We have to remember, that historical Prussian tribes were Balts, as well as other Lithuanian and Latvian ones. Baltic Prussians lived in the lower reaches of Nemunas river, near Curonian lagoon. Their lands ranged to Prieglius (Pregola) river in the South. Prussians were conquered by German crusaders, and they took the name 'Prussia' from Baltic Prussians as well. The term „East-Prussia”, as German territory, is comparative late, and not primary historical definition.

unknown for the local tradition of Lithuania-Minor folk songs. We see the comparatively late features of that melody: wide melodic range, clear diatonic scale, the first melodic phrase repetition in upper register. The melodic interval's structure is also not typical for the Lithuania-Minor traditional melodies from Ch. Bartsch's collection [4, p. 312, 313].

So, how the Lithuania-Minor folk songs and their melodies look like from the contemporary scientific point of view?

There are some different stylistic groups of them.

The *first* group represent the melodies of the *early stratum* Lithuania-Minor folk songs, stylistically related to *Dzūkija* region (South and South-East Lithuania). They are based on one voice, *Eolic* (sometimes – *Doric*, with the 6<sup>th</sup># step), *Jonic* (possible with *Mixolydic* 7<sup>th</sup> step) modes, slow tempo (see: Examples No. 3, 4):

Example No. 3. [1, No 150], reprint from [4, p. 314]

Lėtai

Re — tam pie — vu — žė — ly  
do — bi — lai au — ga  
pen — kiais še — šiais la — pu — žė — liais,  
su — de — vy — niais žie — de — liais.

Example No. 4. [1, No 15], reprint from [4, p. 21]

Allegretto

Nu — pirk man, te — tu — ži. bé — ra žir —  
— gy — tį! Ei lud — žam žam, bé — ra žir — gy-(tį)!



Melodies, belonging for the *second* group, are also one voice, homophonic, in clear *major* or *minor* mood, with *fanfare-shape* intonations. Historically they represent the *middle stratum* of Lithuania-Minor folk songs (see: Examples No. 5, 6):

Example No. 5. [3, No 73], reprint from [4, p. 315-316]

**Andante**

Vai, kur nu žėg linos, vai, kur nu liū liuos  
rats vo va rio lai vu žė lis,  
bal to šil ko žėg le-(lis)?

Example No. 6. [3, No 74], reprint from [4, p. 316]

**Tranquillo**

Vai, links mai plau kia gel tons lai  
ve ls ant ju ru žiu ma  
re liq, ant ju ru žiu ma re-(liq).

Finally, the *third* group content the *late stratum* in Lithuania-Minor folk songs. They are with clear German and international influences in their melodic lines (see: Examples No. 7, 8):

Example No. 7. [1, No 307], reprint from [4, p. 317]

**Moderato**

Ant jū — ru ma — rių, ant van — de — nu — ko,  
 čion plū — du — ra — vo jau — no — ji mer — gy — tē.

Example No. 8. [1, No 6], reprint from [4, p. 46]

**Moderato**

Aš nu — si — ei — čiau | Klai — pė — du — žę. Ant ža — lių —  
 — jų šan — ce — lių. ant ža — lių — jų šan — ce — lių.

Here we can recognise even the quotations of clear German folk tunes (see: Example No. 9):

Example No. 9. [1, No 388], reprint from [4, p. 47]

**Moderato**

Kaip man, kad ta — ve ma — tau, tu kviet — ka, iš ran —  
 Kur ga — vai, kur ji — ji man mei — lin — gai | a —  
 — ka — tės ma — no mie — los mer — gu — ža — tės.  
 — kis be — ma — tant tē man do — va — no — jo.

Of course, the most valuable are the melodies of the first stylistic stratum in Lithuania-Minor folk songs' tradition. Those songs were alive in the local folk tradition till the times of the 2<sup>nd</sup> World War. We feel great sorry for all the historical and political last century disasters in that region

culture life, which buried out whole social environment here, together with the earliest stratum of local folk songs. In other hand, we are able to certify the very long period of those, the first stylistic stratum Lithuania-Minor folk songs tradition, starting possibly in 15<sup>th</sup> or 16<sup>th</sup> centuries, or even earlier [4, p. 317].

**Conclusions.** In the context of all the shown above system of stylistic strata of Lithuania-Minor traditional folk songs, we can find the earliest (described in 1934 by *Fridericus Getkanth*) Lithuanian folk song's melody (see: Example No.1.) as not the earliest in all the folk tradition. It doesn't belong to the first, the historically earliest stylistic stratum of Lithuania-Minor folk songs.

Nobody can certify the rightness and fairness of that description. Is the mood right described there? What about all the melodic intervals, rhythmic formulas? We are not able to compare that melody with any other its variants and versions. There aren't any more descriptions of the same melodic type folk song in Lithuania-Minor or anywhere else.

We are not allowed to bring guarantees, that the earliest musical descriptions of folk songs and their melodies are really earliest in historical life and development of local folk tradition. The described, fixed folklore materials are just very fragmentary moments, taken from the real and eternal folk life development both in Lithuanian case, and world-wide. And this development has no any clear beginning, any clear outset. Staying optimists, let's have a hope that the living local folklore traditions will stay in endless process of evolution, and they will be never lost in the real folk life. The main task of all ethnomusicologists is to find, to understand, and to evaluate the level of the antiquity and authenticity of particular local melodic tunes in the context of all contemporary scientific knowledge.

**The prospects** of represented here scientific investigation is postulated by new historical and ethnomusicological materials to be researched in the future by young generation of Lithuanian (etc.) ethnomusicologists.

#### References:

1. Bartsch, Ch. (1886, 1889). Dainu balsai. Melodien Litauischer Volkslieder, I–II, Heidelberg [in German].
2. Brand, J. A. (1702). Reysen durch die Marck Brandenburg, Preussen, Churland, Liefland, Plesskovien, Gross-Naugardien, Twerien und Moscovien. Wesel [in German].

3. Čiurlionytė, J. (1955). Lietuvių liaudies dainos. Vilnius [in Lithuanian].
4. Čiurlionytė, J. (1969). Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai. Vilnius [in Lithuanian].
5. Gerulis, G.; Müller-Blattau, J. (1935-1936). Eine Litauische Melodie von 1634. Estratto da "Studii Baltici", Vol. V. Roma, Instituto per l'Europa orientale, MCMXXXVI [in German].
6. Hartknoch, Chr. (1675). Historische Disputation von dem Götzendienste der alten Preussen [in German].
7. Jonynas, A. (1984). Lietuvių folkloristika (iki XIX a.). Vilnius [in Lithuanian].
8. Lepner, T. (1744). Der Preusche Littauer. Danzig [in German].
9. Mažvydas, M. (1547). Catechismusa Prasty Szadei (...). Königsberg [in Lithuanian].
10. Nesselmann, G. H. (1853). Litauische Volkslieder. Berlin [in German].
11. Prätorius, M. (1698 (?); 1871). Deliciae prussicae, oder Preussische Schaubühne [in German].
12. Rhesa, L. (1825; 1843) Dainos oder Litauische Volkslieder. Vol. 1–2. Königsberg; Berlin [in German].
13. Rėza, L. (1958; 1964). Lietuvių liaudies dainos. Vol. 1–2. Ed. 4. Vilnius [in Lithuanian].
14. Sliužinskas, R. (1995). Mažosios Lietuvos krašto ir Veliuonos apylinkių liaudies dainų sąsajos. Lietuvininkų žodis. Kaunas, p. 413–419 [in Lithuanian].
15. Sliužinskas, R. (1997). M. Mažvydo amžininkai ir lietuvių muzikinės folkloristikos ištakos. M. Mažvydas. Pirmoji lietuviškoji knyga. Klaipėda, p. 77–82 [in Lithuanian].
16. Vagner, E. (1621). Vita et mores Lithuanorum in Borussia [in Latin].
17. Žičkienė, A. (2018). Dar kartą apie Bridžiaus Gedkanto įrašą XVII a. atminimų albume: kontekstų studija. Once more about Friedrich Getkant's Entry in the 17<sup>th</sup> C. Friendship Album: Study of Contexts. Lietuvos Muzikologija, T. 19, Vilnius, p. 161–174 [in Lithuanian].

UDC 78.071.1  
DOI 10.33287/22195

**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

**Ревуцький Анатолій Ярославович,**  
магістрант кафедри „Оркестрові струнні інструменти”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
тел: (063) 383 - 60 - 48  
e-mail: revutskyanatoly@gmail.com

**МЕЛОДИЗМ С.С. ПРОКОФ'ЄВА  
ЯК ГОЛОВНА РИСА ЙОГО СТИЛЮ  
(на прикладі Концертів № 1 та № 2 для скрипки з оркестром)**

**Мета статті** – дослідити характерні ознаки мелодизму С.С. Прокоф'єва, творчі риси лірики, кантилени і засоби їх побудови, на основі аналізу скрипкових концертів № 1 та № 2. Одним із завдань статті є віднайдення їх відмінностей, а також показ еволюції розвитку мелодики С.С. Прокоф'єва, виокремлення характерних рис його мелодизму із творів, які народжувались в одному проміжку часу паралельно зі скрипковими концертами. **Методи** дослідження ґрунтуються на комплексному аналізі вищезначених скрипкових концертів; історичний та структурно-аналітичний методи використовується для простеження еволюції мелодики С.С. Прокоф'єва. **Наукова новизна** претендує на актуальність бо, на жаль, дуже мало уваги приділяється неповторній ліриці Прокоф'єва, яка дуже чітко виділяється серед інших творчих звершень композиторів ХХ століття. Відтак, вивчення характерних особливостей кантиленної мелодики розкриває мелодійний стиль у його основному руслі. Тим більше, що саме кантиленність містить найважливіші художні відкриття композитора в області мелодики. **Висновки.** С.С. Прокоф'єв був одним з перших композиторів ХХ сторіччя, який повернув скрипкове мистецтво у його природне,

століттями визначене лірично-емоційне спрямування. Скрипка у його творах виступає найчастіше в ролі „дійової особи”, яка переважно виразно „співає”. Ця особливість нерозривно пов’язана з ліричним напрямком – дуже сильним у всій прокоф’євській творчості. Ліричний напрямок слід вважати таким, що головує в усій скрипковій спадщині митця. Його новаторство в області оновлення мелодії зсередини, складалось у поновленні її образного, інтонаційного, ладового строю. Прокоф’євський скрипковий стиль з роками зазнав змін, що відобразили загальну еволюцію його художньо-естетичних принципів. Останній період його творчості ознаменувався прагненням до простоти, ясності музичного мислення, а звідси до ще більшої скромності, прозорої фактури та мудрої економії засобів художнього вираження.

**Ключові слова:** скрипковий концерт, лірика, мелодизм, кантілена.

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

**Ревуцкий Анатолий Ярославович**, магистрант кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Мелодизм С.С. Прокофьева как главная черта его стиля (на примере Концертов № 1 и № 2 для скрипки с оркестром)**

**Цель статьи** – исследовать характерные признаки мелодизма С.С. Прокофьева, его лирики, кантилены, а также способов её построения на основе анализа скрипичных концертов № 1 и № 2. Одной из задач статьи является обнаружение их различия, выявление на примере концертов эволюции развития мелодики С.С. Прокофьева, а также раскрытие характерных черт его мелодизма в свете с произведениями, которые создавались в одном промежутке времени параллельно со скрипичными концертами. **Методы** исследования основываются на комплексном анализе скрипичных концертов; исторический и структурно-аналитический методы используются для прослеживания эволюции мелодики С.С. Прокофьева. **Научная новизна** претендует на актуальность поскольку, к сожалению, очень мало внимания уделяется неповторимой лирике Прокофьева, которая очень четко выделяется

среди творческих свершений других композиторов XX столетия. Поэтому, изучение характерных особенностей кантиленной мелодики раскрывает мелодический стиль в его основном русле. Тем более, именно кантилена содержит важнейшие художественные открытия композитора в области мелодики, здесь проявилось своеобразие его мелодического мышления. **Выводы.** С.С. Прокофьев был одним из первых композиторов XX века, который вернул скрипичное искусство в его естественное, веками определенное лирически-эмоциональное направление. Скрипка в его произведениях выступает чаще всего в роли „действующего лица”, которое преимущественно отчетливо „поёт”. Эта особенность неразрывно связана с лирическим направлением – очень сильным во всём прокофьевском творчестве. Лирическое направление, можно считать, главенствует в скрипичном наследии Прокофьева. Его новаторство в области обновлений мелодии изнутри, состояло в развитии её образного, интонационного, ладового строя. Прокофьевский скрипичный стиль с годами претерпел изменения, отразившие общую эволюцию его художественно-эстетических принципов. Последний период творчества мастера ознаменовался стремлением к простоте, ясности музыкального мышления, а отсюда к ещё большей скромности, прозрачной фактуре и мудрой экономии средств художественного выражения.

**Ключевые слова:** скрипичный концерт, лирика, мелодизм, кантилена.

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

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

**Melody of S. Prokofiev as the main feature of his style (on the examples of Concerts No. 1 and No. 2 for violin and orchestra)**

**The purpose** of the article is to analyze the violin concertos No. 1 and No. 2, to find and explore the characteristic signs of S. Prokofiev’s melody, lyrics, cantilenas, and ways of its construction. One of the tasks will be to discover their differences, using the example of concerts to show the evolution of melody development by S. Prokofiev. Find the characteristics of his melody with works that were created in the same time interval along with the violin concertos. **The methods** are based on a

comprehensive analysis of violin concertos; the historical and structurally-analytical methods are used to track the evolution of the melody of S. Prokofiev. **Scientific novelty** claims relevance because, unfortunately, very little attention is paid to the unique lyrics of Prokofiev, which stands out very clearly among other composers. Therefore, the study of the characteristics of the canted melody reveals the melodic style in its mainstream. Especially since it is the cantilena that contains the most important artistic discoveries of the composer in the field of melody, this is where the peculiarity of his melodic thinking manifested itself. **Conclusions.** Prokofiev was one of the first composers of the twentieth century, who brought the violin art back to its natural, for centuries a certain lyrical-emotional direction. The violin in his works appears most often in the role of „actor”, who predominantly distinctly „sings”. This feature is inextricably linked with the lyrical direction – very strong in all Prokofiev’s works. The lyrical direction, we can assume, dominates Prokofiev’s entire violin heritage. His innovation in the field of updating the melody from the inside consisted in updating its imaginative, intonational, mode. Over the years, the Prokofiev’s violin style has changed, reflecting the general evolution of its artistic and aesthetic principles. The last period of his work was marked by the desire for simplicity, clarity of musical thinking, and hence to even greater modesty, transparent texture, and wise savings in the means of expression.

*The key words:* violin concerto, lyrics, melody, cantilena.

**Постановка проблеми.** Стиль Прокоф’єва представляє органічну єдність класичного і сучасного, де добре відоме, твердо засвоєне виступає у нових, часом вкрай несподіваних і парадоксальних комбінаціях. Його музику (як і все видатне) практично не можна втиснути у класифікаційну скриньку картотек стилів. Багато людей писало про Прокоф’єва, як творця чудових мелодій. У цьому він різко виділяється серед своїх видатних сучасників. Для Прокоф’єва ж окрема тема, яскравий музичний або гармонічний зворот набуває змісту лише в рамках більш масштабної цілісної єдності. Проте саме на адресу Прокоф’єва часто лунали закиди у відсутності якраз мелодій, які би були легкі до запам’ятовування.

Наголосимо, що подібні закиди виникали насамперед з крайньої незвичності інтонаційного змісту прокоф’євських тем. Можна нагадати про трактування стрибкового руху як поступового, коли



зміна тонів, віддалених на різні (в тому числі й широкі) інтервали створює враження плавної лінії. Або вказати на характерні зміни регістрового положення мелодії з несподіваними її переключеннями в крайні шари звукового простору (наприклад, у „пронизливо-просвітлених” ліричній кантилені).

**Актуальність дослідження** виникає із сучасного інтересу музикантів до більш глибокого та детального вивчення творчості й музичної мови С.С. Прокоф'єва. Бо сучасна музика дуже тісно пов'язана з тими засобами художньої виразності та винятково неповторним використанням гармонії, які застосовували композитори того часу, в тому числі й С.С. Прокоф'єв. Неможливо аналізувати сучасні твори, не засвоївши досягнення такого композитора.

**Огляд літератури.** В сучасних дослідженнях не так багато уваги приділяють особливостям мелодики С.С. Прокоф'єва, передусім, у його скрипкових творах, тим паче в концертах. У працях М. Арановського [1], О. Волкова [2], Я. Сорокера [4] мелодика С.С. Прокоф'єва постає, на жаль, відчутно другорядним, тематично доповнюючим елементом загального науково-дослідницького процесу.

**Мета статті** – дослідити характерні ознаки мелодизму С.С. Прокоф'єва, творчі риси лірики, кантилени і засоби їх побудови, на основі аналізу скрипкових концертів № 1 та № 2.

**Об'єктом дослідження** є кантиленна мелодія та ліричний мелодизм у скрипкових творах С.С. Прокоф'єва, а **предметом** – найбільш характерні ознаки мелодизму композитора окреслені у його концертах для скрипки з оркестром № 1 та № 2.

**Виклад основного матеріалу.** Перший скрипковий концерт Ре мажор, ор. 19 Прокоф'єва належить до числа прекрасних творінь музики. В остаточній редакції концерту відчуваються риси первісного задуму концертіно. Три невеликі частини не претендують на монументальну психологічну концепцію і симфонічну грандіозність. Мрійливість та пустощі молодості визначили переважаючий тон висловлювання. М'яка співучість, іноді пожвавлюється натяком на танцювальність, скерцозність, загострювана до гротеску, химерна до фантастичності, все це склало основу для образів концерту. Це не завадило Прокоф'єву розгорнути звичайну для нього пишність контрастів, раптових і різких емоційних перемикань. Ключ до розуміння прокоф'євського концерту ми знаходимо у першій його темі, в характері її трактування. Як якийсь символ одвічного

ліричного початку, вона неодноразово повторюється, відкриває і укладає першу частину, потім звучить у розширеному, „збільшеному” вигляді в завершені фіналу.

Подібна, улюблена Прокоф'євим інтонаційно-образна арка, перекинута від початкових звуків концерту до його заключних акордів, сприймається як проголошення непорушності усе підкоряючого чистого єства, яке йде від душі людського почуття.

У скерцо (друга частина) і фіналі Прокоф'єв взагалі прагне більше до зіставлення образів, ніж до їх симфонічному розвитку. Але одночасно він замикає ці контрасти у міцну „оправу”, використовуючи надійний прийом монотематизму. Цією „оправою” служить співуча й ніжна початкова тема першої частини (тема головною партії), яка повторюється, крім репризи першої частини, ще й у коді фіналу. З кожним разом переміщаючись на октаву вгору, оточена прозорою і блискучою оркестровою тканиною, вона все світлішає, і найвища точка цього „вознесіння” – згадане проведення з треллю на кожній ноті – виявляється завершенням концерту. „Мрійливий” початок у наслідку стає найбільш значним образним моментом у творі. Це формує загальний динамічний профіль концерту, визначає наскрізний розвиток і вносить свої корективи у конструкцію циклу. Своєрідна структура циклу в першому концерті з розташуванням частин у помірному темпі по краях і швидкою частиною в центрі, все ж не унікальна у Прокоф'єва. Подібним чином побудована, наприклад, „Симфонія-концерт” для віолончелі з оркестром, правда, з іншим змістом частин.

Перша частина (Andantino, ре мажор,  $\frac{6}{8}$ ). Яскраво і рельєфно виділяється головна тема – образ першої частини, за своїм значенням лірична лейт-тема усього твору. В головній темі, з якою так багато пов'язано в концерті, важливі риси нагадують про традиції романтичного мелосу, особливо у його народному дусі: й гармонічний мажор, і оспівування, й переважання секундових ходів, і тривалий підйом у висхідному та низхідному русі. Немов виростає з хиткого оркестрового тремоло (роль цього прийому велика в усьому концерті) головна партія з її мірним рухом, одночасно вона образотворча, „описова”, глибоко лірична і мрійлива.

Для прокоф'євського зрілого стилю ці деталі так само не типові, як і мала розчленованість теми, але зовсім по-прокоф'євському виглядає тональний план головної партії з модуляцією з ре мажору в

до мажор, і далі з поверненням по півтонах (до мажор – ре-бемоль мажор – ре мажор).

Хвиля безпосереднього почуття народжувала широкий мелос, який в силу історичної інерції наділявся у форми романтичної інтонації. Розроблений до останніх тонкощів комплекс засобів романтичної лірики було вкрай важко протиставити в цій області чомусь настільки ж сильно діючому. Сам композитор вказував на ліричний характер головної партії концерту. Перераховуючи чотири „лінії”, за якими розвивалась його творчість (класична, новаторська, моторна, лірична), він як приклад найбільш улюбленої їм ліричної лінії наводив початок Першого скрипкового концерту. Як зазначав Прокоф'єв, лірична лінія пов'язана тут з „більш-менш довгою мелодією” [3].

Мабуть, саме з труднощами вироблення своїх принципів довгої мелодії пояснюється рідкісне до неї звернення молодого Прокоф'єва, а з успішним подоланням цих труднощів і було пов'язано збільшення значення протяжного мелосу в зрілому і пізньому прокоф'євському творіннях.

Тема першого скрипкового концерту – одне з небагатьох винятків у творах раннього періоду майстра. Зате дивовижна кантілена Сьомої симфонії була вже проявом „правила”. Головна тема розгортається дуже широко, сплітаючись із оркестровими мелодійними голосами. Головну партію з її широким мелодійним диханням змінює сполучний епізод, написаний в улюбленому Прокоф'євим діатонічному ладі „по білим клавішам” (таке визначення лада належить самому Прокоф'єву). Характер звучання цього ладу – химерний, нематеріальний (в іншому випадку лад „по білим клавішам” послужив для музичного втілення однієї з тем Джульєтти-дівчинки). У поєднанні з остинатністю мелодійного малюнку, оспівуванням і навмисним повторенням одного звуку „сі”, ладотональною і гармонічною хиткістю, лад „по білим клавішам” у даному контексті передає в музиці, сполучне партії концерту, казкове, фантастичне звучання.

Колорит змінюється з настанням побічної партії. Побічна партія різко контрастує з ліричною головною, своєю химерною незграбністю, звивистістю мелодійного малюнку, теж може бути віднесено до народно-казкових образів. Оригінальна, підстрибуюча гострокутна мелодія з нескінченними форшлагами і трелями створює

загадковий і забавний образ – із серії улюблених прокоф'єву казкових образів.

Новий контраст вносить заключна партія своїм енергійним рухом, глухим *pizzicato* басів і частим стукотом акордів дерев'яних духових. Почавшись абсолютно безхмарно, експозиція до кінця затьмарюється прихованістю і вичікувальністю, звучать її останні переривчасті акорди.

У розробці атмосфера ще згущується. Розробка першої частини концерту виникає з первісної квартової інтонації, виокремленої з ліричної головної теми. Сенс подібної трансформації мотиву полягає в тому, що початковий інтервал кварта („ля” - „ре”) немов повернутий у його першочерговий закличний, фанфарний тон. При цьому, вся розробка насичена квартами, які повідомляють музиці велику стрімку силу. Відновлюється і вже не припиняється до кінця розробки швидкий рух. Залучені у його потік основні теми, раніше контрастні, зближуються настільки, що природньо продовжують одна іншу. Кульмінація настає з появою у свистячому пронизливому звучанні дерев'яних духових головної теми. В результаті витонченої гротескної деформації вона стала невпізнанною: замість колишньої неквапливої плавності – поспішність темпу і гострий злам інтонацій, ніби оголився незграбний костяк мелодії. Подальший спад поступово гасить динаміку, гальмує рух і призводить до сумної фрази скрипки соло, при мовчанні усього. Тепер знову з'являються м'які фарби експозиції. Тремоло засурдинених альтів готує репризу. Головна тема ніби розчиняється у променистому сьайві (високий регістр флейти і засурдинених скрипок з арфою створюють блискучий барвистий ефект).

У першій частині концерту немає репризи у звичайному розумінні цього слова: її місце займає своєрідна „реприза-кода”, з якої вилучені побічна і заключна партії. Так вся увага зосереджується на основному образі першої частини і всього концерту – ліричній головній партії. Відповідно до цього скорочення, означеного драматургією твору, знаходиться і каденція – короткий скрипковий монолог, що передує „репризі-коді”. Лірично-розповідному і народно-казковому характеру музики підпорядкована також й інструментовка концерту.

Друга частина (скерцо) (*Vivacissimo*, ля мінор,  $\frac{4}{4}$ ). Ця частина містить в собі образи, типові для молодого Прокоф'єва. Звукові спалахи, хроматичні злети, надзвичайна гострота і стрімкість музики,

химерне, примхливе акцентування – все це створює ілюзію запаморочливого руху. І хоча скерцо протистоїть першій частині й різко з нею контрастує, можна без зусиль встановити його зв'язок з інтонаціями побічної партії першої частини: це той же химерний, „кульгаючий” танок якогось казкового персонажа, але набагато більш злого й підступного, ніж його прообраз у першій частині.

Наголосимо, що композитор щедро сипле звукові ефекти – блискавично блискучі пасажі, флажолети, дзвінки *pizzicato*, *glissando*. Спочатку швидке стрекотіння заглушається грубим тупотом, в оркестрі – важкі акорди усіх струнних *pizzicato* з литаврами і дробові потріскування малого барабана, скрипка гострими ударами вибиває на струні *соль* незграбну, одноманітно ритмовану тему. У другому реміорному епізоді виникає різкий дисонанс, стукають акорди мідних із раптовими пронизливими вигуками всього оркестру, у скрипки з'являється *sul ponticello*. Закінчується скерцо каскадом сліпучих звучань. Вся ця приголомшлива феєрія йде майже безперервно на остинатному прискореному ритмі й вміщується у рамках чітко розпланованої форми (п'ятичасне рондо з багатьма ознаками класичного типу).

Фінал (*Moderato*, *соль* мінор,  $\frac{4}{4}$ ) повертає до ліричного настрою. Але ліризм цей зовсім іншого складу: композитор віддає перевагу тут більш реальним, людським художнім героям. Вони передбачають чудові ліричні образи його пізніх балетів. Така вже перша тема, в якій поєднуються м'яка лірика з граціозною танцювальною музикою. Фінал містить чимало точок дотику з традиційними прийомами симфонічного розвитку образів. Музика сповнена тихої чарівності прокоф'євських меланхолічних танців з їх невимовним змішанням смутку і легкого гумору. У колі цих емоцій залишається й вступна фраза фагота і співуча головна тема (у скрипки соло, потім в оркестрі). Більш пристрасно звучить у струнних ля-мінорна тема (*Allegro moderato*). До драматичної кульмінації призводить, наприклад, справді симфонічний розвиток другої теми (також написаної „по білим клавішам”) – співучої, з типовими для прокоф'євської мелодики ходами на септиму. На тлі цих навмисно одноманітних фігурацій виникає інша глибоко виразна мелодія (*Meno mosso*). Вона призводить до драматичної кульмінації фіналу і всього концерту.

У фіналі, логічно завершуючому оригінальну побудову циклу, остаточно прояснюється задум Прокоф'єва. Те, що за традицією було

надбанням повільної середньої частини – „ліричного центру” – тут розподіляється по краях циклу. Звідси рідкісна своєрідність фіналу, в якому особливий емоційний лад, незвичайна тональність (не головна тональність концерту, а її субдомінанта). Незвично й те, що це мінорний фінал мажорного твору, а також усталення незвичайної структури – проста трьохчастинна форма з дуже невеликими масштабами всіх трьох розділів, але з великою кодою.

Основна художня якість Концерту № 2 соль мінор для скрипки з оркестром ор. 63 – лірика. Однак лірика цього твору виходить за межі образів створеного вісімнадцять років по тому першого скрипкового концерту, теж ліричного характеру. На відміну від пейзажно-образотворчої лірики, що переважає у першому концерті, для другого – характерний ліризм втілений головним чином у сфері пісенно-танцювальної образності.

Перша частина (*Allegro moderato*, соль мінор,  $\frac{4}{4}$ ). Головна тема вступає відразу у скрипки соло при мовчанні оркестру – ніби самотній голос починає протяжну і сумну пісню-розповідь, як би воскрешаючи прийоми класиків, яким подобались такі скрипкові монологи. Її похмурі тони визначають загальну атмосферу, а інтонації пронизують всю музику першої частини.

Інші теми експозиції епізодичні. Після поліфонічного розвитку головної теми (канон) звучить легкий марш від початку сполучною партії. У заключній – вривається екстравагантний танок у дусі блазнівських сцен Прокоф'єва („балалаєчні” *pizzicato* струнних, побрякування трикутника, протяжні ноти у духових і далі вигуки валторни на інтонаціях головної теми створюють блискучу і химерну милозвучність). Це також скороминущість, миттєвий спалах енергії, відразу ж згасаючої. Образи саме миготять, не впливаючи істотно на подальший перебіг музики. Основне, що визначається – це контраст головної та побічної тем: увесь подальший розвиток у загальних рисах зводиться до його посилення, до збільшення, так би мовити, образної відстані між темами. Головна тема зазнає значних змін, в цілому зберігаючи і навіть згущаючи свої похмурі фарби. Місцями накопичується внутрішня напруженість, прихований драматизм, що не знаходить виходу. На цьому тлі тим виразніше виділяються окремі світлі відблиски, пов'язані з розвитком побічної теми.

Надзвичайно рельєфно означене відтворюється у розробці. Розробка заснована на багаторазовому повторенні й обігруванні головної партії (лейттеми). Тут вона постає в іншому освітленні:

м'які, округлі її обриси замінені пружними, незграбними, часом скерцозно-гротескними інтонаціями. Її початок чудовий за образною силою музики: баси глухо й уривчасто відстукують першу фразу головної теми, перебиваючи сухими, гострими акордами скрипок і альтів. Солююча скрипка обплітає все своїми звивистими фігураціями. Колорит фантастичний і тривожний, з відтінком зловісно-гротескної танцювальності у дусі *danse macabre*. Завзято повторюючись, головна тема утворює ланцюг мініатюрних варіацій, в яких Прокоф'єв потроху нарощує напругу, досягаючи цього, насамперед, зростаючою різкістю та причудливістю звучання. У розробці зрідка чутна і побічна тема, але все ж основна увага приділена головній, що звучить у різних ракурсах. Шелест, скиглення, скрипучі тембри заповнюють усе, безроздільно панує мінор. Слух безперервно чіпляється за елементи дисонансів, гострих тональних зіставлень, для яких пущено в хід випробуваний „мефістофельський” засіб – тритон. Атмосфера згущується з появою деформованої, залученої в загальний потік розробки побічної теми, яка, однак, швидко звільняється від цього впливу, знаходячи ще більше ніж раніше, спокій і просвітленість: немов раптово розривається сіра пелена нічних видінь.

Художнє чуття підказало композитору, що з такої великої кількості мелодійних варіантів, головній партії зможе протистояти лише тема дуже великої емоційної ємності: й така тема була знайдена – це побічна партія. Як правильно відзначається багатьма дослідниками, побічна партія другого концерту схожа на любовні теми Ромео. Улюблені Прокоф'євим підголоски прикрашають прекрасну мелодію, оживляючи та динамізуючи її. Потім відновлюється фантастичний танець – вже у зовсім примарному звучанні із засурдиненими скрипками й ударами великого барабану піанісімо.

У репризі перша тема проходить у струнних, побічна ж, перенесена у сріблястий верхній регістр скрипки. У коді – знову головна тема у вигляді, близькому до початкового (канон); вона замикає першу частину. Цю заокругленість, стійкість структури можна показово зіставити з емоційним характером головної теми та із загальною врівноваженістю тона усієї частини. Втім, увесь розділ насичений підголосками, він набагато більш поліфонічний, ніж відповідна частина першого скрипкового концерту.

Як і в першому скрипковому концерті, тут значна роль тональних забарвлень. Негайно ж після монологу скрипки соло, що викладає головну партію в соль мінорі, тема переходить до оркестру, який грає її вже у сі-мінорі, потім знову в соль мінорі, а перед сполучною партією – ще на тон вище, а саме – у до-дієз мінорі. Все це повідомляє темі особливу свіжість при кожному її проведенні. Такі тональні зрушення, які покликані „освіжити” тему, зустрічаються у другій частині концерту. Тема в мі-бемоль мажорі при першому повторенні звучить в сі-мажорі, потім у до-мажорі.

У репризі хочеться відзначити більш ускладнений поліфонічний зв'язок, яким композитор оздоблює вже знайомі з експозиції теми, наприклад, виклад побічної партії з великою кількістю підголосків, – спершу звучать в оркестрі, а потім у солюючої скрипки. Завдяки цікавому поліфонічному прийому скрипка виконує одночасно тему і підголоски. І хоча кода являє собою сплав змінених тем усієї частини і окремих їх інтонацій та мелодійних „осередків”, все ж панує лейттема, образ якої до кінця повністю прояснюється – їй повернутий початковий задумливо-ропівний склад. Так композитор висловлює явну перевагу ліричному початку концерту.

Друга частина (*Andante assai*, мі-бемоль мажор,  $\frac{12}{8}$ ), в якій знаходимо вплив класицизму. Це інтермецо, музична картинка, для втілення якої композитор дуже вдало обирає форму п'ятичастинного рондо. Воно відрізняється звичайним для Прокоф'єва багатством тональних зрушень та їх характером (наприклад, малосекундове співвідношення тональностей крайніх частин і середнього епізоду в складній формі усього Анданте: E $\flat$ -D-E $\flat$ ). У головній темі швидкі відхилення, двухоктавний діапазон, в якому відразу ж, протягом перших шести тактів, „розкидається” мелодія та легкість її пересування між крайніми точками цього величезного діапазону. Тема у соліста – гнучка мелодія над нерухомим акомпанементом.

В Анданте з головною темою один за одним зіставляються нові образи, вносячи деяке пожвавлення, м'який мелодійний візерунок, що переходить від скрипки соло до флейті й назад. Потім йде епізод фантастичного характеру з таємничими (на загальному піанісимо) закличками валторн і засурдиненої труби і „шелестом” засурдинених скрипок. Плавна течія Анданте увесь час перебивається – з тим, однак, щоб бути кожен раз відновленою. Вже провідна тема Анданте заявляє про себе типово „гітарним” вступом (*pizzicato* струнних). Значущість цього традиційного „серенадного” фону підкреслюється



„перекинутою” від нього мелодійною „аркою” до заключних тактів другої частини. Крім гітарних інтонацій у першому епізоді імітується гра на мандоліні – інструменті, що теж пов’язаний з „ритуалом” нічних серенад. Прокоф’єв застосовує при цьому оригінальний штрих – щось на зразок *tremolando*.

При кожній новій появі головна тема стійко зберігає свій вигляд – зберігається мелодія, гармонія, фактура акомпанементу, темп, теплий тембр струнних, – але не застигає в нерухомості, піддаючись наскрізному розвитку. Втім, жанрово-інструментальні моменти *Andante* – всього лише фон, „оправа”, покликана показати у всій красі провідну тему другої частини, цю прекрасну, що ллється з глибини душі пісню. З епізодів, що контрастують темі, привертає увагу другий – його химерні „холодні” інтонації передбачають образ феї Зими з „Попелюшки”. Але ще більш примітна тема третього епізоду (цифра 38) – широко пісенна мелодія, прообраз багатьох прокоф’євських тем, створених композитором в останній період творчості, коли в його музичну мову все помітніше вплітались інтонації масових пісень. Розцвічуючи переливами тональностей, оточена новими голосами, тема – як прекрасна квітка – повільно „розпускається”. І все перейнято колишньою піднесеною незворушністю. У тонах урочистого умиротворення завершується ця геніальна частина – одне з кращих *Анданте* у Прокоф’єва.

Третя частина (*Allegro ben marcato*, сі-бемоль мажор,  $\frac{3}{4}$ ). У ній найбільше відчувається близька подібність балету – в танцювальності обох основних тем (фінал написаний у формі рондо-сонати), різноманітності ритмів, швидкої зміни образів, що володіють на рідкість опуклими ритмічними характеристиками, нарешті, просто в оркестрових деталях (кастаньети). У фіналі дуже незначна роль поліфонії. Тут майже немає певних „переплетінь”, якими так збагачувались перша й друга частини концерту (лише в завершені з’єднана видозмінена головна партія з варіантом заключної партії). Втім, остання сама по собі мало характерна, позбавлена яскраво індивідуальних рис. Її не можуть збагатити і нарочито різкі по звучанню фігурації скрипки соло. Можливо, що твердження заключної партії у коді ще більш знижує вражаючу силу фіналу в цілому.

У головній темі кожен зворот сповнений пружинної енергії стрибка. Подвійні та потрійні ноти у скрипки, жорсткі удари акомпанементу, „встромляючі” дисонанси – все різко, важко, міцно.

Вражаюче, яку експресивну силу ритм і акцентування можуть надати найпростішій мелодичній лінії (висхідна сі-бемоль-мажорна гама). Головна партія витримана у ритмі мазурки. Та й вся музика цієї частини сповнена руху, химерних ритмів, які часто перебивають один одного. Як і в першій частині, тут відчувається прагнення композитора до об'єднання різних, часом контрастних образів.

Так, співуча, з ознаками вальсоподібності, побічна партія в міру свого розвитку поступово починає тяжіти до „мазурочного” ритму головної партії. Побічна партія змикається з головною майже впритул, зв'язка мінімальна (для Прокоф'єва важливе різке переключення в зовсім інший емоційний стан). Це перемикання підкреслено зрушенням у далеку тональність – мі-мінор, який створює рідкісне в рондо-сонаті тритонове співвідношення головної та побічної партій.

Взагалі, тональний план фіналу, як і в першому концерті, незвичайний. Фінал починається не в основній, а у паралельній тональності, закінчується ж – в основній і має по суті два тональних центра, В й G, що об'єднуються у коді. Вальсоподібна тема побічної партії, яка використовує на новий лад „старе”, з часів романтизму улюблений мелодійний засіб (опора на сексту між V–III ступенями), але з дуже освіжаючою грою мажоро-мінору, пофарбована в тони взагалі-то рідкісного у Прокоф'єва чуттєвого романтичного *espressivo*. Розробка побудована на ритмічній схемі головної партії (місцями зміненої до невпізнання) й елементах заключної, яка у зв'язку із цим зведена до „знаменника” головної партії: її метр зведений до 3/4. Переважання ліричних, „камерних” образів у другому концерті викликало відповідне, незвичайне чергування частин циклу: концерт з двома повільними частинами і однією швидкою чи не вперше з'явився у скрипковій літературі. В цьому відношенні другий скрипковий концерт Прокоф'єва – зразок новаторства у галузі драматургії концертного циклу.

Надалі головна тема з'являється знову і знову, кожного разу в іншому контрастному оточенні: дотримуючись у загальних рисах схеми рондо-сонати, Прокоф'єв вводить додаткові тематичні новоутворення. У майже калейдоскопічному мерехтінні образів виділяється соль-мінорний епізод, неспокійний і поривчастий, що звучить місцями віддаленим відлуння розробки першої частини, з чудовою, гостро викарбованою скрипковою темою, і кода – оригінальне *perpetuum mobile* зі звичайним у Прокоф'єва магічним

впливом ритму і руху. Нестримний біг скрипкових пасажів з безперервними переборами захлинаючого дихання ( $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{2}{2}$  і т.д.) обривається приголомшуючим дисонансом – ніби ударом кулака по всіх струнах відразу.

**Висновки.** Саме на адресу Прокоф'єва часто лунали закиди у відсутності якраз мелодій, які би були легкі до запам'ятовування. Подібні закиди виникали, насамперед, з крайньої незвичності інтонаційного змісту прокоф'євських тем. Можна нагадати про трактування стрибкового руху як поступового, коли зміна тонів, віддалених на різні інтервали, створює враження плавної лінії. Або вказати на характерні зміни регістрового положення мелодії з несподіваними її переключеннями в крайні шари звукового простору, наприклад, у „пронизливо-просвітлений” ліричній кантилені.

**Перспективи дослідження.** Вивчення особливостей мелодизму Прокоф'єва може творчо „підштовхнути” до переосмислення його музичної мови для подальшого художньо-різноманітного сприйняття творчості видатного композитора.

#### **Список використаних джерел та літератури:**

1. Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. Ленинград: Музыка, 1969. 230 с.
2. Волков А. Скрипичные концерты С. Прокофьева. Москва: Музгиз, 1962. 37 с.
3. Прокофьев С. Статьи и материалы. Москва: Музыка, 1965. 87 с.
4. Сорокер Я. Скрипичное творчество С. Прокофьева. Москва: Музыка, 1965. 119 с.

#### **References:**

1. Aranovsky, M. (1969). Melodies by S. Prokofiev. Leningrad: Music [in Russian].
2. Volkov, A. (1962). Prokofiev's violin concertos. Moscow: Muzgiz [in Russian].
3. Prokofiev, S. (1965). Articles and materials. Moscow: Music [in Russian].
4. Soroker, J. (1965). Violin's works by S. Prokofiev. Moscow: Music [in Russian].

UDC 78.087.68  
DOI 10.33287/22196

**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

**Дубина Аліна Володимирівна,**  
*магістрант кафедри „Хорове диригування”*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (050) 104-43-72  
e-mail: alinadubyna711@gmail.com

## **ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ВТІЛЕННЯ ПРИНЦИПІВ НОВОГО НАПРЯМУ ХОРОВОЇ МУЗИКИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ В ЛІТУРГІЇ СВЯТОГО ІОАННА ЗЛАТОУСТОГО П. ЧЕСНОКОВА**

**Мета** статті виявлення способів індивідуалізації принципів Нового напрямку в хоровому мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століть на аналітичному матеріалі Літургії Святого Іоанна Златоустого П. Чеснокова. Коло **методів** дослідження концептуально спирається на ідеї духовної сповідальності людини М. Бердяєва й П. Флоренського, ідеї духовної сповідальності людини в культурі Київської Русі та теорію поетики й антропо-вимірності духовної давньоруської літератури й музики Д. Ліхачьова та С. Аверинцева. Головним дослідницьким інструментарієм постали історичний, діалектичний, феноменологічний, системний, герменевтично-інтерпретаційний, порівняльно-аналітичний методи. **Наукова новизна** роботи визначається 1) зверненням до маловивченої духовно-хорової музики одного із самотніх композиторів Нового напрямку П. Чеснокова, 2) аналітичним виявленням формотворчої ролі на різних рівнях музичної цілісності Літургії елементів народно-пісенного мислення та впливу синодального співочого стилю, 3) означенням індивідуальних засобів композиторського прочитання літургічного канону. **Висновки.** Літургія Святого Іоанна Златоустого П. Чеснокова є оригінальним зразком втілення естетичних орієнтирів

композиторів Нового напрямку. В Літургії Чеснокова пізньоромантичними засобами впроваджено принципи народно-пісенної мелодичної пластики, наспівної романсової інтонаційності, пісенної варіаційності й лінійно-поспівковий поліфонічний принцип розвитку ключового інтонаційного комплексу, плагальність ладотональної логіки побудови „купольно-центричної” структури циклу й горизонтально-вертикальних взаємодій, діатонічність як спосіб створення лірико-споглядальної образності, пісенність переосмислення візантійського розспівного мелосу як основи створення епіко-драматичної сфери, поспівково-мелодичний лейтмотивний спосіб об’єднання цілісності. Визначальними співочими рисами Літургії Чеснокова є „прозора” виразність, чистота і простота, принцип реєстрової контрастності фактури та колористичних тембрових співставлень, властивих синодальному стилю.

**Ключові слова:** Літургія, Новий напрям, церковні піснеспіви, пісенно-романсова інтонаційна виразність, синодальний стиль, антифонний спів, візантійський розспів.

**Тарасова Наталія Юрьевна**, кандидат философских наук, доцент кафедры „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

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

**Индивидуальность воплощения принципов Нового направления хоровой музыки конца XIX – начала XX столетий в Литургии Святого Иоанна Златоуста П. Чеснокова**

**Цель статьи** – выявление способов индивидуализации принципов Нового направления в хоровом искусстве конца XIX – начала XX столетий на аналитическом материале Литургии Святого Иоанна Златоуста П. Чеснокова. **Методы** исследования концептуально опираются на идеи духовной исповедальности человека Н. Бердяева и П. Флоренского, идеи духовной исповедальности человека в культуре Киевской Руси, а также теорию поэтики и антропологического измерения духовной древнерусской литературы и музыки Д. Лихачёва, С. Аверинцева. Главным исследовательским инструментарием являются исторический, диалектический, феноменологический, системный, герменевтико-интерпретационный, сравнительно-аналитический методы. **Научная**

**новизна** публикации определяется 1) обращением к малоизученной духовно-хоровой музыке одного из самобытных композиторов Нового направления П. Чеснокова, 2) аналитическим выявлением формообразующей роли на разных уровнях музыкальной целостности Литургии элементов народно-песенного мышления и влияния синодального певческого стиля; 3) раскрытием индивидуальных способов композиторского прочтения литургического канона.

**Выводы.** Литургия Святого Иоанна Златоуста П. Чеснокова является оригинальным образцом воплощения эстетических ориентиров композиторов Нового направления. В Литургии Чеснокова позднеромантическими способами претворяются принципы народно-песенной мелодической пластики, напевной романсовой интонационности, песенной вариационности и линейно-попевочного полифонического принципов развития ключевого интонационного комплекса, плагальности ладотональной логики построения „купольно-центрической” структуры цикла и горизонтально-вертикальных взаимодействий, диатоничности как способа создания лирико-созерцательной образности, песенного переосмысления византийского распевного мелоса как основы создания эпико-драматической сферы, попевочно-мелодического лейтмотивного способа объединения целостности. Определяющими певческими чертами Литургии Чеснокова являются „прозрачная” выразительность, чистота и простота, принцип регистровой контрастности фактуры, а также колористических тембровых сопоставлений, присущих синодальному стилю.

**Ключевые слова:** Литургия, Новое направление, церковные песнопения, песенно-романсовая интонационная выразительность, синодальный стиль, антифонное пение, византийский распев.

**Tarasova Nataliia**, candidate of philosophy, associate professor of department „History and Theory of Music” of M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music

**Dubina Alina**, graduate student of the chair „Choir conducting” of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

**Individuality of the implementation concerning the principles of the New direction from the choral music in the late 19<sup>th</sup> – the early 20<sup>th</sup> centuries into the Liturgy of St. John Chrysostom by P. Chesnokov**

**The purpose** of this article is composed by scientists into identifying the ways for individualizing the principles of the New direction in choral

art from the late 19<sup>th</sup> – the early 20<sup>th</sup> centuries on the analytical material of the Liturgy of Svyatnor John Chrysostom P. Chesnokov. **The methods** are conceptually based on the ideas of human spiritual confession of N. Berdyaev and P. Florensky, the ideas of human spiritual confession in the culture of Kievan Rus and the theory of poetics and anthropological measurement of the spiritual ancient Russian literature and music of D. Likhachev and S. Averintsev. The main research tools served historical, dialectical, phenomenological, systemic, hermeneutic-interpretative, comparative-analytical methods. **Scientific novelty** of the publication is determined by 1) referring to the little-studied spiritual choral music of one of the original composers of the New Direction P. Chesnokov, 2) by analytic revealing the formative role at different levels of musical integrity of the Liturgy of the elements of folk song thinking and influence of the synodal singing style; 3) by the appearance of individual means and methods of composer's reading of the literature of the canon. **Conclusions.** The liturgy of St. John of Zlatoust P. Chesnokov is an original example of the embodiment of the aesthetic orientations of the composers of the New Direction. In the Liturgy of Chesnokov late-romantic ways, the principles of folk song melodic plasticity, melodic romance intonation, are implemented song variance and linear-singing polyphonic principles for the development of a key intonation complex, palatal logic plug-in of building a „dome-centric” cycle structure and horizontal-vertical interactions, diatonicity as a way to create lyric-contemplative imagery, song rethinking of the Byzantine rosévian basis of the foundation of the founding body spheres, singing and melodic leitmotive way of combining integrity. The defining singing features of the Chesnokov Liturgy are the „transparent” expressiveness, purity and simplicity, the principle of register contrast of texture and coloristic timbre comparisons inherent in the synodal style.

**The key words:** Liturgy, New Direction, church chants, song-romance intonational expressiveness, synodal style, antiphonic singing, Byzantine chanting.

**Постановка проблеми.** Нові змістовні, стильові й стилістичні перетворення в українській духовно-хоровій музиці останніх десятиліть, що пов'язується з відновленням релігійного світобачення, висувають потребу осмислення характеру новітніх композиційних тенденцій через дослідження інваріантних моделей традиційних богослужбових жанрів, зокрема, Літургії, духовного концерту, та

індивідуальних методів сучасного тлумачення їх канонічних засад у професійній творчості, вивчення способів спадкоємності й сучасного виразу національної неповторності через дослідження вітчизняного композиторського досвіду попередніх епох.

**Актуальність дослідження.** В часи світоглядних змін, пов'язаних із соціальними потрясіннями, руйнацією духовних і моральних ідеалів, зростанням відчуття дисгармонійності існування духовна хорова музика набуває високого рівня зацікавленості у сучасних композиторів та, безумовно, виконавців. Виконуючи духовно-компенсаторну – морально-релігійну, просвітницьку, виховну, повчальну, естетичну – роль, вона дає відповідь на критичні питання людського буття, засобами музичного мистецтва. Такою високо запитаною, що зберігає актуальність для виконавців, композиторів, дослідників і сьогодні, яскраво й плідною у прагненні знайти індивідуальні способи збереження спадкоємності з національними духовно-хоровими традиціями та водночас їх осучасненням у жанрах Літургії та духовного концерту виявилась, за визначенням Б. Асаф'єва, Ю. Келдиша, Н. Гуляницької, В. Протопопова, В. Холопової, А. Ковальова, творчість композиторів Нового напрямку музичного мистецтва кінця 1880-х – 1917-х років.

Названі добою „срібного віку”, ці часи постали епохою нового розквіту духовно-хорових жанрів у творчості Кастальського, Смоленського, Чеснокова, Рахманінова, які, відповідно до власних жанрово-композиційних уподобань, стильових орієнтирів, особливостей музичної мови оновили їх богослужбові функції, ствердили в якості неперевершених зразків сучасного розвитку традицій православної духовно-хорової музики.

**Огляд літератури.** Дослідження духовно-хорової сфери музики ХХ століття стали сферою підвищеного інтересу музикознавства лише в останню чверть століття. Тому в роботах, що з'явилися із даної проблематики до 90-х років та після 2000 року, переважають богословські та музикознавчі праці із загальних питань духовно-музичної творчості та музично-теоретичних проблем жанру й форми. Серед них цінні своїми висновками щодо питань формотворення, звуковисотності, жанрової і тембрової організації духовної музики роботи Б. Асаф'єва, А. Альшванга, В. Цуккермана, А. Сохора, Л. Мазеля, О. Холопова та В. Холопової, В. Медушевського, Є. Назайкінського, І. Гарднера, О. Кандинського, Н. Герасимової-



Персицької, А. Тевосяна, Ю. Паїсова, Ю. Євдокимової, Г. Пожидаєвої та ін.

У дослідженнях науковців останніх років, зокрема О. Ковальова [4], М. Рахманової [8], Н. Гуляницької [2], О. Зосім [3], В. Реді [9], впроваджується вивчення Літургійного циклу не лише в ракурсі жанрової специфіки та композиції, але і питань творчої взаємодії позаособистого, сакрального й індивідуально-творчого початків композиторського мислення. Та, на жаль, чимало пов'язаних із цим індивідуально-стильових питань залишаються недостатньо повно системно й змістовно розкритими.

**Метою статті** є виявлення способів індивідуалізації принципів Нового напрямку в хоровому мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століть на аналітичному матеріалі Літургії Святого Іоанна Златоустого П. Чеснокова.

**Об'єктом** дослідження виступають індивідуально-стильові риси втілення музично-естетичних принципів Нового напрямку в духовно-хоровій музиці П. Чеснокова, а **предметом** – романсово-пісенний початок та синодальний стиль в духовно-хоровому письмі Літургії Святого Іоанна Златоустого П. Чеснокова.

**Виклад основного матеріалу.** Виссю процесу трансформацій духовно-хорової музики початку ХХ століття слугувало прагнення повернути церковний спів до „першоджерел”, що активізувало вивчення синодальних видань співочих книг, звернення до одноголосних знаменних розспівів як носія духовно-національної своєрідності та віднайдення відповідних форм їх багатоголосних перекладів.

Виразником вказаних тенденцій став ініційований П.І. Чайковським Новий напрям, до якого увійшли композитори С.В. Рахманінов, О.Д. Кастальський, К.Н. Шведов, С.В. Панченко, В.І. Ребіков, М. Іпполітов-Іванов, В. Калінніков, П. Чесноков, О. Гречанінов та ін. Зберігаючи органічний зв'язок з традиціями духовної музики попередньої епохи, вони бачили за необхідне повернути у власних духовних хорових творах дух давніх церковних піснеспівів, сприяючи водночас широкому розвитку вільної композиції у галузі церковної музики й новому національному стилю хорового письма.

Головними творчими принципами представників „Нового напрямку” в роботі над духовними творами були 1) впровадження прийомів народного музичного мислення; 2) тлумачення

старовинного розспіву як інтонаційно-тематичної основи індивідуально-композиторської композиції, а не матеріалу для обробки; 3) пошук адекватних формам старовинного церковного співу засобів мелодичного, гармонічного, ритмічного, фактурного й тембрового їх втілення; 4) використання оригінальних традиційно православних хорових прийомів (антифонний спів, спів з канонархом, з головщиком ін.).

Тонким виразником принципів Нового напрямку в духовно-хоровій музиці став П. Чесноков. Хорова спадщина композитора налічує близько п'ятисот хорових творів, у число яких входять: духовні твори та переклади традиційних розспівів („Литургия Преждеосвященных Даров” ор. 24, „Литургия Святого Иоанна Златоуста” ор. 42, „Литургия обычного напева”, три Всенічні, дві заупокійні служби (Паніхіди), цикли „Во дни брани”, „Ко Пресвятей Владычице”, „Ко Господу Богу”), а також велика кількість окремих піснеспівів Літургії та Всенічної, обробки народних пісень та хори на вірші російських письменників.

Особливими рисами духовно-хорових творів П. Чеснокова є пісенно-романсова інтонаційна виразність та синодальний стиль темброво-фактурного забарвлення. Адже після закінчення Синодального училища він регентує у багатьох храмах Москви, викладає хоровий спів, виступає як диригент духовних концертів, бере активну участь у роботі регентських з'їздів, а також дає уроки на регентських та регентсько-викладацьких курсах. Нерідко П. Чесноков писав свої твори цілеспрямовано для хору Синодального училища, але слід зауважити, що про невеликі прихідські хори, композитор також піклувався та приділяв їм немало уваги, зробивши неймовірні переклади зі змішаного складу на однорідний, як власних творів, так й музики інших композиторів.

Означені принципи Нового напрямку по-особливому втілює Літургія ор. 42 П. Чеснокова, написана для малого мішаного складу хору. Індивідуальність тлумачення жанру Літургії у творі Чеснокова, що відноситься до пізньої творчості композитора (1914 р.), очевидна. З одного боку, вокальність як визначальна компонента хорового стилю Літургії, обумовлена специфікою хорового досвіду композитора, знанням природи хорового звучання кожної партії окремо та хору в цілому, глибоким розумінням вокально-хорової виразності, усвідомленням ролі та характеру хору в чині

богослужіння. З іншого боку, вокальність тут – фактор, що сприяє технічній простоті й виконавській доступності Літургії.

Літургія П. Чеснокова досить вирізняється з кола подібного жанру творів композиторів Нового напрямку, й ця відмінність очевидна. Як писав на підтвердження цієї думки сам композитор, „...опростившись технічески, но не в ущерб внутреннему содержанию, мне хотелось дать малым хорам цельную по настроению, ценную по содержанию и доступную по исполнению Литургию. Насколько я достиг этой цели – покажет будущее” [10, 233].

І справді, з досвіду церковних хорів, завжди є проблема репертуару для невеликого складу, що змушує звертатись до спрощеного обіходного варіанту. „Справедливые упреки регентов, что я пишу все для первоклассного Синодального хора, забывая о нуждах многочисленных небольших хоров, заставили меня обратить внимание на эту нужду. Я издал ряд упрощенных переложений некоторых излюбленных монастырских напевов (старо-симоновский, ипатьевский и другие) и с тех пор многие свои сочинения и переложения издаю с дубликатами, помещая рядом с оригиналом и его упрощенное переложение для сметанного, и что удобно, для однородного хора” [10, 233]. П. Чесноков у силу свого таланту вирішує цю проблему, надавши оригінальний варіант цілісного рішення літургійного циклу.

Чому ж є потреба саме в цільному літургійному циклі? Тому, що молитва прихожан завжди супроводжується голосом священика, а саме – його возгласами та молитвами, читанням молитв чтецями, канонаршими, та одне з головних – співом хору. На пряму молитвенний стан прихожан залежить від характеру звуку всіх супроводжуючих груп. „Не в этом ли корень церковности музыки: религиозный подъём в душе священнослужителя невольно передается и богомольцам”, пише композитор [10, 233].

Тому від самого початку й до кінця служби, піснеспіви мають нести у собі логічний ланцюг характеру молитов, почуття, з метою не завадити загальній молитві, „спільній справі” – такий переклад з грецької має „Літургія”. Зміна репертуару відволікає кожен раз тих хто молиться, своєю оригінальністю, особливим характером, індивідуальною стилістикою композитора, тому не дає плавного переходу. В Літургії П. Чеснокова, піснеспіви мають злагоджений тональний зв'язок. Кожен наступний номер підготовлений

попереднім, за рахунок тональності домінантової групи або ж першого ступеню спорідненості. Тематизм також приймає участь у формоутворенні циклу. Тематизм Літургії плавно демонструє варіації з початкового номеру та плавного розростання нового музичного матеріалу із попереднього. У такий спосіб створюється цей логічний ланцюг.

Літургія ор. 42 має стандартну двочастинну структуру, яка складається із „Литургии оглашенных” та „Литургии верных”. Але канонічна структура Літургії має тричастинну будову. У нашому випадку не була вказана перша частина Богослужіння через те, що вона не відноситься до хорового циклу, тобто не включає в себе жодного піснеспіву. Перша частина Літургії має назву – „Проскомидия”, що означає „принесення”. У цій частині священник готує на жертovníку хліб та вино (символ плоті та крові Христа) для Літургії, а також поминає живих та покійних, вичитує для того особливі молитви.

П. Чесноков дотримується каноніки циклу, це бачимо у структурі основного складу піснеспівів богослужіння. Будучи регентом церковного хору та глибоко віруючою людиною, інакше композитор і не міг вчинити, адже він знав головне призначення кожного з номерів циклу, тому кожен з них постає невід’ємним.

Означена Літургія відноситься не до концертного виконання, а саме до храмового, канонічного. У ній витримано всі вимоги щодо складу піснеспівів, навіть до найменших елементів Богослужіння, якими являються ектенії (велика, мала, сугуба, благальна). У пріоритеті композитора немає виділення окремих головних, знакових номерів із циклу, а є тільки суть та цілісне значення загальної молитви.

Сам П. Чесноков ділить Літургію на десять номерів. Розглянувши Літургії таких композиторів як С.В. Рахманінов, П.І. Чайковський, К.Г. Стеценко, стає очевидною різниця у кількості номерів піснеспівів у порівнянні з П.Г. Чесноковим. Літургія С.В. Рахманінова має 20 номерів, П.І. Чайковського 24 номери, К.Г. Стеценка 15 номерів. Літургійні цикли С. Рахманінова та П. Чайковського відносяться до концертного типу та мають фортепіанний супровід, цикл К. Стеценка відноситься до церковного типу. Навіть ця особливість вказує на те, що Літургія П. Чеснокова відрізняється від стандартів епохи.

Абсолютно індивідуальний і підхід до організації циклу, індивідуальне осмислення головної ідеї. Композитор об'єднує піснеспіви у змістовні блоки. Все це йде від глибокого осмислення, підходу та особистого ставлення митця.

Наприклад, перший номер Літургії, який включає в себе такі піснеспіви як: „Великая ектенія”, „Благослови душе моя Господа” та „Малая ектенія”. Композитор об'єднує їх єдиною тональністю (Ре-мажор), однією лейтінтонацією, робить цей блок як прелюдію до першого смислового центру – „Слава... Единородный Сыне...”. Це, у свою чергу, взаємопов'язано із призначенням та змістом піснеспівів у Богослужінні. Піснеспів з першого номеру циклу „Благослови, душе моя, Господа”, має текст псалмів: „Этими псалмами молящиеся готовятся к слышанию возвышенного церковного учения о Воплощении Бога Слова, которое изложено в тропаре «Единородный Сыне и Слове Божий»” [6]. У наступному номері введено такі піснеспіви: „Слава... Единородный Сыне...”, „Малая ектенія. Во царствии Твоемъ” та „Приидите, поклонимся”. Цей блок номерів має взаємозв'язок не тільки між собою, але ще й з попереднім. Адже піснеспів „Во царствии Твоемъ” постає третім антифоном, перший антифон – це „Благослови Душе моя Господа”, другий – „Хвали душе моя Господа”, який до речі відсутній у циклі. Відсутній з тієї причини, що він є ідентичним з точки зору музичного матеріалу, але має інший словесний склад.

Таким чином, цей антифон завершує чисельність антифонів, яких всього три – на честь Пресвятої Трійці. З урахуванням цього, виникає питання: чому після цього номеру композитор не зробив межу блоку? А саме через те, що під час співу третього антифону здійснюється Малий вхід. „Символика Малого входу, когда из северных врат алтаря выходят священосец со свечей, диакон с Евангелием и священник, раскрывается в тайной молитве, которую священник произносит в это время: Владыка Господи, Боже наш...” [6]. Перші два піснеспіви мають між собою інтонаційний зв'язок, у вигляді початкового лейтінтонаційного зерна. Третій піснеспів звучить по-новому. Саме у цьому номері композитор використовує стародавній розспів (візантійський), який надає аскетичного, в якійсь мірі призивного та величного характеру. Такий прийом направлений на те, щоб привернути особливу увагу парафіян до слів, які хоче донести хор та священник. Цей піснеспів і є призивом для всіх віруючих. Після цього піснеспіву хор співає тропарі, які несуть в собі

зміст конкретного православного дня. Саме з цієї причини було так важливо відтінити даний піснеспів на всіх рівнях засобів музичної виразності.

За таким принципом побудована вся Літургія, що утворює досить незвичайну структуру. З метою цілісності циклу, тональний план теж має свій об'єднуючий, закономірний ланцюг: D-dur – G-dur – C-dur. Це тональний план трьох перших номерів, з якого бачимо наступне: кожна попередня тональність ніби постає домінантою для наступної, таким чином підтримуючи безперервний зв'язок та утверджуючи єдине ціле. Спостерігаємо у цій тональній взаємодії народні витоки і традиції „Нового напрямку”, про що свідчить квартова інтерваліка тональностей, використання стародавнього розспіву, а саме візантійського.

П. Чесноков підтримує ідею та традиції „Нового напрямку”, але його трактування є індивідуальним не схожим на інших. Чиста діатоніка номерів теж постає ознакою народності, хоча зустрічається гармонічний та мелодичний мінор у відхиленнях. У наступному розвитку циклу тональний план має той же принцип, але зустрічається й медіантовий хід розвитку. Помітний і той момент, що навіть тональний план втілює в собі символічне спрямування. Із самого початку й включно до піснеспіву „Милость мира”...и „Тебе поемь” шостого номеру, відбувається тональний підйом. Центром цього підйому є саме піснеспів „Милость мира”...и „Тебе поемь”. Зовсім не випадковий вибір даного центру, адже цей номер є найголовнішим смисловим центром усього православного богослужіння – „евхаристический канон” (Анафора), що у перекладі з грецької – „возношение”. Анафора – центральна, стародавня частина християнської Літургії, під час якої відбувається перетворення хліба та вина у Тіло та Кров Христа.

Літургія П. Чеснокова побудована лише на дієзних та беззнакових тональностях, тим самим композитор прагне досягти піднесеного звучання наповненого світлом, взявши до уваги вокально-хорову природу, а саме – закономірність інтонування дієзів та бемолів. Відомо, що дієзи інтонуються високо, а бемолі низько. Цей момент був врахований композитором, адже він і сам є автором книги „Хор и управление им”. Майстер прекрасно розумів та відчував вокально-хорову природу церковного хору.

Гармонічна палітра Літургії П. Чеснокова схильна до плагальності та простоти звучання хорової фактури. У кожному з

розглянутих засобів виразності червоною лінією проходить народність, традиції народного співу. Тим самим композитор робить всіх парафіян ближчими до молитви, розуміння настрою та релігійного почуття. Ніяк інакше не донести це як через ментальне відчуття, те, що пульсує в жилах від серця. П. Чесноков часто використовує такі гармонії як II (7) та його обернення, VI та III ст. тризвуки та їх обернення, субдомінанту та її обернення.

Композитор дотримується золотой середини у структурному дробленні верховенства номерів. З цього прослідковується драматургічна лінія, де виділяється початок, головний центр усього богослужіння та його закінчення. Через це присутній природній темп богослужбової процесії без перенасиченості та помилкових центрів, адже Літургія має багато відтінків, характерів, а відтак, є важливим момент дотримання градацій ходу богослужіння у композиторському рішенні.

Літургійний цикл П. Чеснокова має інтонаційну формулу, яка пронизує ряд піснеспівів циклу з метою створення музично-тематичної цілісності, що є характерним для Литургії Іоанна Златоуста оп. 41 П.І. Чайковського. Інтонаційне зерно, яке звучить від самого початку у „Великій ектенії” розростається у наступних піснеспівах у варіаційній формі. Дивовижні обрамлення має початкове зерно у різних номерах циклу. Для прикладу візьмемо до уваги піснеспів „Благослови Душе моя Господа” з першого номеру. Інтонаційне зерно має той же інтервальний об’єм мотиву, але змінюється його рух. Тепер мотив складається із квартового стрибка вгору в цій же тональності D-dur (ля1 - ре2) та оспівувань квінтового тону подібних плетінню мережива. Якщо графічно подивитись, то мотив нагадує хвилю. Вода, хвилі, все це приносить спокій, а все негативне та „всякое ныне житейское отложим попечение (Ис. 6. 1-3)” (слова з Херувимської пісні) відносить далеко разом з течією.

Усі ці характеристики надають піснеспіву спокійного та умиротвореного характеру, що є досить характерно та доречно для початку Літургії. Інтонаційна формула лейтмотиву постає носієм у першу чергу слова, тим самим звільняючи головне місце саме йому. Про це свідчать затактова структура мотиву й низхідний рух вісімками на різні склади, який прямує до змістовно-словесного центру. Можемо припустити, що цей мотив має і символічне наповнення. Спадний поступовий рух мелодії, за тим йде повернення до початкової вершини, шляхом висхідного поступового руху.

Тональність D-dur у даній ектенії звучить як світловий розлив, що символізує промінь, який падає на землю з небес. Висхідний рух – як відбиття цього світла, Божої любові з віруючих сердець.

**Висновки.** Літургія Святого Іоанна Златоустого П. Чеснокова є оригінальним пізньоромантичним зразком втілення естетичних орієнтирів композиторів „Нового напрямку” на повернення духовності давніх церковних піснеспівів, впровадження вільної композиції у церковні твори, створення нового національного стилю хорового письма. На мелодійному, ладово-тональному й гармонічному, поліфонічному й структурно-формотворчому рівнях Літургії П. Чеснокова впроваджено принципи народно-пісенної мелодичної пластики, наспівної романсової інтонаційності, пісенної варіаційності й лінійно-поспівкового поліфонічного принципів розвитку ключового інтонаційного комплексу, плагальності ладотональної логіки побудови „купольно-центричної” структури циклу й горизонтально-вертикальних взаємодій, діатонічності як способу створення лірико-споглядальної образності, пісенного переосмислення візантійського розспівного мелосу як основи створення епіко-драматичної сфери, поспівково-мелодичного лейтмотивного способу об’єднання цілісності.

Літургія П. Чеснокова засвідчує метод пізньоромантичного пісенного переосмислення старовинного розспіву як інтонаційно-тематичної основи композиції. Визначальними співочими рисами Літургії П. Чеснокова є „прозора” виразність, чистота і простота, принцип реєстрової контрастності фактури та колористичних тембрових співставлень, властивих синодальному стилю. Композиторське прочитання літургійного канону відзначено синтезом настанов на відновлення традиційного із виявленням індивідуально-стильової унікальності стилістичних засобів тлумачення тексту й ритуального символізму.

**Перспективи дослідження.** Літургія ор. 42 П. Чеснокова – оригінальний зразок композиторського лірико-драматичного переосмислення літургійного літературно-пісенного канону, що залишає багато питань відносно співвідношення молитовно-містичного, інтонаційно-символічного та музично-сценічного тлумачення релігійних ідей в музичному тексті, що й актуалізує новий напрям подальших досліджень.



### Список використаних джерел і література:

1. Артёмова Е.Г. Жанр и форма богослужебных песнопений в авторском творчестве композиторов нового направления. <http://www.factory.com> (дата звернення 15.09.2018).
2. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва: Языки славянской культуры, 2002. 258 с.
3. Зосім О.Л. Восточнославянская духовная песенность: литургический аспект // Культура. Наука. Творчество: сб. науч. ст. Минск: Беларуская государственная академия музыки, 2011. В. 5. С. 424–432.
4. Ковалёв А.Б. Литургия в творчестве русских композиторов XVIII – XX веков. Специфика жанра и организация цикла. Москва: Музыка, 2004. 243 с.
5. Левашёв Е.М. Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова (1825 – 1917). Москва: „ТехноИнфо”, 1994. 105 с.
6. Православная литература. <http://www.bogoslovy.ru/books.htm> (дата звернення 12.09.2018).
7. Протопопов С. О художественном элементе в церковном пении (мысли и наблюдения) // Богословский вестник. Москва, 1901. Т. 1. № 2. С. 252–292.
8. Рахманова М.П. Новое направление в духовной музыке: исторические тенденции и художественные процессы // История русской музыки. Москва: Музыка, 2004. Т. 10. С. 392–456.
9. Редя В.Я. Музыка в культурной композиции „серебряного века”: монографія. Киев: ДАКККІМ, 2006. 276 с.
10. Русская духовная музыка в документах и материалах. Москва: Знак, 2007. Т. V. 1032 с.
11. Чесноков П. Литургия Св. Иоанна Златоуста. Москва: П. Юргенсон, 1914. 45 с.

### References:

1. Artjomova, E.G. (2018). The genre and form of liturgical chants in the author's work of composers of the new direction [Electronic resource]. Retrieved from <http://www.factory.com> [in Russian].
2. Guljanickaja, N. (2002). Poetics of musical composition. Theoretical aspects of the Russian spiritual music of the 20<sup>th</sup> century. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury [in Russian].
3. Zosim, O.L. (2011). East Slavic spiritual song: liturgical aspect. Kul'tura. Nauka. Tvorchestvo, 5, 424–432 [in Russian].
4. Kovaljov, A.B. (2004). Liturgy in the works of Russian composers of the XVIII - XX centuries. The specifics of the genre and the organization of the cycle. Moskva: Muzyka [in Russian].

5. Levashjov, E.M. (1994). Traditional genres of Orthodox singing in the works of Russian composers from Glinka to Rachmaninov (1825–1917). Moskva: „TehnoInfo” [in Russian].
6. Orthodox literature, (2018). [Electronic resource]. Retrieved from <http://www.bogoslovy.ru/books.htm> [in Russian].
7. Protopopov, S. (1901). On the artistic element in church singing (thoughts and observations). Bogoslovskij vestnik, 1 (2), 252–292 [in Russian].
8. Rahmanova, M.P. (2004). The new direction in spiritual music: historical trends and artistic processes. Istorija ruskoj muzyki, 10, 392–456 [in Russian].
9. Redja, V.Ja. (2006). Music in the cultural composition „Silver Age”. Kiev: DAKKKIM [in Russian].
10. Russian sacred music in documents and materials, (2007). Moskva: Znak [in Russian].
11. Chesnokov, P. (1914). Liturgy of St. John Chrysostom. Moskva: P. Jurgenson [in Russian].

*UDC 78.22.2*

*DOI 10.33287/22197*

**П’ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
 докторант Національної музичної академії України  
 ім. П.І. Чайковського  
 тел: (063) 935 - 47 - 27  
 e-mail: musik\_prof@ukr.net*

## **МУЗИЧНО-МОВЛЕННЄВА ПРОБЛЕМАТИКА У РЕТРОСПЕКЦІЇ**

**Мета статті** – висвітлити музично-мовленнєву проблематику, що порушувалась у наукових працях провідних діячів музичної культури XIX століття доасаф’євського періоду. Зокрема, наголошується на тому, що у наукових розвідках, статтях, лекціях Ф. Одоєвського, Г. Лароша, О. Серова, В. Стасова, М. Лисенка, Ф. Колесси та багатьох інших, що вміщені на сторінках газет, журналів та альманахів, заявлена проблематика набула значення наріжного каменя та спрямувала подальший вектор дослідження музичної мови загалом. **Методи** наукової розвідки полягають у застосуванні типологічного підходу до аналізу праць, в яких

порушено заявлену проблематику. **Наукова новизна** формується у розкритті музично-мовленнєвої проблематики в контексті праць доасаф'євського періоду, що містять глибокі наукові рефлексії та сприяли її подальшому розвитку. Наголошено на важливості наукових розвідок представника музичної критики ХІХ ст. Г. Лароша, діяльність якого мала просвітницький характер. Зазначено, що найбільш ґрунтовною була праця Г. Лароша „Глінка і його значення в історії музики”, яку визнавали своєрідною програмою тогочасної музично-критичної думки. Закцентовано увагу і на просвітницькому характері музично-критичної діяльності композитора О. Серова, який на сторінках газети „Музика і театр”, редактором якої він був, пропагував твори молодих тогочасних композиторів, давав оцінку їх виконавській майстерності, порушив проблематику інтонаційності, завдяки чому було обґрунтовано метод інтонаційного аналізу музичних творів. **Висновки.** Питання, які порушувались на сторінках періодичних видань, були не стільки науковими розвідками, скільки важливою формою презентації розвитку тогочасної музичної культури, набуваючи значення творчої лабораторії музичного просвітництва, своєрідних трансляторів музичних цінностей для загальної аудиторії. Саме на основі статей та наукових розвідок представників музично-просвітницької думки відбувалось становлення музичної критики ХІХ ст., визначено подальший вектор дослідження музично-мовленнєвої проблематики.

**Ключові слова:** музичне мовлення, музична критика, музична мова.

**Пятницкая-Позднякова Ирина Станиславовна**, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной музыкальной академии им. П.И. Чайковского

### **Музыкально-речевая проблематика в ретроспекции**

**Цель статьи** – раскрытие музыкально-речевой проблематики, которая была заявлена в научных трудах деятелей музыкальной культуры ХІХ века доасаф'євского периода. Акцентируется внимание на том, что в научных исследованиях, статьях, лекциях Ф. Одоевского, Г. Лароша, А. Серова, В. Стасова, Н. Лысенко, Ф. Колессы и многих других, представленных на страницах газет, журналов и альманахов того времени, музыкально-речевая проблематика приобрела значение краеугольного камня и, в целом, направила дальнейший вектор исследования музыкального языка.

**Методы** научного исследования заключаются в применении типологического подхода к анализу работ, в которых раскрыто заявленную проблематику. **Научная новизна** заключается в анализе работ доасафьевского периода, где содержатся глубокие научные рефлексии, которые способствовали дальнейшему исследованию музыкально-речевой проблематики. Подчеркнута важность научных исследований представителя музыкальной критики XIX в. Г. Лароша, деятельность которого имела просветительский характер. Отмечено, что фундаментальной была работа Г. Лароша „Глинка и его значение в истории музыки”, которую признали программой музыкально-критической мысли того времени. Акцентируется внимание и на просветительском характере музыкально-критической деятельности композитора А. Серова, который на страницах газеты „Музыка и театр”, редактором которой он был, пропагандировал произведения молодых композиторов, давал оценку их исполнительскому мастерству, благодаря чему был обоснован метод интонационного анализа музыкальных произведений. **Выводы.** Вопросы, которые поднимались на страницах периодических изданий, были не столько научными исследованиями, сколько важной формой презентации развития музыкальной культуры того времени, приобретая значение творческой лаборатории музыкального просвещения, своеобразных трансляторов музыкальных ценностей для общей аудитории. Именно на основе статей и научных исследований представителей музыкально-просветительской мысли происходило становление музыкальной критики XIX в., которая определила дальнейший вектор исследования музыкально-речевой проблематики.

**Ключевые слова:** музыкальная речь, музыкальная критика, музыкальный язык.

**P'yatniskaya-Pozdnyakova Irina**, PhD in Arts, Associate Professor, postdoctoral student of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky

### **The musically-speech problematics in retrospection**

**The purpose** of this article is consist of covering the music-speech issues which were studied in the scientific works of the period of musical culture before Afasiev of the XIX century. In particular, it is emphasized that in scientific researches, in articles, in lectures by F. Odoevsky, G. Larosha, O. Serov, V. Stasov, M. Lysenko, F. Kolessi and many others the stated problem gained the meaning of the milestone and directed the

further vector of the study of the musical language in general. **The research methods** of this investigation consist in applying the typological approach to the analysis of the considerations' works. **Scientific novelty** consists in the disclosure of musical-speech issues in the context of the works of the period before B. Asafiyev period which contain deep scientific reflections and contributed to its further development. The article is focused on the fact that among the great number of different scientific investigations the most thorough approach was seen in the works of the representative of the V. Odoyevsky era of encyclopedism who summarized the achievements of the musical and theoretical thought of previous centuries. His most famous works were devoted to the works of M. Glinka, in which he studied the problems of the nationality of the musical language, singled out the connection of the melody of rhymed folk songs, studied the affinity of musical and verbal speech, etc. **Conclusions.** The problems addressed on the pages of periodicals were not only scientific researches but also an important form of presentation of the development of contemporary musical culture. They acquired the significance of the creative laboratory of musical education, original translators of musical values for the broad audience. It was on the basis of articles and scientific researches of representatives of musical-educational thought that the formation of musical criticism of the XIX century was established, and a further vector of the study of musical-speech issues was determined.

*The key words:* musical language, musical critique, language of music.

**Постановка проблеми.** Проблематика спорідненості двох типів мовлення – *музичного і вербального* – в сучасному теоретичному музикознавстві представлена ґрунтовними теоретичними дослідженнями та має міждисциплінарний вектор свого спрямування, що дозволяє говорити про її актуальність, яка й до сьогодні залишається відкритим простором для мисленнєвих рефлексій. Проте одним з маловивчених аспектів заявленої проблематики виявився доасаф'євський період, представлений працями Ф. Одоєвського, Г. Лароша, О. Серова, В. Стасова, М. Лисенка, Ф. Колесси та багатьох інших митців, що являють собою унікальне явище, оскільки містять глибокі наукові рефлексії, у контексті яких поняття „музичне мовлення” набуло зримих термінологічних обрисів. Наукові розвідки, статті та лекції видатних діячів музичної культури XIX ст. стали тим

підґрунтям, на якому вже на початку ХХ ст. заявлена проблематика набуває значення наріжного каменя у дослідженні музичної мови. І хоча конкретні результати цих праць не завжди розкривали їх суть, однак коло важливих музично-освітніх завдань та методи щодо їх вирішення вже були заявлені.

**Актуальність** пропонованого дослідження обумовлена постійним зростанням інтересу до музично-мовленнєвої проблематики як феномену сучасної музикознавчої науки, його сталого еволюційно-багатовекторного розгалуження за різноманіттям проблемно-знакової типологізації.

**Огляд літератури** з пропонованої науково-дослідницької теми зумовлюється результатами аналізу праць Г. Лароша [3 – 9], О. Серова [16 – 19], Ф. Одоєвського [13 – 15], М. Лисенка [10 – 11], Ф. Колесси [2], що розкриває певну означеність музично-мовленнєвої проблематики у музикознавчому сьогоденні.

**Мета статті** – висвітлити музично-мовленнєву проблематику, що порушувалась у наукових працях провідних діячів музичної культури ХІХ століття доасаф'євського періоду.

**Об'єктом дослідження** постає науковий доробок знаних митців сфери музичного мистецтва ХІХ сторіччя, а **предметом** – музично-мовленнєва проблематика, логічно-презентована у формі ретроспекції.

**Основний матеріал дослідження.** Глибокий погляд на проблеми музичної науки того часу вирізняв праці видатного діяча музичної культури ХІХ ст. князя В. Одоєвського, як представника епохи енциклопедизму. Проблематика дослідження музичної мови була ним порушена у численних виступах та листах, розміщених на сторінках газет, журналів, альманахів тощо. В умовах достатньо гострих полемічних висловлювань проти викривлення самотності народної пісні В. Одоєвський подекуди припускався як перебільшення, так і спрощення, але задля більш чіткого окреслення тих принципових позицій, з яких він розкривав значення музичної культури того часу. Попри це, він узагальнив досягнення музично-теоретичної думки попередніх століть, які пізніше були порушені музично-теоретичною свідомістю другої половини ХХ ст. Відомий музичний критик Н. Фіндейзен у нарисі, присвяченому діяльності В. Одоєвського, назвав його як „найосвіченіший дилетант і природжений романтик” [20, 433].

З усіх засобів музичної виразності В. Одоєвський виокремлював мелодію як основу музичної образності, а професійною зрілістю композитора вважав уміння „винайдення мелодій у їх нових поєднаннях, у їх ритмі, взагалі в їх побудові” [14, 69]. Цю тезу було розвинено ним у ґрунтовному дослідженні творчості М. Глінки „Листи до шанувальників музики про оперу г. Глінки: Іван Сусанін”<sup>2</sup>, що вперше були опубліковані у газеті „Северная пчела” за 1836 рік.

В. Одоєвський був не тільки щирим прихильником творчості М. Глінки, його поціновувачем, але й щирим другом, порадиником та наставником. У цій статті він не тільки високо оцінив рівень самої опери: „з цією оперою починається новий період у мистецтві, період нової музики” [14, 124], а й порушив питання особливостей національної музичної мови: „...так само як для живописця існують особливі риси, які визначають фізіономію того чи іншого народу ... так само і для музиканта існують особливі форми мелодики і гармонії, які визначають характер музики того чи іншого народу, за якими ми відрізняємо німецьку музику від італійської” [14, 119].

Про тісний зв'язок мелодії народних пісень з віршованим метром, де вербальне слово набуває ознак мелодії, В. Одоєвський написав у листі до В. Стасова „Додатки до біографії М.І. Глінки” (1857 р.)<sup>3</sup>. У цьому листі він розповів про історію створення віршованого лібрето до опери М. Глінки, що була прийнята до постановки в Петербурзі у травні 1836 р. з назвою „Іван Сусанін”. В. Одоєвським був зроблений ґрунтовний аналіз музики з урахуванням особливостей віршованого метру, який у народних піснях „...неможливо ні втягувати, ні скорочувати подібно до італійського” [14, 230]. Досить важливими є його зауваження про співвідношення тексту музичного з вербальним: „...я узяв мелодію Глінки, одноголосну або багатоголосну, та, відповідно до його

<sup>2</sup>У примітках Г.Б. Бернандта до статті В. Одоєвського „Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: Иван Сусанин”, вміщеному у виданні «Музыкально-литературное наследие» надано деякі пояснення, зокрема: „Первое представление оперы „Иван Сусанин” состоялось в Петербурге на открытии Большого театра после его перестройки 27 ноября 1836 г. Статья Одоевского начала печататься после шестого представления оперы”. Отже, як зазначає редактор видання Г.Б. Бернандт, перший варіант „Листів” був надрукований у № 280 за 7 грудня і не мав підпису автора, проте другий варіант був надрукований у №№ 287 та 288 від 15 та 16 грудня за підписом „К.В.О.”.

<sup>3</sup>Зміст листів було надруковано у статті „Нові матеріали для біографії М.І. Глінки. Два листи князя В.Ф. Одоєвського”, а згодом надрукований у журналі „Ежегодник императорских театров”, сезон 1892-1893 р., СПб., 1894 р., а потім у збірці „В.Ф. Одоевский. Избранные муз.-критические статьи”. Музгиз, М.-Л., 1951, С.44-53, а також у збірці „В.Ф. Одоевский. Статьи о М.И. Глинке”, Музгиз, М., 1953, С. 44.

намірів, виставив наголос у нотах, прагнучи надати метру певний можливий образ та зберегти усі мелодичні особливості, тобто працюючи із ним, як із рідкісною ніжною квіткою” [14, 231].

У статті „Письмо кн. В. Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке”, що вперше була опублікована у виданні „Калеки перехожие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова” [1], він пише: „... з усіх елементів, з яких складається те, що має назву народність... елемент музики і поезії є найбільш сталим; у ньому, як у чудодійній скарбниці, зберігаються недоторкані таємниці народного характеру” [14, 283]. Питання спорідненості музичного та вербального мовлення порушувалось ним також у статті „Етюди про органічні закони музичної гармонії князя Володимира Одоевського” (1845) [14, 443], де він пише: „Мовлення є комбінацією слів; музика – комбінація музичних звуків. Комбінації слів керуються певними законами логіки і граматики, комбінації музичних звуків керуються законами мелодії і гармонії ... мовлення без логіки – безглузде; протирічить законам граматичної побудови <...> Те саме у відношенні до музики: хитромудра або звичайна, вона не може порушити закони мелодії і гармонії, не ставши безглуздою або незрозумілою” [14, 442].

Разом із цим, В. Одоевським було порушено питання про відсутність у теорії музики спеціальних позначень, завдяки чому можна дати розгорнуту характеристику музичному образу [14, 242]. У цій статті ним вперше було відкрито і питання прагматики музики, її розуміння та оцінки у процесі сприйняття: „Від цього суттєвого недоліку й у філософській, і в технічній мові спостерігається невизначеність думок у справі мистецтва; ми відчуваємо її вплив, можемо, якщо необхідно, розповісти свої враження самому собі, але не іншим” [14, 242]. Критик інтуїтивно відчував необхідність подальшої детальної розробки аналітичних підходів до музичного твору, що дозволить глибше осягнути музичний твір: „Матеріали, з яких будуються музичні твори, закладені у схованках людського організму; в цій схованці багато дверей, але не будь-які відкриваються для усіх, або ж відкриваються різними ключами <...> Спільний ключ ще не знайдений” [14, 242]. Суголосною є думка, виголошена ним у статті „Яка користь від музики”, що датована 1860 р.: „...слово є не більше як умовний, мнемотехнічний знак, щоб виразити словами наше розуміння про будь-який предмет, ми підводимо під нього поняття про багато інших предметів, з яких



кожен відмінний також будь-яким умовним словом <...>. Виходить, що будь-яку нашу думку, будь-яке почуття виражаємо лише приблизно <...>. Чи не існує мови, завдяки якій ми з більшим розумінням виражали наші відчуття?” [14, 462]. У статті „Абетка музична” він дає визначення різним системам позначення щаблів діатонічного звукоряду та включає до них давньоруський звукоряд. Власне, це було першим зверненням до давньоруської музики з точки зору особливостей її музичної мови.

У подальшому результати цих досліджень висвітлено ним у різних статтях 60-х рр. ХІХ ст., де наголошувалось на спорідненості народної та церковної музики, що має прояв у діатонізмі, відсутності ввіднотонових тяжінь, плавності мелодичного ходу на інтервали не більше квінти, імпровізаційності народного багатоголосся, що не відповідає класичним правилам голосоведіння тощо. Попри свою фрагментарність, праці В. Одоєвського мали велике значення для подальших досліджень музичної мови давньоруського церковного співу в її порівнянні з народною піснею.

Загалом, музично-критичні статті В. Одоєвського були на той час своєрідним транслятором естетичної інформації, що існувала у двох вимірах: за формою нагадувала музичну періодику, а за змістом являла собою перші наукові музично-теоретичні розвідки. Безумовно, питання, що порушувались на сторінках періодичних видань, були не стільки науковими розвідками, скільки важливою формою презентації розвитку музичної культури, і набули значення творчої лабораторії музичного просвітництва, своєрідних трансляторів музичних цінностей для загальної аудиторії. Саме на основі статей та наукових розвідок відбувалось не тільки становлення музичної критики ХІХ ст., але й формувалась методологія музично-критичного аналізу.

Одним із представників музичної критики ХІХ ст. був Г. Ларош, який майже на півстоліття випередив коло ідей як вітчизняного, так і зарубіжного музикознавства. Саме про нього П. Чайковський, який навчався разом із Г. Ларошем та був його другом, писав, що він має величезну музичну обдарованість і великий літературний талант. Музично-критична діяльність Г. Лароша стала відомою під час викладання ним дисциплін музично-теоретичного циклу в Московській консерваторії, де з другої половини 60-х рр. ХІХ ст. він

друкує свої наукові розвідки на сторінках відомих видань того часу<sup>4</sup>, що вирізнялись не тільки яскравою ерудицією, але й публіцистичним темпераментом. Він вільно володів чотирма мовами, мав феноменальну пам'ять, що дозволяло йому з легкістю цитувати у статтях вірші та прозу. У статтях, оглядах та рецензіях ним була виголошена думка про віддзеркалення в музиці конкретної епохи її інтонацій.

Безумовно, діяльність Г. Лароша була пов'язана із соціокультурним контекстом тієї епохи, адже митець є „дитя свого часу” і йому складно утриматись на позиції „байдужого і нерухомого квієтизму”, пройти повз бурхливий час своєї епохи. Створення популярних нарисів з теорії музики стало для Г. Лароша своєрідною програмою його музично-критичної діяльності, увага якої була зосереджена на „докладних аналізах п'єс, які виконані у найбільш успішних концертах або виставах” [8, 26]. У своїх працях Г. Ларош спирався на принцип історизму, прагнучи виявити зв'язок між музикою „...та загальною історією... іншими галузями людського розвитку” [5].

Найбільш ґрунтовною була праця Г. Лароша „Глінка і його значення в історії музики” [3], яку визнали своєрідною програмою тогочасної музично-критичної думки, де вперше було порушено проблему національності музичної мови: „Музика, таким чином, може слугувати дорогоцінним тлумаченням історичного життя і важливим посібником для філософії історії, що визначає внутрішній, психічний характер кожної епохи” [3, 16]. У третьому нарисі про творчість М. Глінки дослідник не тільки аналізує музичну мову композитора, а й порушує питання спорідненості музики та поезії: „Найбільш тонкий засіб музичної характеристики ми бачимо в мелодії: уподібнюючись декламації та поєднуючись із нею, мелодія простягає руку вже не миміці та хореографії, а риториці й поезії” [3, 16]. Іншим прикладом детального аналізу музичної мови твору є дослідження музичних романсів М. Азанчевського (1874 р.) та стаття „Квартет Е. Направника” (1874 р.), де також порушувались питання емоційно-образної складової музичної мови.

Зазначимо, що музично-теоретичні підвалини статей Г. Лароша були сформовані під впливом праць австрійського музичного критика, професора Віденського університету теорії та історії музики

<sup>4</sup> „Современная летопись”, „Ежегодник императорских театров”, „Русский вестник” та інші.

Е. Гансліка, наукова розвідка якого „Про музично-прекрасне” (1854 р.) була ним спочатку перекладена, а рік по тому опублікована. Наявність досить ґрунтовної передмови до видання Е. Гансліка свідчить про суголосність із позиціями вченого, де також порушувались питання співвіднесеності вербального мовлення з музичним [9]. До речі, у цій роботі Г. Ларошем було запропоновано класифікацію історії музики, де він виокремлює п'ять періодів розвитку, які пов'язує зі змінами художнього мислення в різні епохи. Зокрема, перші три періоди розвитку Г. Ларош характеризує як раннє середньовіччя, контрапунктичне та акустичне. Четвертий період пов'язує з працями музиканта-теоретика А. Маркса<sup>5</sup>, що спирались на „вимоги поетичної ідеї, або, вірніше, психічного руху, зображеного композитором” [5, 702]. Останній, п'ятий період розвитку музики Г. Ларош асоціює з появою праці гейдельберзького фізіолога Г. Гельмгольца „Вчення про слухові відчуття як фізіологічну основу теорії музики” (1863 р.), де висловлюється думка про те, що „...більшість музичних явищ, у тому числі, наприклад, гами, зовсім не впливають з природи звуку, а створюються історією та, внаслідок цього, являють численні варіації” [5, 703–704]. У цій праці він спробував передбачити подальший розвиток музикознавства: „Вона [теорія] виведе всю гармонію не догматично зі звичайного співзвуччя, історично з голосових поєднань” [5, 705].

Історичний принцип Г. Лароша дозволив йому досить проникливо передбачити історичне походження гармонії саме з контрапункту (поліфонії), що у подальшому знайшло своє висвітлення у курсі „Історії музики”, де він пропонує включити ґрунтовне вивчення творчості зарубіжних поліфоністів та засвоєння основ контрапункту, а процес оволодіння технікою поліфонічного письма вважав базовим для музиканта. На його думку, знання теорії музики є важливим, як і відтворення художньої ідеї самого музичного твору: „...якими б не були естетичні вимоги, з якими ми звертаємось до кінцевого художнього твору, ми залишимося однаково переконані у необхідності попередніх вправ для молодого таланта, який бажає дійти до самостійної музичної творчості” [8, 32–39]. У подальшому ця думка набула більш ґрунтовної розробки у статті 1871 р. „Думки про систему гармонії та її застосування в музичній педагогіці” [7], де проаналізовано походження гармонії з поліфонії та мелодичного

<sup>5</sup> Власне, в такий спосіб дослідник критикував „застарілу систему” А. Маркса, хоча сам навчався у його учня – М. Заремби.

багатоголосся, а сама історія музичної культури представлена як циклічний процес, що позбавлений протиріч та динаміки. Разом із тим, саме Г. Ларош визначив змістове наповнення такої дисципліни як теорія музики<sup>6</sup>, яка повинна охоплювати не тільки різні музично-теоретичні предмети, але й ґрунтовно вивчати елементи музичної мови та її граматики.

У працях іншого представника музично-критичної думки ХІХ ст., композитора О. Серова, висвітлювалось концертне і театральне життя того часу, визначні події зарубіжної та вітчизняної музики, аналізувались проблеми історії та сучасності, порушувалась музично-мовленнєва проблематика. Маючи глибокі знання й ерудицію з історії та теорії музики, О. Серов публікував свої студії не тільки на сторінках газети „Музика і театр”, редактором якої він був, але й у різних журналах, висвітлював історичні передумови появи того чи іншого музичного твору молодих тогочасних композиторів, давав оцінку їх виконавській майстерності тощо. Зокрема, ґрунтовною є розвідка О. Серова „Музика, музична наука, музична педагогіка”<sup>7</sup> (1864 р.) [18], в якій митець дав характеристику музично-теоретичним та історичним дисциплінам. Важливим завданням теорії музики, на його думку, є вивчення її еволюції, що мало б сприяти осмисленню не лише її історії, а й сучасних процесів. Цінність цього погляду має непересічне значення. Саме завдяки його працям уперше було вжито термін „музикознавство”, що став загально визнаною дефініцією науки про музику: „...музикознавство з технічної, історичної й естетичної сторони” [19, 176].

В одній зі статей, відстоюючи народність як важливий принцип музичної творчості композитора, О. Серов писав: „Композитор не повинен брати для своїх цілей готові мелодії з пісень, але так має співвіднести свою творчість із духом народу, щоб його власні мотиви виливались у форми, що найбільш до вподоби народу” [19, 198]. Ця думка базувалась на глибокому переконанні того, що основи музичної мови та вивчення її національних особливостей є сенс шукати у фольклорній традиції та давньоруській церковній музиці: „Прагматична історія музики має одним зі своїх завдань: розкривати ясніше та ясніше, яким чином найважливіша частина *усієї існуючої*

<sup>6</sup> Позиція Г. Лароша вплинула на формування поглядів композитора С. Танєєва, праця якого „Подвижной контрапункт строгого письма” (1909 р.) була присвячена його пам’яті.

<sup>7</sup> Цю працю він планував як підготовчу до нездійсненої роботи „Повний музичний підручник”.

музики (виділено О. Серовим – *І.П.*) склалась, відкристалізувалась з народних пісень, цих *монад* музичних, що слугували зародками для розвитку всіх подальших організмів, до найскладніших симфоній і опер” [19, 199]. Він був переконаний, що вивчення пам’яток знаменного розспіву і теоретичних трактатів XVII ст. дозволить більш глибоко зрозуміти мелодичну будову музичної мови та виявити її зв’язок з поетичною.

Ґрунтовними є його розвідки про інтонацію як основу музичної мови. Зокрема, у статті „Досвід технічної критики музики М. Глінки”<sup>8</sup> він, по суті, застосував метод інтонаційного аналізу, який у подальшому набув практичного втілення в аналітичних працях XX ст. У цій публікації О. Серов також звертається до опери М. Глінки „Іван Сусанін” та аналізує інтонаційний матеріал фінального хору „Слався”, що є своєрідним інтонаційним зерном усієї опери. Аналізуючи різні фрагменти (сцена поляків і Сусаніна, „Cantabile” та ін.), він доводить спорідненість усього інтонаційного матеріалу опери з інтонаціями фінального хору: „Композитор перекладає усю майбутню мелодію «Слався» півтоном вище, в містичну тональність (Des-dur), яку між тим, як нижня терція від F, органічно пов’язується з попереднім голосним вигукком поляків, Сусанін співає широкими спокійними звуками басового регістру (в його «medium») і у плинному, піднесеному ритмі  $\frac{3}{4}$ ; оркестр струнних інструментів супроводжує спів суцільною гармонією релігійного характеру з майбутнього хору «Слався»” [16]. О. Серов робить висновок: „немає... жодного акорду, який би не був узятий з майбутнього гімну «Слався», як приклад, наводжу музику гімну, переклавши її у «Des» (і в басовому регістрі) та прошу порівняти кожен ноту” [16, 1154].

В означеній розвідці О. Серов визначив вектор подальших досліджень інтонації як основного мелодичного зерна музичного твору, а також уперше порушив проблематику якості музичного звуку та його відмінностей від звуку як явища фізичного, розглянув будову звукоряду європейської музики, виокремив музичні граматики тощо. Виходячи з розуміння музики як особливої мови, він наголошував: „Пізнання цієї мови складає те, що називається музичною наукою у вузькому сенсі. У більш широкому сенсі музична наука повинна вміщувати у собі «історію» розвитку цієї мови, і її літератури, і філософію цієї мови, тобто частину естетики як науки про прекрасне” [19, 177].

<sup>8</sup> Стаття була опублікована у Віснику „Музика і Театр” № 49 (1859 р.).

Завдяки його лекціям та бесідам про музику було визначено подальший вектор аналітичного дослідження музичних творів, що передбачав „...навчити вникати у форми музичних творів... у всі органічні закони музичного мистецтва” [17, 39]. І хоча мета цих лекцій мала просвітницький характер, проте аналітичний матеріал був побудований на високому професійному рівні.

Аналітичні розвідки О. Серова є цінними документами епохи, що свідчать про новий для того часу метод дослідження, який мав на меті розкрити „внутрішній, художній організм опери” [16, 1156]. На його думку, саме така „порівняльна анатомія музики може слугувати надійною опорою музичної критики, розкриваючи для неї галузь багатств невичерпних і майже незачеплених” [16, 1156].

Не менш вагомим внеском у розвиток аналітичної музичної думки ХІХ ст. були розвідки В. Стасова про музичний зміст творів і особливості його побудови, в яких ідея національності музичної мови набула домінуючого значення, а збереження інтонаційного фонду фольклорного надбання стало основним напрямом діяльності. Загалом, культурно-інформаційний вплив музичної критики ХІХ ст. був неймовірно високим, а проблеми, що порушувались на сторінках альманахів та періодичних видань, визначили подальший вектор наукового осягнення музики як галузі. Музична критика стала своєрідним транслятором та акумулятором дослідницької думки, з'акцентувавши увагу на дослідженні музичної мови, визначивши її самобутній, національний характер.

Непересічними у цьому контексті стали наукові студії засновника української композиторської школи М. Лисенка, який вперше зробив спробу теоретичного обґрунтування ладової будови народних пісень, окреслив шлях опанування у професійній музиці незліченних ладових багатств, що лежать в основі народопісенного мелосу. Національну своєрідність українських народних пісень композитор вбачав, насамперед, у ладогармонічних та метроритмічних характеристиках. Аналізуючи етномузичний рівень прояву національного в народній пісні, він вдавався до методів порівняльного музикознавства, прагнучи поєднати власну школу музики з її етнофольклорною зануреністю з європейським спрямуванням. Саме М. Лисенку належить думка про вплив на діатоніку внутрішнього світу носіїв народної творчості. Композитор розробляв питання ладового строю української народної пісні, результати яких знайшли своє втілення у науковій розвідці про

кобзаря О. Вересая [11]. Проаналізувавши пісні, що були в репертуарі кобзаря, М. Лисенко<sup>9</sup> дійшов висновку, що „вони утворюють окремих тип, що становить перехід від речитативного складу думи до співу лірницького” [10, 22]. З цього приводу він писав: „...ритм є душа мотиву і що мотив, хоч би навіть і фотографічно точно записаний, коли ритм його схоплений неправильно, не має найменшої ціни і є спотвореним, перекрученим” [10, 30]. У науковій розвідці „Народні музичні інструменти на Україні” композитор писав: „Крім цих ладів зустрічаються в наших піснях звичайний мажор з ясною виразною тонікою і доміантою. Багато пісень засновано на ґрунті чистого діатонізму, а також на квартово-квінтовому устрою мелодій” [10]. Він висловив думку про діатонізм народної пісні як її основи, на якій „з’являлась ... хроматизація інтервалів; через хроматизацію стався й ввідний тон, але не європейський, а з родини азійської ... в системі квінтової і для збагачення експресії, виразності співу” [10, 23].

Отже, М. Лисенко обґрунтував функції хроматизованого інтервалу, що утворився внаслідок появи ввідного тону, функція якого – „хроматизація, офарбування тонів діатонічної системи, як в октавній європейській системі, і спадає він не вгору, на Т, а вниз” [10, 23]. Композитор характеризував діатоніку та хроматизм як лади зі збільшеною секундою, що притаманні українській народній пісні. Узагальнюючи власні студії над українською піснею, М. Лисенко дійшов висновку, що ввідний тон у музиці західноєвропейській „...ледве у XV ст. починає поволі утверджуватись”, тоді як в українській народній музиці хроматизм з’явився „вже з прийняттям ... найдавніших струнних інструментів від східних сусідів, з почином козацької доби і витворенням історичних дум” [10, 23]. Саме „вживання хроматизму”, на його думку, у „давній кварто-квінтовий устрій” українських народних пісень визначило різницю між російськими та українськими піснями: „Українська музика в теперішньому стані, як результат довговікового розвитку, різнорідних впливів, указує давніші й новіші верстви, тому ані щодо тоніки й

<sup>9</sup> Згодом у листі до редакції газети „Зоря”, що вперше був опублікований 6 квітня 1882 р. як відгук на негативну рецензію „Збірки українських пісень” М. Лисенка, композитор наголосив на величезній ритмічній розмаїтості української народної пісні та дійшов висновку, що змінний метр, складні такти, асиметричність будови є характерними ознаками українських пісень. На окремих пісенних прикладах, зокрема піснях „Про Нечая”, „Що молода жінка зі старим мудрувала”, він розкрив взаємозалежність ритміки і внутрішнього змісту пісні.

розподілу звукоряду, ані щодо діатонізму та проявів хроматизму не можна встановлювати незмінних норм” [10].

Порушена М. Лисенком проблематика не залишилась предметом суто наукової дискусії, а отримала своє практичне втілення в оригінальній творчості, власні обробки пісень якого є взірцем глибокого проникнення у ладо-гармонічну основу народного піснетворення. Узагальнюючи досвід хорового народного виконавства, композитор створив окремих тип куплетної гармонізації гомофонного складу із супроводом, де партія фортепіано переважно дублює хорову, а в прелюдіях і постлюдіях розвиває інтонаційне зерно пісні. Ф. Колесса, оцінюючи творчість М. Лисенка, писав: „Переїнявши духом української народної музики та спираючись свою творчість на народну пісню, Лисенко дав найвірніший і найсильніший вислів психіці й почуванням українського народу й його розумінню краси в музичній сфері” [2, 32].

**Висновки.** Отже, завдяки полеміці, що розгорнулася на сторінках відомих журналів, газет та альманахів ХІХ ст., викристалізувався напрям дослідження музичної мови, що в подальшому знайшов своє втілення у наукових працях вчених ХХ ст. У цьому процесі тогочасна публіцистика та музична критика не тільки набули фактору впливу на мистецьке життя, але й спрямували подальший вектор вивчення музично-мовленнєвої проблематики.

**Перспективи дослідження** окресленого питання обумовлюються, насамперед, вагомим розширенням періоду щодо опрацювання означеної наукової теми, зокрема роками ХХ – початку ХХІ століть.

#### **Список використаних джерел та літератури:**

1. Калики перехожие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова. Часть II. Москва, 1863. Вып. 5. С. I–IX.
2. Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка. Львів: Вільна Україна, 1947 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2017): <http://elib.nlu.org.ua/view.html?id=8547> (дата звернення 15.09.2018).
3. Ларош Г.А. Глинка и его значение в истории музыки. Москва: Университетская типография на Страстном бульваре, 1867. 194 с.
4. Ларош Г.А. Избранные статьи: в 5 вып. Ленинград: Музыка, 1974–1978.
5. Ларош Г.А. Историческое изучение теории музыки // Русский вестник. Москва, 1867. Т. 7. С. 690–706.



6. Ларош Г.А. Музыкальная хроника. Обзор концертов Русского музыкального общества // Избранные статьи. Ленинград: Музыка, 1977. В. 4. С. 24–32.
7. Ларош Г.А. Мысли о системе гармонии её применения к музыкальной педагогике // Собрание музыкально-критических статей. Москва: Типо-литография т-ва И.Н. Кушнерев и К., 1913. Т. 1. С. 246–259.
8. Ларош Г.А. О правильности в музыке // Музыкальное обозрение (1885–1889). СПб.: Бессель и Ко, 1894. С. 32–39.
9. Ларош Г.А. Предисловие переводчика к книге Ганслика „О музыкально-прекрасном” // Собрание музыкально-критических статей. Москва: Типо-литография т-ва И.Н. Кушнерев и К., 1913. Т. 1. С. 334–362.
10. Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні. Київ: Мистецтво, 1955. 61 с.
11. Лисенко М.В. Про особливості української музики, історичних пісень і дум // Записки Юго-Западного Отдела Императорского Российского Географического Общества. Киев: Типография Университета им. Св. Владимира, 1874. Т. 1. С. 339–365.
12. Людкевич С.П. Про національне в музиці // Дослідження, статті, рецензії. Київ: Музична Україна, 1973. С. 30.
13. Одоевский В.Ф. Избранные музыкально-критические статьи. Москва: Музгиз, 1951. С. 44–53.
14. Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. Москва: Музыка, 1956. 729 с.
15. Одоевский В.Ф. Статьи о М.И. Глинке. Москва: Музгиз, 1953. С. 44.
16. Серов А.Н. Критические статьи (1857–1859). – С.-Петербург: 1892. Т. 2. С. 1152.
17. Серов А.Н. Курс музыкальной техники // Статьи о музыке. Москва: Музыка, 1984. В. 1. С. 42–69.
18. Серов А.Н. К читателям // Избранные статьи. Москва: Гос. муз. изд-во, 1957. Т. 2. С. 217–221.
19. Серов А.Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика // Статьи о музыке. Москва: Музыка, 1990. В. 6. С. 176–211.
20. Финдейзен Н. Русская музыкальная газета. С.-Петербург, 1903. № 16. Стб. 433–437.

### References:

1. Kaliki perehozhie, (1863). Collection of poems and research by P. Bessonov. Moskva [in Russian].
2. Kolessa, F. (1947). Memories of Nikolay Lysenko. Ljviv: Viljna Ukrajina [Electronic resource]. Retrieved from <http://elib.nlu.org.ua/view.html?id=8547> [in Ukrainian].
3. Larosh, G.A. (1867). Glinka and its importance in musical history. Moskva: Universitetskaja tipografija na Strastnom bul'vare [in Russian].

4. Larosh, G.A. (1974–1978). Selected articles: in 5 vol. Leningrad: Muzyka [in Russian].
5. Larosh, G.A. (1867). Historical study of musical theory. *Russkij vestnik*, 7, 690–706 [in Russian].
6. Larosh, G.A. (1977). *Musical Chronicle*. Review of concerts of the Russian Musical Society. *Izbrannye stat'i*, 4, 24–32 [in Russian].
7. Larosh, G.A. (1913). Thoughts on the harmony system of its application to musical pedagogy. *Sobranie muzykal'no-kriticheskikh statej*, 1, 246–259 [in Russian].
8. Larosh, G.A. (1894). About the correctness of the music. *Muzykal'noe obozrenie* (1885–1889), 32–39 [in Russian].
9. Larosh, G.A. (1913). Preface of the translator to the book by Hanslik „About the Music-Beautiful”. *Sobranie muzykal'no-kriticheskikh statej*, 1, 334–362 [in Russian].
10. Lysenko, M.V. (1955). Folk musical instruments in Ukraine. Kyjiv: Mystectvo [in Ukrainian].
11. Lysenko, M.V. (1874). About peculiarities of Ukrainian music, historical songs and dumas. *Zapiski Jugo-Zapadnogo Otdela Imperatorskogo Rossijskogo Geograficheskogo Obshhestva*, 1, 339–365 [in Ukrainian].
12. Ljudkevych, S.P. (1973). About national in music. *Doslidzhennja, stat'i, recenziji*, 30 [in Ukrainian].
13. Odoevskij, V.F. (1951). Selected music critical articles. Moskva: Muzgiz [in Russian].
14. Odoevskij, V.F. (1956). Musical and literary heritage. Moskva: Muzyka [in Russian].
15. Odoevskij, V.F. (1953). Articles about M.I. Glinka. Moskva: Muzgiz [in Russian].
16. Serov, A.N. (1892). Critical articles (1857–1859). S.-Peterburg [in Russian].
17. Serov, A.N. (1984). Music technology course. *Stat'i o muzyke*, 1, 42–69 [in Russian].
18. Serov, A.N. (1957). To readers. *Izbrannye stat'i*, 2, 217–221 [in Russian].
19. Serov, A.N. (1990). Music, music science, music pedagogy. *Stat'i o muzyke*, 6, 176–211 [in Russian].
20. Findejzen, N. (1903). Russian musical newspaper. S.-Peterburg [in Russian].

UDC 785.1(3)  
DOI 10.33287/22198

**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

**Мороз Анна Юріївна,**  
*магістрант кафедри „Оркестрові інструменти”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (093) 539 - 70 - 56  
e-mail: annamorozify@gmail.com

## **ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ ВІОЛОНЧЕЛЬНИХ КОНЦЕРТІВ С. ПРОКОФ'ЄВА ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ СПІВДРУЖНОСТІ КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦІВ**

**Мета статті** – виявити та узагальнити розрізнені маловідомі факти творчої співдружності Сергія Прокоф'єва з Григорієм П'ятигорським та Мстиславом Ростроповичем, що передували створенню „Концерту для віолончелі з оркестром” ор. 58 та „Симфонії-концерту для віолончелі з оркестром” ор. 125; визначити причини перетворення жанру сольного концерту в жанр симфонії-концерту, враховуючи історико-біографічний аспект. Коло **методів** дослідження ґрунтується на використанні різних методів наукового вивчення: застосовується метод комплексного музикознавчого аналізу, що синтезує історичний та теоретичний аспекти й поєднує розрізнені маловідомі факти біографічних відомостей; компаративний підхід з використанням таких методів як аналіз, синтез, порівняння, що дозволяє виявити особливості виконавської інтерпретації творів; аксіологічний підхід, на основі якого формуються ціннісні критерії інтерпретаційних версій; структурно-аналітичний метод, завдяки якому утворюються логіка викладу матеріалу та висновки дослідження, а також емпіричний метод, що дозволяє на практичному рівні здійснювати вивчення запропонованої теми. **Наукова новизна** полягає в аргументації факту творчої

співдружності композитора та виконавця як одного з визначальних факторів у формуванні іманентних властивостей твору. Вперше запропоновано розгляд розвитку жанру віолончельного концерту в творчості С. Прокоф'єва крізь призму творчих тандемів композитора з Г. П'ятигорським та М. Ростроповичем. Такий ракурс порівняльного аналізу творів презентує розуміння підстав трансформації жанру сольного концерту в жанр симфонії-концерту. У **висновках** йдеться про важливість творчої взаємодії між композитором та виконавцем. На підставі здійсненого аналізу двох творів – „Концерту для віолончелі з оркестром” ор. 58, присвяченого Г. П'ятигорському та його пізньої редакції, відомої як „Симфонія-концерт для віолончелі з оркестром” ор. 125, присвяченої М. Ростроповичу, узагальнюється специфіка творчого тандему композитора з виконавцями, обґрунтовується гіпотеза про трансформацію жанрової моделі Концерту (модель романтичного концерту) в Симфонію-концерт (синтез барочної та романтичної моделі). Співдружність С. Прокоф'єва з Г. П'ятигорським та М. Ростроповичем збагатила багатогранність ідейно-композиційного задуму композитора, завдяки широкому спектру методів втілення музичного матеріалу, яким володіли означені солісти.

**Ключові слова:** творча співдружність, концерт для віолончелі з оркестром, симфонія-концерт для віолончелі з оркестром, С. Прокоф'єв, Г. П'ятигорський, М. Ростропович.

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

**Мороз Анна Юрьевна**, магистрант кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Жанровые модификации виолончельных концертов С.Прокофьева как отображение содружества композитора и исполнителей**

**Цель статьи** – выявить и обобщить разрозненные малоизвестные факты творческого содружества Сергея Прокофьева с Григорием Пятигорским и Мстиславом Ростроповичем, предшествовавшие созданию „Концерта для виолончели с оркестром” ор. 58 и „Симфонии-концерта для виолончели с оркестром” ор. 125; определить причины преобразования жанра сольного концерта в жанр симфонии-концерта, учитывая историко-

биографический аспект. **Методы** исследования основываются на использовании различных подходов научного исследования: применяется метод комплексного музыковедческого анализа, который синтезирует исторический и теоретический аспекты, а также объединяет разрозненные малоизвестные факты биографических сведений; компаративный подход, предусматривающий такие методы, как анализ, синтез, сравнение, что позволяет выявить особенности исполнительской интерпретации произведений; аксиологический подход, на основе которого формируются ценностные критерии интерпретационных версий; структурно-аналитический метод, на основе которого создаются логика изложения материала и выводы исследования, а также эмпирический метод, позволяющий на практическом уровне осуществлять изучение предложенной темы. **Научная новизна** заключается в аргументации факта творческого содружества композитора и исполнителя как одного из определяющих факторов в формировании имманентных свойств произведения. Впервые предложено рассмотрение развития жанра виолончельного концерта в творчестве С. Прокофьева сквозь призму творческих тандемов композитора с Г. Пятигорским и М. Ростроповичем. Такой ракурс сравнительного анализа произведений раскрывает понимание оснований трансформации жанра сольного концерта в жанр симфонии-концерта. В **выводах** подчеркивается важность творческого взаимодействия между композитором и исполнителем. На основании проведенного анализа двух произведений – „Концерт для виолончели с оркестром” op. 58, посвященного Г. Пятигорскому и его поздней редакции, известной как „Симфония-концерт для виолончели с оркестром” op. 125, посвященной М. Ростроповичу, обобщается специфика творческого тандема композитора с исполнителями, обосновывается гипотеза о трансформации жанровой модели Концерта (модель романтического концерта) в Симфонию-концерт (синтез барочной и романтической модели). Содружество С. Прокофьева с Г. Пятигорским и М. Ростроповичем обогатило многогранность идейно-композиционного замысла композитора, благодаря широкому спектру методов воплощения музыкального материала, которым владели указанные солисты.

**Ключевые слова:** творческое содружество, концерт для виолончели с оркестром, симфония-концерт для виолончели с оркестром, С. Прокофьев, Г. Пятигорский, М. Ростропович.

**Ryabtseva Iryna**, Ph.D. in Art History, docent of the Department „History and Theory of Music”, Dnepropetrovsk Academy of Music named after Glinka

**Anna Moroz**, graduate student of the department „Orchestral instruments” of the Dnepropetrovsk Academy of Music named after Glinka

### **Genre modifications of concerts’ cello by S. Prokofiev as a display of commonwealth from composer and performers**

**The purpose** of the article is consist of identification and summarization the disparate little-known facts of the creative community of Sergei Prokofiev with Gregory Pyatigorsky and Mstislav Rostropovich, which preceded the creation of the „Concerto for Cello and Orchestra” op. 58 and „Symphony Concert for Cello and Orchestra”, op. 125. The author is determining the reasons of the transformation from the solo concert genre into a genre of a symphony-concert, taking into account the historical and biographical aspect. **The research methods** are based on the use of various research approaches. The method of complex musicological analysis is used, synthesizes historical and theoretical aspects and combines disparate, little-known facts of biographical information. The comparative method involving such methods as analysis, synthesis, comparison, allows to reveal the features of the performance interpretation of the works. Axiological approach is the basis where the value criteria of interpretation versions are formed. Structurally analytical method is the basis where the logic of a statement of a material and conclusions of research is formed. The empirical method allows to carrying out the study of the proposed topic at a practical level. **Scientific novelty** consists of argumentation of the fact that the creative community of the composer and performer is one of the determining factors in the formation of the immanent properties of the work. For the first time, the development of the cello concert genre in the works of S. Prokofiev was proposed into analisis through the prism of the creative tandems of the composer with G. Pyatigorsky and M. Rostropovich. This perspective of the comparative analysis of works represents an understanding of the basis for the transformation of the genre of a solo concert into the genre of a symphony-concert. **The conclusions** highlight the importance of creative interaction between the composer and the performer. The base from the analysis of the two works a namely „Concert for cello and orchestra” op. 58, dedicated to G. Pyatigorsky and its late edition, known as „Symphony-Concerto for Cello and Orchestra” op. 125, dedicated to M. Rostropovich,

generalize the specifics of the composer's creative tandem with performers, substantiates the hypothesis about the transformation of the Concert genre model (romantic concert model) into the Concert-Symphony (synthesis of the baroque and romantic model). The community of S. Prokofiev with G. Pyatigorsky and M. Rostropovich enriched the many-sidedness of the composer's ideological and compositional design thanks to a wide range of methods of translating the musical material that these soloists owned.

**The key words:** creative collaboration, concert for cello and orchestra, symphony-concert for cello and orchestra, S. Prokofiev, G. Pyatigorsky, M. Rostropovich.

**Постановка проблеми.** Питання розвитку жанру сольного концерту досліджувалось багатьма музикознавцями. Існують різні підстави для зміни структури та сольного-симфонічної концепції у цьому жанрі. Ними можуть виступати бажання відходу від класичних традицій, синтезування стилів різних епох, зміна концепції циклу. Всі ці питання розглядаються на матеріалі віолончельних концертів С.С. Прокоф'єва. Творча співдружність композитора з виконавцем, як імпульс для переосмислення жанру, стоїть окремо від більшості підстав та розглядається в цьому контексті вкрай рідко.

**Актуальність дослідження.** У процесі вивчення багатьох різних матеріалів, присвячених творчості С. Прокоф'єва, стало зрозуміло, що темі творчих співдружностей композитора з виконавцями приділено недостатньо уваги. Цей факт та невщухаючий інтерес виконавців, композиторів, музикознавців до видатних постатей С. Прокоф'єва, Г. П'ятигорського та М. Ростроповича й обґрунтовують актуальність обраного напрямку дослідження.

С. Прокоф'єв приділяв багато уваги жанрам сольного концерту та симфонії. Синтез цих двох жанрів вивів концерт на новий рівень симфонізації твору, змінив ролі соліста й оркестру, збагатив тембровий план ансамблевих епізодів.

**Огляд літератури.** Співдружність С. Прокоф'єва з віолончелістами та синтез жанрів у його творчості вивчали такі музикознавці як І. Несть'єв [5], В. Блок [2], Н. Кравець [4], С. Ахмедова [1] та ін. Творчість С. Прокоф'єва з акцентами на специфіці музичних творів композитора досліджували вищеназвані науковці, які розглянули питання синтезу жанру сольного концерту в

жанр симфонії-концерту. Н. Кравець [4] звернула увагу на інструментальні концерти композитора, провела аналогії між ними. Незважаючи на наявні наукові дослідження, питання творчих співдружностей, на наш погляд, потребує більш уважного та, безумовно, спеціалізовано-детального розгляду.

**Мета статті** – розгляд та узагальнення історичних фактів, що обумовили творчу співдружність С. Прокоф'єва з віолончелістами-виконавцями; ознайомлення зі специфікою процесу роботи композитора над „Концертом для віолончелі з оркестром” ор. 58 та „Симфонією-концертом для віолончелі з оркестром” ор. 125, а також причинами перетворення жанру сольного концерту в жанр симфонії-концерту.

**Об'єкт дослідження** – феномен творчої співдружності С. Прокоф'єва з видатними віолончелістами Г. П'ятигорським та М. Ростроповичем, яким композитор присвятив віолончельні твори, а **предмет** – жанрова специфіка віолончельних концертів С. Прокоф'єва („Концерт для віолончелі з оркестром” ор. 58 та „Симфонія-концерт для віолончелі з оркестром” ор. 125) в аспекті творчих відносин композитора і виконавців.

**Виклад основного матеріалу.** Відомо, що композитори завжди впливали на творчість виконавців: їх дар, їх бачення, тонке відчуття направляли виконавця, занурювали у свій світ і дозволяли розкривати більшу кількість стилів, проникати в образи та ділитись всім знайденим із публікою. Але завжди мав місце й інший вплив – вплив виконавця на композитора: коли композитор знайомився з можливостями інструмента завдяки конкретному виконавцю. Саме таким прикладом є для нас співдружність Сергія Сергійовича Прокоф'єва та Григорія Павловича П'ятигорського. Також існує й інший вид співдружності – такої, де найяскравіші риси кожного з учасників розкриваються в процесі їх безпосередньої взаємодії. Саме такою була співдружність Сергія Прокоф'єва та Мстислава Ростроповича.

Творчі взаємини Сергія Прокоф'єва та Григорія П'ятигорського подарували нам „Концерт для віолончелі з оркестром” ор. 58 та зіграли величезну роль в появі „Симфонії-концерту для віолончелі з оркестром” ор. 125. Найвірогідніше, перша зустріч концертуючого віолончеліста Григорія П'ятигорського та молодого композитора Сергія Прокоф'єва відбулась в Європі на початку 30-х років (за спогадами П'ятигорського, він виконував „Баладу” Прокоф'єва в



присутності самого композитора). Їх багато що об'єднувало: дитинство і юність обох пройшли на півдні України; у зв'язку з більшовицьким переворотом і зміною влади в Росії обидва музиканти залишили батьківщину, впродовж 20-х років кожен із них у різний час виступав із гастрольями в Європі та Америці; обидва підкорювали західну та американську аудиторію як виконавці.

Поспілкувавшись із композитором, П'ятигорський почав вмовляти його на написання віолончельного концерту. Після виконання П'ятигорським соло на віолончелі у Сергія Сергійовича не залишилось сумнівів, що концерт буде написаний. Перша частина незабаром була завершена, але, як відомо, невдовзі С. Прокоф'єв переїхав у радянську Росію. Офіційною версією повернення композитора була оголошена неможливість творити поза Батьківщиною. Г. П'ятигорський зовсім не планував повернення в СРСР і зрозуміло, що спілкування композитора з виконавцем зазнало перешкод, хоча й не припинялось, але винятково в листуванні. У 1938 році твір було завершено з присвятою Григорію П'ятигорському. П'ятигорський готувався до першого виконання концерту в Америці і, коли під час підготовки виникли деякі труднощі, композитор, який все ще перебував у Росії, виявив повну довіру, написавши в листі до Г. П'ятигорського лише фразу „Делайте все, что считаете нужным. Даю Вам «carte blanche»” [6].

Прем'єра Концерту пройшла в 1940 році в Бостоні, а після і в Нью-Йорку з великим успіхом. Але у виконанні концерту для соліста були присутні деякі незаперечні труднощі, що робили звучання менш яскравим і ускладнювали процес донесення задуму композитора до слухача. Г. П'ятигорський прийняв рішення відправити Прокоф'єву деяку коректуру. Композитор прийняв зауваження і почав редагувати твір. Але редакція окремих уривків не приносила задоволення творцеві. Через роки він почав вносити більш глобальні зміни в концерт. І цього разу вже з Мстиславом Ростроповичем, що призвело до появи „Симфонії-концерту для віолончелі з оркестром” таким, яким ми його знаємо, вже з присвятою Ростроповичу, ор. 125.

Спільна робота над концертом була розпочата в 1947 році з внесення змін до „Концерту для віолончелі з оркестром” ор. 58. Ростропович провів довгі літні дні 1950 і 1951 років на дачі Прокоф'єва на Ніколіній Горі за межами Москви, поглинаючи всілякі риси характеру та звичок майстра і працюючи над технічними деталями у віолончельній частині твору. Ростропович швидко

помітив, що теми, які звучать химерно та складно, легші у виконанні, ніж виглядають у записі. Прокоф'єв спочатку назвав переробку „Концерту для віолончелі з оркестром” ор. 58 Концертом № 2 для віолончелі з оркестром (безсумнівно, дивний заголовок для твору, який заснований на тому ж тематичному матеріалі, що й його попередник). Але після прем'єри 1952 року Прокоф'єв продовжував відточувати матеріал аж до прийняття остаточного рішення про перейменування твору в „Симфонію-концерт”. Про прем'єру вичерпно написала Тамара Грум-Гржимайло у власній книзі „Слава и Галина: Симфония жизни”: „С какой-то сверхъестественной силой Слава Ростропович сблизил и сроднил творческую мысль Прокофьева с этим «сумасшедшим инструментом», подвинул новаторскую фантазию композитора на целую реформу, превратившую Концерт в Симфонию-концерт, а виолончель – в инструмент-гигант, с новой обширной ярко концертной палитрой красок. Симфонию-концерт в ее окончательном виде ждал посмертный успех, когда Ростропович играл ее в Копенгагене, Нью-Йорке, Лондоне, Москве в 1950–1960-е годы. Долгое время он оставался ее единственным исполнителем” [3].

Потрібно сказати, що М. Ростропович з'явився у житті Сергія Прокоф'єва у дуже непростий період. У 1948 році заарештували першу дружину композитора, французьку Ліну Ль'юбер, а також вийшла постанова ЦК партії про формалізм у музиці (Сергій Сергійович значився у цьому списку одним із перших). С. Прокоф'єв, за свідченням багатьох його сучасників, виявився в дуже скрутному становищі – духовному, творчому та фінансовому. М. Ростропович підтримував слабкого здоров'ям композитора. Вони надихали один одного з величезною силою.

Близькість симфонічного та концертного жанрів зумовила взаємопроникнення формотворчих принципів драматургії. Можна помітити, що і Концерт, і Симфонія-концерт складаються з трьох частин за принципом „швидка – повільна – швидка”. Концерт виводить на авансцену (презентує) різноманітність і яскравість тембру сольного інструмента, віртуозність, розвиток матеріалу через дискусію соліста й оркестру. Симфонія ж, навпаки, розвиває матеріал через темброву відмінність оркестрових груп, сплетіння або протиставлення тем всередині оркестру. Можна сказати, з появою форми „concerto grosso” почався безперервний процес симфонізації жанру сольного концерту, який обростав усе більшою

монументальністю, використовувався все більш широкий спектр музичних тем, склад оркестру варіювався: і камерний, і симфонічний склади могли як розширюватись, так і зменшуватись для досягнення задуму композитора. Розширений камерний і зменшений симфонічний склади використовувались для досягнення більшої діалогічності груп оркестру із солістом. Розширений склад симфонічного оркестру, навпаки, використовувався для більшої монументальності звучання оркестру, також для симфонізації твору. Прикладом такого складу стають і Концерт, і Симфонія-концерт С.С. Прокоф'єва, де автор розширює склади ударної та духової груп, що зумовлює більш напружений інтонаційно-тематичний розвиток.

У Симфонії-концерті оркестрові групи активно залучаються до процесу розвитку драматургії. Оркестрова партія виявляє не тільки функцію супроводу, а й активно долучається до процесу розвою тематичного матеріалу. Адже поряд із застосуванням традиційних прийомів концертата безпосередньо в оркестровій партії (співставлення груп оркестру), композитор активно використовує дерев'яно-духові інструменти, доручаючи їм сольні проведення важливого тематичного матеріалу. Тобто, можна сказати про синтез принципів жанру барочного та романтичного концертів. У такому вигляді концерту партія соліста розвивається разом із оркестровою масою, доповнюючи своїм тембром теми оркестрових груп.

Про партію соліста С. Ахмедова зазначила: „Сольная партия занимает в этой величественной партитуре главенствующую роль не только в чисто виртуозном плане, но и в плане идейно-смысловом. Она написана с блеском, изобретательностью: богатейшие возможности виолончели как тембровые, так и технические (найденные и внедрённые не без неоценимой помощи Растроповича), использованы с максимальной полнотой” [1, 5]. Партія соліста може мати свій розвиваючий матеріал, але в концепції даного виду концерту він розвивається не на противагу темам оркестру, а разом з ними.

Узагальнюючи, можна підкреслити, що творчість Сергія Прокоф'єва охопила та внесла зміни до двох найбільш концептуальних жанрів – сольного концерту та симфонії. Багатогранність і розмаїття тематизму, багатобарвність гармонічної мови полонять не тільки слухачів, а й вищеозначених виконавців. Наголосимо на перевазі неокласичного спрямування, що притаманне,

за спостереженнями багатьох дослідників, творчості композитора в цілому.

**Висновки.** Співдружність Сергія Прокоф'єва та Григорія П'ятигорського означила початок віолончельного періоду в творчості видатного композитора. Саме завдяки творчому спілкуванню з Г. П'ятигорським знаний майстер познайомився з багатогранністю художніх можливостей віолончелі, закохався у тембр цього інструмента. Результатом творчого тандему композитора та виконавця став „Концерт для віолончелі з оркестром” e-moll op. 58. Драматургія Концерту яскраво демонструє синтез жанрових моделей класичного та романтичного концертів, а за сміливістю ладо-гармонічної мови, безперечно, належить до ХХ століття, прозоро виявляючи модерну стилістику. Співдружність Сергія Прокоф'єва та Мстислава Ростроповича сприяла зміні структури твору, концерт приймав все чіткіші характерологічні обриси: більш самобутню форму, тематизм, оркестровку тощо. Саме це, на нашу думку, змусило композитора перейменувати твір, що фактично був другою редакцією Концерту, на Симфонію-концерт.

З точки зору побудови форми, композиційно-художньої своєрідності „Концерту для віолончелі з оркестром” op. 58 відзначимо наявність рис романтичного концерту – панування лірико-психологічного початку, у розвитку тематичного матеріалу, підкреслимо, провідна роль соліста. „Симфонія-концерт для віолончелі з оркестром” op. 125, у порівнянні з Концертом, – твір більш цілісний, компактний, але при цьому й більш масштабний. Якщо взяти за основу жанр сольного концерту, то його трактування дуже специфічне – тематичний матеріал розвивається рівною мірою у соліста і в оркестрі. Можна помітити, як симфонізація жанру впливає на структуру сольного концерту. Досить ясно проглядається принцип епічного симфонізму, що характеризується великою кількістю тем у розвиваючому матеріалі; вони змінюють одна одну, чергуються, шикуються у своєрідну „хімерну мозаїку”. Тут помітно вплив естетики конструктивізму, головним принципом якої є домінанта „монтажної драматургії”, тобто нашарування тематичного матеріалу (подібно до зміни кадрів у кіно). Трансформація жанру концерту з романтичної в синтез романтично-барокової моделі (при переважному збереженні тематизму і трактуванні циклу) – результат творчої взаємодії двох видатних музикантів, а саме композитора С. Прокоф'єва та віолончеліста М. Ростроповича, наслідок спільної

зацікавленості у зрозумілих принципах побудови форми, розвитку інтонаційно-тематичного матеріалу; зацікавленість у заміні технічних прийомів на більш „віолончельні”, що застосовуються для виконання означеного твору віолончелястами усього світу.

Вкотре наголосимо на значущості виконавця у житті композитора. Виконавці надавали митцям нового „подиху”, коли відкривали для них можливості своїх інструментів, що й створювало додатковий простір для композиторів у їх творчих пошуках.

**Перспективою дослідження** означеної теми постає аналіз багатьох інших творчих союзів композитора й виконавців, наслідком яких була поява численних шедеврів світового академічного музично-виконавського мистецтва.

### Список використаних джерел та літератури:

1. Ахмедова С. Концерт-симфонія. Краткий ракурс в сферу гибридного жанра // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. Баку: Институт стратегических исследований, 2015. С. 141–148.
2. Блок В. Основные особенности имитационной и остиной полифонии в инструментальном творчестве Прокофьева // С.С. Прокофьев. Статьи и исследования. Москва: Музыка, 1972. С. 120–145.
3. Грум-Гржимайло Т. Слава и Галина: Симфония жизни. <https://philharmonic.by/ru/artists/prokofev-s-simfoniya-konzert> (дата звернення: 15.10.2018).
4. Кравец Н. Инструментальные концерты Прокофьева: автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02 „Музыкальное искусство”. Москва, 1999. 19 с.
5. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. Москва: Советский композитор, 1973. 664 с.
6. Пятигорский Г. Виолончелист. Retrieved from <https://www.mmv.ru/gootenberg/gregor/30.htm> (дата звернення: 04.10.2018).

### References:

1. Ahmedova, S. (2015). Concert-symphony. A brief perspective on the hybrid genre. Aktual'nye problemy gumanitarnyh i estestvennyh nauk, 141–148 [in Russian].
2. Blok, V. (1972). The main features of imitation and ostinate polyphony in the instrumental works of Prokofiev. S.S. Prokof'ev. Stat'i i issledovanija, 120–145 [in Russian].

3. Grum-Grzhimajlo, T. (2018). Slava and Galina: The Symphony of Life [Electronic resource]. Retrieved from <https://philharmonic.by/ru/artists/prokofev-s-simfoniya-koncert> [in Russian].
4. Kravec, N. (1999). Instrumental concerts by S. Prokofiev. Extended abstract of candidate's thesis. Moskva: MSC [in Russian].
5. Nest'ev, I. (1973). The life of Sergei Prokofiev. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
6. Pjatigorskij, G. (2018). Violoncellist [Electronic resource]. Retrieved from <https://www.mmv.ru/gootenberg/gregor/30.htm> [in Russian].

UDC 78.01.08

DOI 10.33287/22199

**Shchitova Svitlana**

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

**Shvets Tetiana**

*Master of „Orchestral instruments” chair of  
M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of music*  
тел. (096) 729 - 51- 16  
e-mail: tatiana.shvetz777@gmail.com

## **MULTIDIMENSIONALITY OF GENRE SYNTHESIS IN CONTEMPORARY MUSICAL ART**

**The purpose** of the article is to reveal the peculiarities of the phenomenon of polygranism (genre synthesis) and its varieties in contemporary musical art. **The methods** of the study are based on a combination of historical and theoretical approaches of scientific knowledge. The historical method allows us to trace the origin, flourishing, complication and improvement of the phenomenon of genre synthesis in musical art, first of all, during the postmodern day (the last third of the twentieth century – the beginning of the XXI century). Dialectic, comparative, empirical (observation and generalization) methods of research, and contributes for a deep understanding of the

various approaches of modern composers to the combination of signs of different genres in one musical also work are used. **The scientific novelty** of the research consists in generalizing the views of scientists on the problem of genre synthesis and its projection into contemporary works of Ukrainian music, especially, the concert genre as one of the leading composers (among others – Rhapsody Concerto for Viola and Mezzo Soprano Natalia Boyeva). **Conclusions.** The musical genre as a cultural phenomenon characterizing the classification of musical creativity by genera and species has historical origin and certain conditions of existence; it reveals to the composer the broad style of cultural potential, makes choosing and expanding her spiritual resource, develop and embody new stylistic ways of understanding the musical form. In the genre plane, we can note the constant interaction of traditional and new genres, the emergence of new in accordance to a new imagery, especially at the present stage. The technique of representing musical material and aesthetic demands of the new world stylistics, which gave rise to the emergence thinking both have a permanent impact on the development of the genre palette.

*The key words:* aspect, genre synthesis, concert, culture, polygamy, function.

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

**Швець Тетяна Олександрівна**, магістрант кафедри „Оркестрові інструменти” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

**Багатомірність жанрового синтезу в сучасному музичному мистецтві**

**Мета статті** – виявлення особливостей явища поліжанровості (жанрового синтезу) та його різновидів у сучасному музичному мистецтві. **Методи** дослідження ґрунтуються на поєднанні історичного та теоретичного підходів наукового пізнання. Історичний метод дозволяє прослідкувати зародження, розквіт, ускладнення і удосконалення феномену жанрового синтезу в музичному мистецтві, насамперед, в період постмодернової доби (остання третина ХХ – початок ХХІ ст.). У статті використовуються також діалектичний, порівняльний, емпіричний (спостереження та узагальнення) методи дослідження, які дозволяють зрозуміти різні підходи сучасних

композиторів до поєднання ознак різних жанрів в одному музичному творі. **Наукова новизна** дослідження полягає в узагальненні поглядів науковців на проблему жанрового синтезу та її проєкції на сучасні твори української музики, у першу чергу, концертного жанру, як одного з провідних у композиторській творчості (серед інших – Концерт-рапсодія для альту і мецо-сопрано Наталії Боевої). **Висновки.** Музичний жанр як культурний феномен, що характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами, має історичне походження та визначені умови існування; він відкриває перед композитором широкий стильовий потенціал культури, змушує вибирати і розширювати її духовний ресурс, розробляти і втілювати нові стильові способи розуміння музичної форми. У жанровій площині можна відмітити постійну взаємодію традиційних і нових жанрів, появу новизни відповідно до нової образності, особливо на сучасному етапі. На розвиток жанрової палітри мають постійний вплив як техніка подання музичного матеріалу, так і естетичні вимоги новітньої світової стилістики, що обумовлює інноваційні принципи композиторського мислення. Кількість поліжанрових творів величезна, тому їх по праву розглядають як виняткові й ситуативні. Феномен поліжанровості приводить до розмитості меж традиційних жанрів і сприяє появі нових, „мікстових” утворень.

**Ключові слова:** аспект, жанровий синтез, концерт, культура, поліжанровість, функція.

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

**Швец Татьяна Александровна**, магистрант кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Многомерность жанрового синтеза в современном музыкальном искусстве**

**Цель статьи** – раскрытие особенностей явления полижанровости (жанрового синтеза) и его разновидностей в современном музыкальном искусстве. **Методы** исследования основаны на сочетании исторического и теоретического подходов научного познания. Исторический метод позволяет проследить зарождение, расцвет, усложнение и совершенствование феномена жанрового синтеза в музыкальном искусстве, прежде всего, в эпоху



постмодернизма (последняя треть XX – начало XXI в.). В статье используются также диалектический, сравнительный, эмпирический (наблюдение и обобщение) методы исследования, которые способствуют более глубокому пониманию различных подходов современных композиторов к сочетанию признаков разных жанров в одном музыкальном произведении. **Научная новизна** исследования заключается в обобщении взглядов ученых на проблему жанрового синтеза и ее проекции на современные произведения украинской музыки, в первую очередь, концертного жанра, как одного из ведущих в композиторском творчестве (среди прочих – Концерт-рапсодия для альты и меццо-сопрано Натальи Боевой). **Выводы.** Музыкальный жанр как культурный феномен, характеризующий классификацию музыкального творчества по родам и видам, имеет историческое происхождение и определенные условия существования; он открывает перед композитором широкий стилевой потенциал культуры, заставляет выбирать и расширять ее духовный ресурс, разрабатывать и воплощать новые стилевые способы понимания музыкальной формы. В жанровой плоскости можно отметить постоянное взаимодействие традиционных и новых жанров, появление новизны в соответствии с новой образностью, особенно на современном этапе. На развитие жанровой палитры имеют постоянное воздействие как техника представления музыкального материала, так и эстетические требования новой мировой стилистики, что обуславливает инновационные принципы композиторского мышления. Количество полижанровых произведений огромно, поэтому их по праву рассматривают как исключительные и ситуативные. Феномен полижанровости приводит к размытости границ традиционных жанров и способствует появлению новых, „микстовых” образований.

**Ключевые слова:** аспект, жанровый синтез, концерт, культура, полижанровость, функция.

**Setting of the problem.** Genre synthesis allows keeping the communication of the work with the listener, opening, at the same time, the paths for updating and deducing for purely author's readings of traditional classical genres. The problem of this study is due to its focus on the present and the appeal to domestic scientific intelligence with their musical affirmations.

**The topicality of this article.** Despite the fact that many aspects of genre synthesis are thoroughly considered, the ever-increasing complexity of the composer's language, the search for genre modifications driven by deepening and complication in the semantic content of works, requires further study of genre-style innovations, which led to the choice themes.

**The literature review.** The questions of genre synthesis were given by G. Kaloshina, V. Klin, M. Lobanova, L. Mazel, K. Ruchevskaya, A. Sokhor, V. Kholopova. Various aspects of the interaction of genre and style are studied by many Ukrainian scholars such as: O. Grucyk [2], V. Ionov [4], A. Martunyk [5] on the basis of contemporary works of various genres. In recent years, a number of dissertation researches on the synthesis of genres in the Ukrainian musical art arose. Among them – dissertations by O. Gurkova [3], O. Filatova [7].

**The purpose** of the article is to reveal the peculiarities of the phenomenon of polygranism (genre synthesis) and its varieties in contemporary musical art.

**The object** of this investigation is genre synthesis at the present stage of development academic musical culture. **The subject** of this research is particularities of polygenality in the creative works of contemporary musical art.

**Presenting main material.** Under the genre synthesis (from the Greek *Synthesis*, „combination, compound”) means the creation of a complex structure in which the heterogeneous elements are fused into a single whole. The phenomenon of genre synthesis (poly-genres), originated at the turn of the nineteenth and twentieth centuries and inherent in the whole art of the postmodern age, with its attraction for new solutions, is considered at different angles:

- as a „stylistic means of reproduction <...> of culture” [5];
- as a way of enriching existing genre types, transforming them and updating them.

Since the second half of the twentieth century, the Ukrainian musical art has undergone a significant development of genres due to the enrichment of expressiveness, the expansion of the genre system, the use of modern means of expressiveness (acoustic effects, noises, sounds of nature) by composers. According to N. Gerasimova-Persian, the attempt to answer the demands of the present-day society, to introduce all the possibilities of the latest music technology and technologies, to preserve Ukrainian originality are the main factors characterizing the special features of the handwriting of most contemporary composers [1, 32].

In the genre plane, new genres, genre compounds are actively being used, as well as modified, according to a new figurative, traditional. The development of the genre palette has the influence both of the technique of presenting musical material and of the aesthetic demands of the newest world stylistics.

1960s - 1980s in Ukrainian art is a period of renewal of the system of values, a review of the foundations of composer creativity. According to B. Suth, „*this period was marked by the renewal of the musical language, the individualization of creative incarnations in the genre synthesis and its expression*” [6, 42].

Contemporary Ukrainian composers are in constant innovation, the desire to combine different genre features in their works, while consciously level them in the musical work and focus their figurative or metaphorically-associative content in the title. Innovation of the genre searches of contemporary composers is combined with the simultaneous reliance on traditional canons of musical genres. Thus I. Tukova expresses the opinion that the work of contemporary composers „*equally reflects the neo-arist ideas of the revival of instrumental traditions of the genre system of the 17th*” [7, 6]. Composers try to enable the hidden, implicit semantic components of the verbal image to «melt» into musical intonation, the articulation system of instrumental accompaniment, and harmonic colors of harmony.

The leading trends in musical art of the modern period are:

- humanisticness;
- intellectualization;
- symbolism;
- the movement to the greater complexity of composing techniques „*as illustrations of artistic images or the basis of works, the computerization of the entire creative process, the use of musical quotes and stylists of musical eras, the phenomena of the instrumental theater (actor-actor-spectator) and communication, polyphony of layers in the score, appeal to the literary parallels in the plot of musical and stage works, etc.*” [3, 25].

No less progressive in terms of the wealth of the genre structure of musical works was the era of the development of musical art of independent Ukraine. N. Gerasimova-Persian points to the dynamism of modern composer creativity [1, 32], constant searches and improvements of the genre structure of works of domestic composers.

Every year, musical art becomes more progressive. That was perceived earlier as a blend of styles, ideas, hypotheses, now acquires orderly form, and reveals the properties of the „standard”.

Therefore, modern music art is interpreted as such that, in a certain way, in modern forms of music, changing, the forms of stereotypes disperses the limits of the very figurative world, the perception of the actual objects and phenomena, and therefore „*largely prepares the consciousness of the listener for the perception of new, immense inventions before the perception of a new picture of the world*” [1, 32].

The „*phenomenon of artistic synthesis*” [5] serves as the basis for genre experiments in the form of introducing signs of another genre (genres) in this genre with its features and stylistic principles. As a result of such „coupling” of different genres a certain „mix” is born. As far as it is logical and justifiable, suggests only the creative idea and the conditionality of the content.

Researchers distribute different types of genre synthesis:

- „*intra-genre synthesis*”, which results in the birth of a „new genre-style interpretation”;
- „*intergenerational synthesis*” as an aggregate of features of different genres in one unit;
- enrichment of the work (genre) due to the transition from one type of art to the introduction of elements of other, adjacent types – literature, painting, cinema, etc.

As a result of such artistic approaches, we observe the formation of phenomena of new genres, polygenres, and the formation of new genre subspecies: choral romance, choral poem, „verse with music”, „operaballet”, „opera-oratorio”, „poem-rhapsody”, „Concert-rhapsody”, etc. In this case, the defining features of each of the genres, sometimes with the „*«replacement» of the genre parameters of one genre, are retained by others*” [2].

Genre synthesis „allows, on the one hand, to keep communication with the listener, and on the other – opens the way for updating” [9], deducing for purely author's readings of traditional classical genres. The questions of genre synthesis were given by G. Kaloshina, V. Klin, M. Lobanova, L. Mazel, E. Ruchevskaya, M. Lobanova, A. Sokhor, V. Kholopova. Moreover, the only definition does not exist, the phenomenon of genre synthesis is defined as „genre mix”, „genre interaction”, „genre mutation”, „genre experiment”, „mixed genre”, „antigenre”...

The number of polygon works is enormous, so they are considered to be exceptionally and situationally right. One of them is the Rhapsody Concert for viola, mezzo-soprano and symphony orchestra of modern Ukrainian composer Natalia Boyeva – one of the most compelling examples of genre synthesis in the Ukrainian musical art of the present.

**Conclusions.** Musical genre as a cultural phenomenon characterizing the classification of musical creativity by species and species; has historical origin and defined conditions of existence; opens up the broad style potential of culture to the composer, makes choosing and extending her spiritual resource, develop and implement new stylistic ways of understanding the musical form.

In the genre plane you can note the constant interaction of traditional and new genres, the emergence of new, including „mixed”, in accordance with the new imagery. The development of the genre palette has a permanent influence both on the technique of presentation of musical material and on the aesthetic demands of the latest world stylistics, which led to the innovative principles of composer thinking.

**The prospects** for this research of the investigation will be next. Materials of the work may be interesting for professional musicians and can be used in subsequent research related to the synthesis of genres in modern music, to help in solving a number of important issues on updating the musical language. The work can serve as a source of educational materials for general and special courses of higher and secondary music education in music theory, harmony, history of modern music.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–39.
2. Грицюк О.Я. Жанровий синтез в музичному мистецтві ХХ ст.: теоретичний аспект // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ, 2016. Вип. II (7). С. 178–184.
3. Гуркова О.М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. „Музичне мистецтво”. Київ, 2016. 324 с.
4. Іонов В.І. Категорії жанру і стилю у контексті історіографічного дослідження музично-творчого процесу // Культура і Сучасність. Київ, 2014. № 2. С. 88–94.
5. Коробецька С.Ю. Жанрово-стильовий синтез як ознака сучасної вітчизняної оркестрової музики // Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету: зб. наук. праць звітної-наукової конференції викладачів

університету за 2012 рік, 9–10 лютого 2013 року. Київ: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2013. С. 60–62.

6. Мартинюк А. Жанровий синтез як стилістичний засіб відтворення хорової культури <https://phdpu.edu.ua/regionalni-kulturni-mistetski-ta-osvitni-praktiki> (дата звернення 10.09.2018).

7. Сюта Б. Українська музика молодії генерації композиторів. [http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/\\_main.html](http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_main.html) (дата звернення 05.06.2018).

8. Філатова О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості): автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 „Музичне мистецтво”. Одеса: ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2005. 16 с.

### References:

1. Gerasymova-Persydsjka, N. (1998). New in the musical chronotop of the end of the millennium. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 28, 32–39. Kyiv [in Ukrainian].

2. Ghrycjuk, O.Ja. (2016). Genre synthesis in the musical art of the twentieth century: the theoretical aspect. *Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo*, II (7), 178–184 [in Ukrainian].

3. Ghurkova, O.M. (2016). Creativity I. Karabitsa in the context of genre-style trends in Ukrainian music of the last third of the twentieth century. Candidate dissertation. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].

4. Ionov, V.I. (2014). Categories of genre and style in the context of historiographical research of musical and creative process. *Kultura i Suchasnist*, 2, 88–94 [in Ukrainian].

5. Korobecjka, S.Ju. (2013). Genre-style synthesis as a sign of contemporary Ukrainian orchestral music. *Jednistj navchannja i naukovykh doslidzhenj – gholovnyj pryncyp universytetu*, 60–62 [in Ukrainian].

6. Martynjuk, A. (2016). Genre synthesis as a stylistic means of reproduction for choral culture [Electronic resource]. Retrieved from <https://phdpu.edu.ua/regionalni-kulturni-mistetski-ta-osvitni-praktiki> [in Ukrainian].

7. Sjuta, B. (2016). Ukrainian music of the young generation of composers [Electronic resource]. Retrieved from <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua> [in Ukrainian].

8. Filatova, O. (2005). Genre genesis of executive dialogue in music (on the material of chamber and vocal creativity). Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: OSMA [in Ukrainian].

# *Музичне виконавство та педагогіка*

## *Musical performing and pedagogic*

UDC 78.087.1

DOI 10.33287/221910

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

тел. (097) 470 - 23 - 10

e-mail: [gromchenko.valeriy@gmail.com](mailto:gromchenko.valeriy@gmail.com)

### **ТВОРИ ДЛЯ ТУБИ СОЛО ЯК КВІНТЕСЕНЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ІНСТРУМЕНТА**

**Метою** статті є виявлення самотності палітри засобів виразності туби у творах духового соло як характерологічної квінтесенції композиторської художньо-творчої ідентифікації інструмента. Матеріалом дослідження постають академічні композиції для туби соло написані зарубіжними та вітчизняними композиторами другої половини ХХ – початку ХХІ століть, а саме – Концертна фантазія М. Арнольда, Капричіо К. Пендерецького, Монолог Г. Кóхана та „Номо ludens VIII” - три присвяти для туби соло В. Рунчака. Коло **методів** наукової розвідки представлено використанням, насамперед, методу виконавського аналізу, який дозволяє визначити максимально характерні ознаки художньо-виразового арсеналу туби у творах соло; структурно-аналітичний метод створює можливість сформулювати відповідну послідовність викладення науково-дослідницького матеріалу та скоординувати певні висновки і перспективи дослідження; застосування аксіологічного методу зумовлюється окресленням найбільш ціннісних властивостей художнього мовлення туби у царині академічних композицій духового соло. **Наукова новизна** статті визначається дослідницькою увагою до творів соло сфери духового професійного музично-виконавського мистецтва, а також виявленням максимально характерної художньо-виразової специфіки сценічно-

одноосібного виконавства на тубі у другій половині ХХ – початку ХХІ століть. **Висновки.** Застосування композиторами палітри традиційних виразових можливостей туби суттєво превалює над використанням новітньої інтонаційно-звукової зображальності (нетрадиційні засоби виразності). При цьому, композитори максимально утверджують багатограність градацій темброво-динамічного колорування, винятково різноманітного колористичного забарвлення у звучанні туби, що набуває надзвичайно вагомого образного, художньо-змістовного значення. Твори для туби соло позначаються програмністю, представленою узагальненим, а також узагальнено-сюжетним її типами.

**Ключові слова:** туба, духове соло, тембр, динаміка, твір, засоби виразності, композитор.

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

### **Произведения для тубы соло как квинтэссенция композиторской художественно-творческой идентификации инструмента**

**Целью статьи** является раскрытие своеобразности палитры средств выразительности тубы в произведениях духового соло как характерологической квинтэссенции композиторской художественно-творческой идентификации инструмента. Материал исследования – академические композиции для тубы соло написанные зарубежными и отечественными композиторами второй половины ХХ – начала ХХІ столетий, а именно – Концертная фантазия М. Арнольда, Каприччио К. Пендерецкого, Монолог Г. Кóхана и „Homo ludens VIII” - три посвящения для тубы соло В. Рунчака. **Методы** исследования представлены использованием метода исполнительского анализа, который позволяет определить максимально характерные черты художественно-выразительного арсенала тубы в произведениях соло; структурно-аналитический метод создаёт возможность сформировать определённую последовательность изложения научного материала и скоординировать выводы, а также перспективы исследования; применение аксиологического метода обуславливается очертанием наиболее ценностных качеств художественной речи тубы в сфере академических композиций духового соло. **Научная новизна** статьи определяется исследовательским вниманием к произведениям соло



области духового профессионального музыкально-исполнительского искусства, а также выявлением максимально характерной художественно-выразительной специфики сценически-индивидуального исполнительства на тубе во второй половине XX – начале XXI столетий. **Выводы.** Использование композиторами палитры традиционных выразительных возможностей тубы существенно превалирует над применением новой интонационно-звуковой изобразительности (нетрадиционные средства выразительности). При этом, композиторы максимально утверждают многогранность градаций темброво-динамического колорирования, разнообразной колористической окраски в звучании тубы, что приобретает важное образное, художественно-содержательное значение. Произведения для тубы соло наделяются программностью, представленной обобщённым, а также обобщённо-сюжетным её типами.

**Ключевые слова:** туба, духовое соло, тембр, динамика, произведение, средства выразительности, композитор.

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

**The compositions for tuba solo as the quintessence of composer artistically creative identification of instrument**

**The purpose** of this article is disclosing of the particularity touching a palette of the tuba's expressive means into wind solo masterpieces as the characterological quintessence concerning composer artistically creative identification of instrument. The investigation's material consists of the academic compositions for tuba solo, which were written by foreign and domestic authors of the second half of the 20<sup>th</sup> – the beginning of the 21<sup>st</sup> centuries, a namely Concert fantasy by M. Arnold, Capriccio by K. Penderetsky, Monologue by G. Kukhan and „Homo ludens VIII” - the three dedications for tuba solo by V. Runchak. **Methods** of the exploration were presented by the scientist in the process regarding employment the method of performing analysis, which have allowed denoting the maximally characteristic traits of a tuba's artistically expressive arsenal into the compositions solo; investigator by means of structurally analytical method makes a possibility for the forming of the determined a sequence concerning the exposing of scientific material and coordinating of the conclusions as well as the prospects of this research; employment of the axiological method is conditioned by delineation of the most valuable

qualities of a tuba's artistic language in the scope touching wind solo academic compositions. **Scientific novelty** of the represented article is defined by investigative attention to the compositions solo from the domain of wind professional musically performing art as well as detected maximally characteristic artistically expressive peculiarity of the stage-singular performing tuba in the second half of the 20<sup>th</sup> – the beginning of the 21<sup>st</sup> centuries. **Conclusions.** The palette of a tuba's traditional expressive opportunities, which is applied by contemporary composers, substantially prevails over the using of a new intonation-sounding figuration (untraditional expressive means). Herewith, composers to the limit approve multifaceted gradations of timbre-dynamic coloration, different colorful pigmentation of tuba's sounding that acquire an important depictive, artistically informative connotation. The masterpieces for tuba solo is endowed by creators the artistic program, which presented a general kind as well as a generally-plot type.

*The key words:* tuba, wind solo, timbre, dynamic, composition, expressive means, composer.

**Постановка проблеми.** Сучасна композиторська творчість являє далеко не поодинокі зразки винайдення нових виразових барв процесу мистецького творіння. Усталення художнього феномену інструментального соло (сценічно-одноосібного виконавства), зокрема у сфері духового академічного музично-виконавського мистецтва, розкрило перед митцями другої половини ХХ – початку ХХІ століть майже невичерпні можливості щодо пізнання, максимальності художньо-творчої ідентифікації академічних духових інструментів.

Сталої уваги композиторів постмодерної епохи зазнала також і туба, яка попре неминучість ансамблево-оркестрового функціонування пізнала характер сольної, одноосібно-концертної художньої практики, тобто сценічного виконавства, наголосимо, без будь-якого супроводу, чи то фортепіанного, ансамблевого, або ж оркестрового.

Таким чином, з'явилась низка творів для туби соло (Концертна фантазія М. Арнольда, Капричіо К. Пендерецького, Монолог Г. Кóхана, „Номо ludens VIII” - три присвяти для туби В. Рунчака), в яких розкриття певного образного змісту виразовими можливостями, підкреслимо, лише одного інструмента, максимально концентрує художній потенціал туби у її найбільш характерних, естетично-

знакових показниках. Відтак, їх вивчення, теоретична конкретизація постають нагальним музикознавчим питанням, розв'язання якого утвердить певну виконавську свідомість, художньо-сталу інтерпретацію відповідних композицій соло.

**Актуальність дослідження** зумовлюється динамізацією тенденцій не лише з композиторської уваги до процесу оновлення художньо-виразових можливостей в інструментальній музиці, зокрема у сфері духового виконавства, але й зі сторони музикантів, які все частіше вдаються до виконання творів соло у концертній, конкурсно-фестивальній, педагогічній, культурно-просвітницькій практиках.

**Огляд літератури.** Наукові розвідки пов'язанні з мистецтвом гри на тубі, наголосимо, малочисельні у сучасному музикознавстві. Їх тематичне спрямування зосереджується, насамперед, у векторах теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва (В.М. Апатський [1]), історії духового виконавства (В.М. Апатський [2]), у напрямках конструкційно-технічних (Л.Л. Дразниця [3]) та репертуарних питань (В. Слупський [4]). Натомість, своєрідність виразового потенціалу туби стосовно художньої характерності її використання у творах духового соло, на жаль, залишається у сьогоденні майже не дослідженою.

**Метою статті** є виявлення самотності палітри засобів виразності туби у творах духового соло як характерологічної квінтесенції композиторської художньо-творчої ідентифікації інструмента.

**Об'єктом дослідження** постає сценічно-одноосібне художнє виконавство на тубі (духове соло), а **предметом** – своєрідність виразового арсеналу туби як квінтесенції композиторського пізнання інструмента.

**Виклад основного матеріалу.** Вочевидь, безумовний пріоритет ансамблево-оркестрової сфери застосування туби у значній мірі затіняв повноту градацій художньо-виразових можливостей цього інструмента. У числі професійних мідних інструментів саме туба є найнижчим представником групи амбушюрних духових. Особливо у нижньому регістрі цей інструмент є незамінним, і не лише з точки зору своєрідності його діапазону (можливість виконання звуків контроктави), але й, насамперед, неповторності, оригінальності його тембру.

Від початку другої половини ХХ століття, коли пошук й оновлення відповідних до сучасного світосприйняття засобів художньої виразності сягнув найбільш активної фази, туба отримала гідне місце на концертно-сольній естраді, зокрема, наголосимо, в академічному духовому соло.

Одним з перших композиторів, який на високому художньому рівні відтворив унікальність повного спектру художньо-виразових можливостей туби в акті індивідуального сценічно-одноосібного виконавства, постав відомий британський композитор, трубач, диригент Малкольм Арнольд (1921 – 2006). Його концертна фантазія для туби соло (1969) не лише гідно ввійшла у концертно-конкурсний репертуар сучасних тубістів у всьому світі, але й зайняла провідне місце у низці основних академічних творів сучасної музично-педагогічної царини.

Фантазія написана у складній формі з трьох частин. Перший розділ розкриває артикуляційну принадливість інструмента, яка позначається частим впровадженням пауз між звуками, що виконуються штрихом стаккато. Композитор досягає виразного ефекту „звучних” пауз. Тиша, яка звучить відлунням тубних звуків-стаккато, нібито вступає у діалог з виконавцем. Витончене оспівування шістнадцятими фразової вершини мелодії утверджує провідну роль соліста в уявній співбесіді. Елегантність оксамитової, густої та водночас теплої промови музиканта не порушується й заглибленням мелодичної лінії у низький регістр. Автор зберігає артикуляційну прозорість, філігранну точність і легкість звукової промови шляхом незмінності штриху стаккато, навіть у низхідній фазі збільшення гучності звучання інструмента.

Друга частина композиції позначається яскравими віртуозними можливостями туби. Превалювання мілкої віртуозної техніки у висхідних та низхідних пасажах, що виконуються штрихом легато, утворює певну фантазійну звукову реальність. Октавні проходи, які стрімко здійснюються у досягненні фанфарних окликів та їх тихого відлуння, утверджують загальний емоційний підйом для усієї композиції соло. У такий спосіб М. Арнольд формує своєрідну картину-колаж, не що інше, як розгорнуту фантазію найрізноманітніших почуттів.

Заключний розділ твору повертає звучання елегантної, оксамитово-вишуканої теми на стаккато, після якої з максимальним контрастом звучить кантиленна тема середньої частини фінального

розділу фантазії (складна форма). Винятково наспівна мелодія розвивається у повільному висхідному русі, побудованому переважно на сполученнях інтервалу секунди. Її звучання передає нову фантазію-почуття споглядального характеру. Соліст сповідає епілог картинам попередніх вражень. Але ж за емоційно-чуттєвою кульмінацією ліричної мелодії спочатку невпевнено, а згодом і більш рішуче, проступає основна тема-стаккато. Наступальний, активний характер звучання змінює вже звичну елегантність, попередньо знайому витончену рафінованість. Композитор впроваджує сфорцандо, застосовує акцентовану атаку. Та все ж таки амплітуда емоційної активізації не порушує загальної концепції колажу почуттів, вона не дістається утвердження лише одного чуттєвого виміру. Автор поступово розчиняє наступальний рух, загальну активність основної теми твору. Доводячи звучання інструмента до нюансу піано М. Арнольд утверджує ідейно-образний зміст фантазії, як самотнього колажу індивідуальних уявлень, почуттів, своєрідної та неможливої у точності повторень інструментальної імпровізації соло.

Виявляючи своєрідність академічних композицій для туби соло, не можна оминати увагою й „Монолог” (1981) відомого німецького композитора, викладача, лауреата численних національних премій Німеччини Гюнтера Кóхана (1930 – 2009).

Підкреслимо, що музично-інструментальна промова одного артиста у формі монологу, особливо природно відповідає художній естетиці академічного інструментального соло. Монолог, як відкритий публічний акт звернення до слухачів крізь максимально індивідуальне сприйняття певної дійсності, відкриває виконавцеві-солісту чудову можливість якнайширших музично-образних проєкцій. У цьому значенні монолог наближається до певної сольної імпровізації, яку можна упевнено відчувати у монолозі для туби соло Г. Кóхана.

Твір написано у простій формі, яку складають три невеликі частини (композиція звучить біля 2,5 хвилин). Перший розділ витримано у дусі імпровізації. Композитор не виписує розміру, тактових рисочок, натомість майже завжди поєднує штрихом легато повторюванні ноти, що призводить до відчуття метро-ритмічної невизначеності. Від першого до заключного звуку початкового розділу монологу виконавець почергово „промовляє” два масштабні низхідні мотиви, які в максимально виразній формі віддзеркалюють

темброво-колористичну палітру сучасної туби (фа-діез першої – соль-діез контроктави).

Особливого значення отримує мотив у техніці багатозвуччя, який плавно вплітається у розвиток кантиленної, імпровізаційної теми. Г. Кóхан почергово позначає його двома низхідними квінтами, в яких нижній звук прописується автором як виконуваний на тубі, а верхній – заспіваний голосом виконавця.

Середній розділ монологу у перемінному розмірі  $2/8$  –  $3/8$  передає стан власної невдоволеної реакції від змісту щойно усвідомлених двох великих фраз першої частини твору. Превалювання штриху стаккато з частим впровадженням між нотами пауз шістнадцятими, в активно-імпульсивному характері розвиває мелодично-мотивні відблиски, своєрідні художньо-інтонаційні спалахи. Їх стрімкий висхідний рух досягає високих рубежів діапазону туби (соль першої октави).

Саме з цієї, найвищої за діапазоном та художньо-емоційним значенням, кульмінаційної зони усієї композиції бере початок каденція. Легкість виконання поступово пришвидшеного низхідного стаккатного пасажу вимагає від соліста надзвичайної артикуляційної вправності. Впровадження виконавського прийому фрулато, на звуці ре-бемоль великої октави у динамічних градаціях від піано до трьох форте, влучно відтворює ефект максимально розкотистого грому – стан напруженого вияву почуттів оповідача.

Спустошеність і безвихідь характеризує емоційно-образну картину фінальної частини монологу. Майже точна реприза імпровізаційного першого розділу композиції ефектно доповнюється Г. Кóханом у подвоєнні мотиву багатозвуччя. Автор примножує послідовність чистих квінт у два рази, тим самим утверджує емоційну виснаженість, чуттєву порожнечу соліста-промовця.

Поступове зменшення гучності звука супроводжується його заглибленням до ноти соль-діез контроктави. У нюансі трьох піано звучання туби розчиняється, символічно залишаючи у невизначеності емоційну промову героя монологу.

Таким чином, композитор яскраво розсвічує тубу повним спектром її традиційних та новітніх виразових можливостей. Дана п'єса відтворює красномовний взірець поєднання нетрадиційних засобів виразності з палітрою найбільш характерних художньо-виконавських устоїв сучасного академічного мистецтва гри на тубі.

Наголосимо, що у максимально якісній, художньо-виразній мірі даний синтез відтворюється саме в академічному духовому соло.

Самобутнє значення арсеналу засобів виразності сучасної туби вбачається й у творчості відомого польського композитора, диригента, викладача Кшиштофа Пендерецького (р.н. 1933). Створене ним у 1980 році Капричіо для туби соло займає винятково гідне місце в концертно-конкурсному та музично-педагогічному репертуарі сучасних тубістів у всьому світі.

Інструментальна примха (капричіо) найвеличнішого представника серед академічних духових інструментів (туба), вже від перших фраз вражає несумісністю двох полярно різних характерів твору, а точніше їх завуальованості у розвитку однієї мелодичної лінії. Позначення автора *Scherzo alla Polacca* (Скерцо у характері Полонезу) від самого початку композиції соло, зумовлює інтонаційно-уявне зображення урочистої танцювальної ходи (старовинний польський танець полонез). Але вже у третьому мотиві загальної тридольної процесії композитор впроваджує дві додаткові вісімки, які у висхідному русі походять з максимально контрастної контроктави.

Саме за таким принципом, додавання декількох звуків до першорядного піднесено-танцювального поступу, утворюється яскраво виражена примхлива атмосфера, яка зберігається протягом усього твору соло.

Як наслідок, дана особливість формує контрастний принцип використання арсеналу виразових можливостей туби, зокрема полярність реєстрів повного діапазону інструмента, акцентована та м'яка атаки звука, штрихи маркато і легато, динамічні нюанси форте й піано, зіставлення дуольної і тріольної основи розвитку мелодії.

Звертає увагу й факт ігнорування К. Пендерецьким означення розміру твору та проставлення тактових рисочок у всій композиції. Безумовно, дане рішення стимулює більш якісне одночасне відчуття відповідних градацій характеру величного полонезу та примхливого капрису.

Належне місце займають академічні композиції для туби соло й у творчому доробку сучасних українських композиторів. Так, найбільш неординарний, максимально новаторський представник київської гілки вітчизняної композиторської школи Володимир Рунчак (р.н. 1960) позначив відомий і доволі виконуваний цикл

„Homo ludens” (від лат. – людина що грає) наявністю у ньому твору „Homo ludens VIII” - три присвяти для туби соло (2011).

Використання максимального арсеналу виразових можливостей туби позначається композитором у блискуче показаній мотивній віртуозності. Саме такий тип розвитку матеріалу призводить автора до виділення мілкої віртуозної техніки, як відповідної основи розвою композиції соло.

Відомо, масштабні за часом пасажі у грі на тубі страждають недостатньою рельєфністю інтонування, артикуляційною невиразністю, як часто промовляють „змазаністю”. Але ж у дотриманні майстром принципу мотивної градації, артикуляційна природа інструмента отримує якісно вигіднішу позицію її застосування.

Наголосимо, що багатогранність творчого обдарування В. Рунчака, максимально синтезована талантами композитора, диригента, баяніста, активного громадського діяча, зумовлює звернення майстра до постійно нової виразності. Митець „...у музичному стилі прагне поєднати 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” [5, 67].

**Висновки.** Встановлено, що застосування композиторами палітри традиційних засобів виразності в цілому суттєво превалює над використанням елементів новітньої інтонаційно-звукової зображальності. Автори здійснюють своєрідний перегляд застосування традиційного звучання туби у бік виявлення максимальної новизни інструментального тембру. Таким чином, доволі тонкі градації тембрового колористичного забарвлення набувають надзвичайно вагомого образного, художньо-змістовного значення.

Оновлено-художніх градацій отримує й динаміка (гучність звуку), яка здобуває у грі туби соло (поряд із тембром) новий рівень художньо-змістовного потенціалу.

Максимально широка гама інтонаційних градацій, спричинених естетико-новими тембровими та динамічними проявами, породжує низку новітніх художньо-виразових ефектів, відповідних технологічних прийомів, які складають основу еволюції та розквіту великої групи нетрадиційних засобів виразності.



Розглянуті академічні твори для туби соло набувають яскраво вираженої програмності, представлені, насамперед, узагальненим, а також узагальнено-сюжетним її типами; з відтворенням різноманіття характерів від медитаційної споглядальності, примхливості до фантазійності художньо-образних картин.

**Перспективи дослідження** означеної теми зумовлюються заглибленням наукового погляду в багатогранність темброво-динамічних особливостей інструментально-видових представників сімейства туби, а також виконавським аналізом певних художніх композицій написаних для такого роду інструментів.

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

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: уч. пособие. Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. 432 с.
2. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства: уч. пособие. Киев: „Задруга”, 2010. 320 с.
3. Дразниця Л.Л. Инструментознаство: навч. посібник. Львів: ЗУКЦ, 2011. 168 с.
4. Слупський В.В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба // Проблеми методики та виконавства на духових інструментах: зб. наук. ст. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. Вип. 83. С. 108–113.
5. Contemporary composers of Ukraine: reference guide-book of contemporary Ukrainian composers [project manager Karmella Tsepkoenko]. Odessa (UA): Association New Music, 2002. 112 p.

### **References:**

1. Apatskij, V.N. (2006). Basic theory and techniques of brass musical performing arts. Kiev: NMAU im. P.I. Chajkovskogo [in Russian].
2. Apatskij, V.N. (2010). History brass and woodwind musical performing arts. Kiev: Zadruga [in Russian].
3. Drazhny`cya, L.L. (2011). Instrumental science. L`viv: ZUKCZ [in Ukrainian].
4. Slupsjkyj, V.V. (2009). Wind instruments in the work of Levko Nikolayevich Kolodub. Problemy metodyky ta vykonavstva na dukhovykh instrumentakh, 83, 108–113 [in Ukrainian].
5. Contemporary composers of Ukraine, (2002). Reference guide-book of contemporary Ukrainian composers (project manager Karmella Tsepkoenko). Odessa (UA): Association New Music [in English].

UDC 785.11;788.41  
DOI 10.33287/221911

**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

**Романовський Сава Віталійович,**  
*магістрант кафедри „Оркестрові інструменти”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (067) 708 - 49 - 93  
e-mail: romanovskiysavva@gmail.com

## **ВАЛТОРНИ У ПЕРШІЙ СИМФОНІЇ ГУСТАВА МАЛЕРА**

**Мета статті** – розгляд питання функцій групи валторн у Симфонії № 1 Г. Малера. В центрі уваги автора – виконавські вимоги до валторністів, що обумовлені специфікою трактування симфонічної партитури Г. Малера. **Методи** дослідження ґрунтуються на застосуванні емпіричних підходів, а саме – спостереженні, узагальненні та систематизації виконавських завдань валторніста. Означені методи формують яскраво виражену практичну складову пропонованої наукової розвідки. Структурно-функціональний метод розробки досліджуваного матеріалу вибудовує комплексні показники вимог виконавського тезаурусу завдань валторніста в зазначеній партитурі симфонічного твору. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні та систематизації провідних факторів і прийомів, що обумовили нове звучання валторни, а далі, відповідно, й всього оркестру. Зазначена проблема вивчається з точки зору музиканта-виконавця – використання різних регістрів, функцій і видів техніки гри на валторні в партитурі Симфонії № 1 Г. Малера. У **висновках** зазначено, що Г. Малер використовує валторну у всіх її функціях, які склались в епоху романтизму: як сольного інструмента, в „хорі” валторн, взаємодіє з іншими духовими інструментами, для підтримки струнних і в tutti. Г. Малер домігся визначних звершень у збагаченні виразності насамперед мідних духових. Один з найоригінальніших

прийомів досягнення виразової якості у Малера – це використання крайніх регістрів діапазону. Щоб зробити той чи інший голос рельєфним, Г. Малер часто вдається до зміни звучності в інструментів мідної та дерев'яної груп. Гра закритим звуком у валторн (gestopft) привертає увагу Г. Малера як найсильніший засіб акцентуації; також комбінації відкритих і закритих звуків валторн для підкреслення ладів, чи напружених тонів. Г. Малер вперше використовує ці ресурси інструментів для створення певних образів. Нерідко вдається Г. Малер до прийому glissando у валторн. Гра на мідних інструментах розтрубом вгору (Schalltrichter in die Höhe) – прийом, застосовуваний у ХІХ столітті для кульмінацій, став для Г. Малера типовим.

**Ключові слова:** валторна, оркестр Г. Малера, Перша симфонія Г. Малера.

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

**Романовский Савва Витальевич**, магистрант кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

### **Валторна в первой симфонии Густава Малера**

**Цель статьи** – рассмотрение вопроса функций группы валторн в Симфонии №1 Г. Малера. В центре внимания автора – исполнительские требования к валторнистам, обусловленные спецификой трактовки симфонической партитуры Г. Малера. **Методы** исследования основаны на применении эмпирических подходов, а именно – наблюдении, обобщении и систематизации исполнительских задач валторниста. Указанные методы формируют ярко выраженную практическую составляющую предлагаемой научной разработки. Структурно-функциональный метод в исследовании материала выстраивает комплексные показатели требований исполнительного тезауруса задач валторниста в указанной партитуре симфонического произведения. **Научная новизна** статьи заключается в выявлении и систематизации ведущих факторов и приемов, которые обусловили новое звучание валторны, а далее, соответственно, и всего оркестра. Указанная проблема изучается с точки зрения музыканта-исполнителя – использование различных регистров, функций и видов техники игры на валторне в

партитуре симфонии № 1 Г. Малера. В **выводах** отмечается, что Г. Малер использует валторну во всех ее функциях, которые сложились в эпоху романтизма: как сольного инструмента, в „хоре” валторн, во взаимодействии с другими духовыми инструментами, для поддержки струнных и в tutti. Г. Малер добился многих свершений в обогащении выразительности прежде всего медных духовых. Один из самых оригинальных приемов достижения выразительности у Г. Малера – это использование крайних регистров диапазона. Чтобы сделать тот или иной голос рельефным, Г. Малер часто прибегает к изменению звучности у инструментов медной и деревянной групп. Игра закрытым звуком у валторн (*gestopft*) привлекает Г. Малера как сильное средство акцентуации; также комбинации открытых и закрытых звуков валторн для подчеркивания ладов или напряженных тонов. Г. Малер впервые использует эти ресурсы инструментов для создания определенных образов. Часто применяет Г. Малер приём *glissando* у валторн. Игра на медных инструментах раструбом вверх (*Schalltrichter in die Höhe*) – приём, применяемый в XIX столетии для кульминаций, стал для Г. Малера типичным.

**Ключевые слова:** валторна, оркестр Г. Малера, Первая симфония Г. Малера.

**Riabtseva Irina**, PhD in Arts, docent of the Department „History and theory of music”, M. Glinka Dnipropetrovsk academy of music

**Romanovskyi Sava**, the graduate student of the Department „Orchestral instruments” of M. Glinka Dnipropetrovsk academy of music

### **The french horns in the First Symphony by Gustav Mahler**

**The purpose** of the article is to consider the function of the group of French horns in Symphony No. 1 by G. Mahler. In the center of attention of the author – the performance requirements for hornstones, due to the specificity of the interpretation of the symphonic score by G. Mahler. **The methods** of the research are based on the application of empirical approaches, namely – observation, generalization and systematization of the holstoristic tasks. These methods form a distinct practical component of the proposed scientific research. Structural-functional method of development of the investigated material builds complex indicators of the requirements of the executive thesaurus of the holstorist's tasks in the specified score of the symphonic work. **The scientific novelty** of the article is to identify and systematize the leading factors and techniques that led to the new sound of the horns, and then, respectively, the entire

orchestra. The mentioned problem is studied from the point of view of the artist-performer – the use of various registers, functions and types of techniques of the game on the horns in the score of Symphony No. 1 of G. Mahler. **The conclusions** state that G. Mahler uses horn in all its functions, which developed in the era of romanticism: as a solo instrument, in the „choir” horns, interacts with other wind instruments, to support strings and tutti. G. Mahler has achieved much in enriching the expressiveness of all copper winds. One of the most original methods of reaching Mahler’s expressiveness is the use of extreme range registers. To make this or that voice a relief, G. Mahler often resorted to changing the sonority of the instruments of the copper and wooden groups. The playing with closed sound on horns (gestopft) attracts G. Mahler as the strongest means of accentuation. A combination of open and closed horns sounds to underscore modes, or tense tones. G. Mahler first uses these tools resources to create certain images. Often, G. Mahler succeeds in receiving glissando from horns. The playing of copper tools with a trench up (Schalltrichter in die Höhe) – a technique used in the nineteenth century for climaxes, became typical for G. Mahler.

**The key words:** french horn, G. Mahler’s orchestra, the First Symphony by G. Mahler.

**Постановка проблеми.** Симфонії Г. Малера широко знані багато в чому завдяки величезній кількості аудіо- та відеозаписів. Відомо, що на 2014 рік існували 273 записи Першої симфонії. Вони були зроблені під орудою 166 диригентів, причому Леонард Бернстайн записав – 6 разів, а Бруно Вальтер – 7 разів. Однак, далеко не кожен симфонічний оркестр може виконувати симфонії Г. Малера, так як ці твори вимагають найвищої виконавської майстерності всіх оркестрантів і особливо виконавців на духових інструментах. На початку свого творчого шляху, молоді оркестрові музиканти не мають можливості виконувати симфонії Г. Малера. Вони змушені, як правило, обмежуватись вивченням окремих соло, що включені практично в усі збірники оркестрових труднощів для валторни.

На початку оркестрової кар’єри валторністу вкрай рідко доручають виконувати соло, відомі за збірниками оркестрових труднощів, набагато частіше йому доводиться виконувати партії, які прийнято вважати „допоміжними”. Одна з важливих особливостей оркестрового стилю Г. Малера полягає в тому, що ці „допоміжні” партії також насичені значними труднощами і грають важливу роль у

формуванні музичного цілого. Відтак, розгляд питання щодо функцій валторн у більш повному художньо-виконавському обсязі, в контексті партитури в цілому, є нагальною проблемою сучасного музикознавства.

**Актуальність** дослідження обумовлена тим, що симфонічна музика Г. Малера – одне з найбільш значних явищ в сучасному симфонізмі. Саме із симфоній Г. Малера починається новітній етап розвитку симфонічного оркестру як універсального „інструмента” європейської та американської музичної культури. Актуальність роботи полягає також і в тому, що її результати можна використовувати як у практичній підготовці валторністів до виконавської діяльності в складі оркестрів, так і в академічних навчальних курсах інструментознавства та історії виконавства на духових інструментах.

**Огляд літератури.** Про оркестр Г. Малера в зарубіжній літературі написано дуже багато. На жаль, джерел російською та українською мовами значно менше. Найбільш авторитетним дослідженням є монографія І.А. Барсової „Симфонии Г. Малера” [1]. Біографія композитора докладно викладена у монографії К.К. Розеншильда [9]. Про естетику Г. Малера ґрунтовну статтю написав І.І. Соллертинський (опублікована у збірці „Симфонические этюды”) [10]. Особливості творчого почерку композитора розглядаються також у науково-методичних публікаціях Л. Міхеєвої „Г. Малер” [7] та Л.С. Неболюбової „Музыкальная культура Германии и Австрии XIX – XX веков” [8].

Серед усіх перерахованих джерел стаття І.І. Соллертинського виділяється яскравою образністю викладу матеріалу, сміливістю узагальнень, влучністю характеристик. Трагічна еволюція найбільшого симфоніста ХХ століття, як стверджує І. Соллертинський, – не випадкова: вона відображає трагедію європейського симфонізму взагалі. „З останніми тактами малерівських симфоній, на думку Соллертинського, зникає героїчний симфонізм. Після смерті Малера, на Заході, за думкою автора, існували лише поодинокі епігонські симфонії, але симфонізму в бетховенському сенсі вже не було” [10, 297–298].

Монографія К. Розеншильда розглядає творчість Г. Малера в широкому зв’язку з культурою та мистецтвом Австрії на межі ХІХ – ХХ століть. Серед багатьох питань, автор зачіпає принципи малерівського симфонізму як відображення соціальних зрушень, лих,

антагонізмів. Заключна глава – концепції симфоній, жанрові зв'язки, угруповання творів.

У літературі, присвяченій малерівським симфоніям, велике місце відведено їх угрупованню. Перша, Друга, Третя симфонії – належать до раннього періоду, Четверта - Восьма – кульмінаційний період; Дев'ята, „Пісня про землю”, Десята – твори останніх років. Цієї схеми, запропонованої І. Соллертинським, дотримується й К. Розеншильд.

На жаль, виконавський підхід у літературі не представлено. Музикант-духовик, особливо початківець, не може дізнатись, які труднощі чекають його при роботі над симфоніями Г. Малера і як ці складнощі долати. Відтак, нами розглядаються питання використання мідних духових інструментів, а саме валторни в Першій симфонії Г. Малера.

**Мета статті** – вивчення питання функцій групи валторн у Симфонії № 1 Г. Малера. В центрі уваги автора – виконавські вимоги до валторністів, що обумовлені специфікою трактування симфонічної партитури Г. Малера.

**Об'єкт дослідження** – оркестрова стилістика у Першій симфонії Г. Малера, а **предмет** – використання виконавських можливостей валторни у вищезначеному творі. Матеріалом пропонуваної розвідки є партитура Першої симфонії D-dur („Титан” третя редакція 1894 року), адже у ній використовується незвично велика кількість валторн – їх сім.

**Виклад основного матеріалу.** Симфонічна творчість Г. Малера має двосторонній зв'язок. З одного боку – це яскравий розвиток австро-німецького симфонізму XVIII – XIX століть, з іншого – малерівські симфонії починають формування специфічної образності творів мистецтва XX століття. Цим обумовлено особливе, зовсім незвичне ставлення Малера до оркестру: воно так само є переломним і так само пов'язано з традиціями минулого, як зі спрямованістю в майбутнє.

Відмінні риси малерівського стилю – це підкреслена цілісність й органічність поєднання всіх дуже різнорідних складових його елементів. Малер звертається до багатьох стилів, але в його музиці немає полістилістики як контрасту між цими стилями. Навіть в траурному марші з Першої симфонії перехід між розділами, написаними у різних стилях, сприймається як дуже природній.

Оркестровий стиль Малера формується під сильним впливом музики Р. Вагнера. Від Вагнера йде постійне використання мідних духових інструментів, яким в оркестрі Малера відводяться дуже важливі ролі в соло і в акордовому викладі, й у tutti. Разом із Г. Бюловим, Г. Ріхтером, Р. Штраусом, Г. Малер був талановитим і яскраво вираженим представником вагнерівської школи диригентської майстерності. Принципами цієї школи були: стилістична об'єктивність, непримиренна до сваволі й надуманості, інтелектуальна глибина. Нормою великого оркестру ще у ранній творчості Г. Малера став „нащадок” Вагнера у „Кільці Нібелунгів” – четвертий склад дерев'яних духових. Мінімум у Малера для групи валторн – сім валторністів (Перша симфонія).

Малерівське трактування такого грандіозного оркестрового апарату відрізняється винятковою різноманітністю. Особливо істотно Г. Малер розширив сферу використання духових інструментів – як дерев'яних, так і мідних. Це стосується сольних епізодів й tutti.

Ці музичні засоби були необхідні Г. Малеру для втілення в музиці його світоглядних концепцій. Оркестровий стиль Г. Малера – відображення двох тенденцій століття, у ставленні до оркестрового складу – з одного боку процес „збільшення”, а з іншого – „зхуднення”, або „стоншення”, тобто, зменшення кількості. Один склад оркестру – грандіозний оркестровий апарат, інший склад – камерний оркестр. Г. Малер раніше інших виявив інтерес до обох полюсів оркестрового апарату.

Композитор прагнув до повної „експлуатації” всіх ресурсів інструмента у досягненні нових фарб. Г. Малер домігся багато чого у збагаченні виразності дерев'яних і мідних духових. Один з найоригінальніших прийомів досягнення виразності у Малера – це використання крайніх регістрів діапазону (вищих у інструментів бас теситури і низьких у інструментів високої теситури). Щоб зробити той чи інший голос рельєфним, Малер часто вдається до зміни звучності у інструментів мідної та дерев'яної груп. Гра закритим звуком у валторн (*gestopft*) привертає увагу Малера як найсильніший засіб акцентуації, також наголосимо на комбінаціях відкритих і закритих звуків валторн для підкреслення ладів, чи напружених тонів. Малер вперше використовує ці ресурси інструментів для створення певних образів. Гра на мідних інструментах розтрубом вгору (*Schalltrichter in die Höhe*) – прийом, застосований у ХІХ столітті для кульмінацій, став для Малера типовим. Більш



оригінальний прийом гри у Малера розтрубом вгору у дерев'яних духових. Нерідко композитор вдається до прийому *glissando* у валторн і дерев'яних духових.

Малерівський симфонізм дуже близький до симфонізму Чайковського. Його широко розгорнута, темброво-мінлива оркестрова тканина густо насичена співаючими інструментальними голосами. Симфонізм Малера переважно лірико-драматичного плану – це вплив лірико-психологічної опери ХІХ століття. Відомо, що Чайковський, коли почув виконання „Євгенія Онєгіна” під керуванням Малера, був у захваті й назвав Малера-диригента генієм. Цей факт свідчить про те, що Малер тонко відчував ліричну музику. Лірика Малера перегукується з лірикою Чайковського, і це чутно у соло валторни (валторна, як відомо, відіграє важливу роль в оркестрі Чайковського і дуже виразна саме у ліриці). Найбільш виразно видно зв'язок з російською музикою, а саме мелодійне зближення з Чайковським у малерівських ліричних темах-мелосі, особливо починаючи з віденського періоду. Розкриття суперечливих імпульсів, складність, багатогранність тематичного розвитку, смислова значущість лейтмотивних зв'язків, характерних для творів 70-90 років – все це імпонувало Малеру і з повнотою втілювалось у його інтерпретаціях.

Будучи диригентом кращих оркестрів Австро-Угорської імперії, Г. Малер мав унікальну можливість перевіряти всі свої композиторські задуми в звучанні живого оркестру.

У музиці для Г. Малера все було важливим, для нього не існувало нічого другорядного. Артистів оркестру він переконував, що їх партії надзвичайно відповідальні, навіть якщо ці партії були маленькими. Величезну роль Малер відводив репетиціям. Він домагався, щоб саме у репетиційний період було зроблено абсолютно все. Вимогливість Малера до своїх творів не знає меж: до останніх днів він переглядав власні симфонії, ретушував інструментування тощо.

Г. Малер використовує валторну у всіх її функціях, які склались в епоху романтизму: як сольного інструмента, у „хорі” валторн, взаємодії з іншими духовими інструментами, для підтримки струнних і в tutti.

Першу симфонію відкриває „пейзаж” – повільний вступ. Тема, яку називають „темою природи”, двічі проводиться у труб, в третьому проведенні труби змінюються мотивом трьох валторн (4 т.

до ц. 2). Таким чином, валторни використовуються в симфонії буквально з перших тактів.

### Приклад 1

Закінчується експозиція дзвінким tutti; головна тема в унісон шість валторн, потім труби і „передзвін” високих дерев’яних духових.

У другому розділі розробки нова тема у „хорі” валторн. Далі розвиток пов’язаний з пісенними темами експозиції. Їхній появі передують епізодична тема „хору” валторн. Рухомий темп, чіткий ритм, простий фанфарний малюнок викликає образ крокуючого подорожнього.

Реприза – *ff* в тональності D-dur. Надзвичайно виразний пасаж семи валторн (a la glissando) (такт 3 перед ц. 27).

### Приклад 2

Подібне до „тупоту” соло литавр у каноні головної теми, „змщується” у трель валторн (т. 6 після ц. 29).

### Приклад 3

The image shows a musical score for seven horns in F. The staves are numbered 1.2, 3.4, 5.6, and 7. The score includes dynamic markings such as *ff*, *dim.*, and *p*. There are also performance instructions like "ohne Nachschlag" and "zu 2". The music is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat (F major/D minor).

І вінець усьому – акорди з двох складених кварт у семи валторн (нагадують гуркіт сміху).

Крім соло, на які валторністи завжди звертають увагу, в цій партитурі необхідно звертати увагу на численні ансамблі валторн та ансамблі за участю валторн. У таких ансамблевих епізодах кожна валторна фактично теж виступає в якості соліста.

Необхідно також розрізняти акорди *tutti* за участю валторн і акорди „хору” валторн. В останньому – звук валторни повинен бути особливо м’яким і наближатись до хорового. Також головні труднощі полягають в частих змінах регістру, що вимагає від виконавців швидкої перебудови апарату, а також у фізичному навантаженні на музикантів, яке зростає до фіналу симфонії.

**Висновки.** Г. Малер використовує валторну у всіх її функціях, які склались в епоху романтизму: як сольного інструмента, у „хорі” валторн, у взаємодії з іншими духовими інструментами, для підтримки струнних і в *tutti*. Г. Малер домігся визначних звершень у збагаченні виразності, насамперед, мідних духових. Один з найоригінальніших прийомів досягнення виразності у Малера – це використання крайніх регістрів діапазону. Щоб зробити той чи інший голос рельєфним, Г. Малер часто вдається до зміни звучності у інструментів мідної та дерев’яної груп. Гра закритим звуком у валторн (*gestopft*) привертає увагу майстра як найсильніший засіб акцентуації, також комбінації відкритих і закритих звуків валторн для підкреслення ладів, чи напружених тонів отримують вагоме художньо-змістовне навантаження. Г. Малер уперше використовує ці ресурси інструментів для створення певних образів. Відзначимо часте звернення композитора до прийому *glissando* у валторн. Гра на мідних інструментах розтрубом вгору (*Schalltrichter in die Höhe*) –

прийом, застосований у ХІХ столітті для кульмінацій, став для Г. Малера типовим.

**Перспективи дослідження** окресленої теми полягають у продовженні роботи з аналізу та систематизації функцій валторн у Симфоніях № 2 та № 3 Г. Малера. Це надасть підстави запропонувати загальну характеристику трактування художнього призначення групи валторн у ранніх симфоніях Г. Малера.

### Список використаних джерел і література:

1. Барсова И. Симфонии Г. Малера. Москва: Советский композитор, 1975. 481 с.
2. Бернстайн Л. Малер – его время пришло // Музыкальная жизнь. Москва, 2005. № 4. С. 30–31.
3. Вальтер Б. Г. Малер. Портрет // Г. Малер. Письма. Воспоминания. Москва: Музыка, 1968. С. 391–436.
4. Варгафтик А. Г. Малер: расставание с иллюзиями. Москва: Классика – XXI, 2006. 333 с.
5. Кулапин Б.В. Г. Малер / Жизнь замечательных людей. Москва: Молодая гвардия, 2015. 110 с.
6. Малер Густав / Электронная еврейская энциклопедия. <http://eleven.co.il/article/12592> (дата звернення 12.09.2018).
7. Михеева Л.В. Г. Малер / Краткий очерк жизни и творчества. Ленинград: Музыка, 1972. 95 с.
8. Неболюбова Л.С. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа ХІХ – ХХ веков: Г. Малер, Р. Штраус. Київ: Музична Україна, 1990. 160 с.
9. Розеншильд К.Г. Малер: из истории ХХ века. Москва: Музыка, 1975. 209 с.
10. Соллертинский И.И. Симфонии Г. Малера // Исторические этюды. Ленинград: Музгиз, 1963. С. 334.

### References:

1. Barsova, I. (1975). Symphonies by H. Mahler. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
2. Bernstajn, L. (2005). Mahler - his time has come. Muzykal'naja zhizn', 4, 30–31 [in Russian].
3. Val'ter, B. (1968). G. Mahler. Portrait. G. Maler. Pis'ma. Vospominanija, 391–436 [in Russian].
4. Vargaftik, A. (2006). G. Mahler: Parting with Illusions. Moskva: Klassika – XXI [in Russian].
5. Kulapin, B.V. (2015). G. Mahler. Life of great people. Moskva: Molodaja gvardija [in Russian].

6. Mahler Gustav Electronic Jewish Encyclopedia. [Electronic resource]. Retrieved from <http://eleven.co.il/article/12592> (12.09.2018) [in Russian].
7. Miheeva, L.V. (1972). G. Mahler. Brief Essay on Life and Creativity. Leningrad: Muzyka [in Russian].
8. Neboljubova, L.S. (1990). Musical culture of Germany and Austria at the turn of the XIX - XX centuries: G. Mahler, R. Strauss. Kyjiv: Muzychna Ukrajina [in Russian].
9. Rozenshil'd, K.G. (1975). Mahler: from the history of the twentieth century. Moskva: Muzyka [in Russian].
10. Sollertinskij, I.I. (1963). Symphonies by H. Mahler. Istoricheskie jetjudy, 334 [in Russian].

*UDC 78.083;785.1*

*DOI 10.33287/221912*

**Золотарьова Наталья Сергіївна,**

*кандидат мистецтвознавства,*

*доцент кафедри „Фортепіано”*

*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

*тел. (097) 374 - 44 - 25*

*e-mail: nzpianist1212@gmail.com*

**Оліферовська Тетяна Олександрівна,**

*магістрант кафедри „Оркестрові інструменти”*

*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

*тел. (095) 806 - 65 - 77*

*e-mail: tarantanya1995@gmail.com*

## **ВПЛИВ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ**

### **НА ІНТЕРПРЕТАЦІЮ ТВОРУ**

**(на прикладі віолончельного концерту А. Дворжака)**

**Мета статті** – проаналізувати варіантно можливі версії щодо інтерпретацій концерту для віолончелі з оркестром h-moll op. 104 Антоніна Дворжака, їх походження і вплив на манеру виконання. За приклад представлені московська та ленінградська віолончельні виконавські школи Семена Козолупова та Олександра Штримера, що являють собою різну прихильність до засобів трактовки та інтерпретації. Найбільш колоритними та протилежними з питання

художнього тлумачення, на наш погляд, є такі представники виконавських шкіл як Мстислав Ростропович – представник школи Семена Козолупова та Даниїл Шафран – виразник творчого напрямку Олександра Штримера. Зазначені віолончелісти цікаві не тільки яскравою відмінністю бачення інтерпретацій творів, а й тим, що вони доклали немало зусиль у популяризації інструмента і вивели його на один рівень зі скрипкою та фортепіано, як сольного. **Методи** дослідження являють використання історичного, емпіричного, практичного, інтерпретаційно-порівняльного підходів, що зумовлено обґрунтуванням та розглядом виконавських версій через призму впливу педагогічних шкіл на аспекти художньо-технологічного плану. **Наукова новизна** статті полягає у порівнянні інтерпретаційних версій концерту для віолончелі А. Дворжака h-moll op. 104 у виконанні радянських віолончелістів Мстислава Ростроповича та Даниїла Шафрана, з точки зору впливу школи на технічні прийоми та художнє бачення твору, який є прикладом, у своєму жанрі, найяскравіших поєднань глибокого ліризму, драматизму та потребує віртуозного володіння інструментом. Це один з небагатьох улюблених солістами віолончельних концертів епохи Романтизму. Таким чином у ньому міститься широке підґрунтя для інтерпретаційного аналізу. **Висновки.** Порівняння інтерпретаційних версій, як метод виконавського аналізу, сприяє яскравому відображенню художньо-образного змісту твору, допомагає знайти свій власний стиль, синтезуючі вже використані технічні та агогічні прийоми гри з новими художніми баченнями.

**Ключові слова:** виконавська школа, інтерпретація, технічні прийоми, концерт для віолончелі.

**Золотарёва Наталья Сергеевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры „Фортепиано” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Олиферовская Татьяна Александровна**, магистрант кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Влияние исполнительской школы на интерпретацию произведения (на примере виолончельного концерта А. Дворжака)**

**Цель статьи** – проанализировать вариантно возможные интерпретационные версии концерта для виолончели с оркестром

h-moll op. 104 Антонина Дворжака, их происхождение и влияние на манеру исполнения. За пример представлены московская и ленинградская школы Семена Козолупова и Александра Штримера, что являют собой категорически разную приверженность к средствам трактовки и интерпретации. Наиболее колоритными и противоположными в вопросах трактовки есть Мстислав Ростропович – представитель школы Семена Козолупова и Даниил Шафран – последователь Александра Штримера. Представленные виолончелисты интересны не только ярким отличием виденья трактовки и интерпретаций произведений, но и тем, что они приложили не мало усилий в популяризации инструмента и вывели его на уровень со скрипкой и фортепиано, как сольного. **Методы** исследования заключается в использовании исторического, эмпирического, практического, интерпретационно-сравнительного подходов, что обусловлено обоснованием и рассмотрением исполнительских версий через призму влияния педагогических школ на аспекты художественно-технологического плана. **Научная новизна** заключается в сравнении интерпретационных версий концерта для виолончели А. Дворжака h-moll op. 104 в исполнении советских виолончелистов Мстислава Ростроповича и Даниила Шафрана, с точки зрения влияния школы на технические приёмы и художественное видение произведения, которое является примером, в своём жанре, ярких сочетаний глубокого лиризма, драматизма и требует виртуозного владения инструментом. Это один из не многих любимых солистами виолончельных концертов эпохи Романтизма. Таким образом, в нем содержится широкое основание для интерпретационного анализа. **Выводы.** Сравнение интерпретационных версий, как метод исполнительского анализа, способствует яркому отображению художественно-образного содержания произведения, помогает найти свой собственный стиль, синтезирующий уже использованные технические и агогические приемы игры с новыми художественными взглядами.

**Ключевые слова:** исполнительская школа, интерпретация, технические приёмы, концерт для виолончели.

**Zolotareva Natalia**, Ph.D. in Art History, associate professor of the department „Piano” of M. Glinka Dnipropetrovsk academy of music

**Oliferovskaya Tatyana**, master student of the chair „Orchestral instruments” of M. Glinka Dnipropetrovsk academy of music

## **The influence of performance school to interpretation of masterpiece (on the example of A. Dvorak's cello concert)**

**The purpose** of this article is analysis of possible versions concerning the interpretation of the Antonin Dvorak's concert for cello with orchestra, h-moll op. 104, their origin and influence on the manner of performance. Moscow and Leningrad schools are taken as an example. Schools of S. Kozolupov and O. Strimer represent vividly different views on means of theory and interpretation. In my opinion, the most colorful and controversial on the matter of interpretation are the following representatives of the music schools: M. Rostropovich as a representative of the S. Kozolupov views and D. Shafran for O. Strimer school. These cellists are interesting not only because of their vivid difference in the vision of theory and interpretations of music works, but also by the fact that they have made a lot of effort to popularize the cello and bring it to the level of solo instrument as high as the violin and piano. **The methods** of this research consist of historical, empirical, practical, interpretive-comparative approaches, which are based on examination of performance versions through the prism of the pedagogical schools influence on the aspects of the art-technological plan. **The scientific novelty** consists in the lack of material on the comparison of interpretative versions of the concert for cello A. Dvorak h-moll op. 104 performed by Soviet cellists Mstislav Rostropovich and Daniil Shafran, in terms of the influence of "school" on technical techniques and artistic vision of the work, which is considered as an example, in his genre, of the most striking combinations of deep lyricism, drama and the need for a masterly skills of instrument proficiency. It's one of a few favorite concerts of the Romantic era among the soloists of cello. Thus, it contains a broad background for an interpretative analysis. **Conclusions.** Comparison of interpretative versions, as a method of performing analysis contributes to a vivid representation of the artistic content of the work, helps to find its own style combining already used technical and agogic techniques of the performance with new artistic views.

**The key words:** performing school, interpretation, technical techniques, concert for cello.

**Постановка проблеми.** Питання інтерпретації музичних творів містить у собі глибоку проблему та викликає безліч суперечок. У першу чергу це стосується не тільки студентів (бо нерідко саме індивідуальне бачення твору, інтерпретація є критерієм оцінювання



музичного виконання, хоча це й досить суб'єктивне поняття), а й видатних музикантів. Також манера гри невід'ємно пов'язана зі створенням колективів, ансамблів тощо.

Таким чином, формування та розвиток виконавських шкіл, насамперед, залежить від індивідуального відчуття митцем віяння сучасних тенденцій та традицій. З рештою, у процесі розвитку комунікацій, неможливо уникнути синтезу показових рис, притаманних різностороннім представникам. Саме тому сучасному світові важко чітко визначити рамки належності до певної виконавської школи. Сформований музикант, безперечно, посилається на основні традиції свого музичного коріння. Виходячи із цього, у виконанні одного й того ж музичного матеріалу можна виділити професійні методи та принципи педагога, що має належність до тієї або іншої виконавської школи.

**Актуальність дослідження** визначається тим, що в історії віолончельного мистецтва є чимало праць присвячених методології гри та рішенню технічних проблем – автори Даго Рінар і Хуго Беккер, Олексій Лазько, Лев Гінзбург, але ж поглиблення в питання інтерпретації, а тим більш порівняння гри Даниїла Шафрана та Мстислава Ростроповича у професійній музичній літературі не зустрічається.

**Мета дослідження** виявити та обґрунтувати відмінні художньо-образні, технологічні та імпровізаційні тенденції Д. Шафрана та М. Ростроповича у контексті впливу виконавської школи на прикладі концерту для віолончелі h-moll op. 104 Антоніна Дворжака.

**Огляд літератури.** Особистість А. Дворжака завжди збуджувала неабиякий інтерес музикознавців. Їхня увага була зосереджена на епістолярній спадщині композитора, життєвому і творчому шляху майстра (З. Гулінська, В. Єгорова, О. Лазько, І. Белза). Техніці виконання деяких творів присвячені аналітичні роботи Х. Беккера [3], О. Лазько [10], Л. Гінзбурга [5] та ін. Але ж художньо-виконавська своєрідність інтерпретаційного бачення означеного твору вищевказаними віолончелістами залишається ще маловивченою.

**Об'єкт дослідження** – віолончельне виконавство у контексті феномену професійних виконавських шкіл, а **предмет** – специфіка інтерпретаційних виконавських версій концерту для віолончелі h-moll op. 104 Антоніна Дворжака, представлених видатними віолончелістами Д. Шафраном і М. Ростроповичем.

**Виклад основного матеріалу.** Характеризуючи стиль виконання та тенденції інтерпретації віолончельного шедевру Д. Шафраном та М. Ростроповичем слід підкреслити те, що їхнє творче життя набуло обертів у історично сформованих вагомих центрах музичного буття. Неможливо заперечити той факт, що яскравими представниками даних виконавських шкіл є багато талановитих музикантів: С. Кнушевитський, О. Власов, Б. Пергаменщиков, В. Берлінський та багато ін.

На той час одним з найважливіших центрів розвитку світової музичної культури була Московська консерваторія ім. П.І. Чайковського, в якій клас віолончелі очолював Семен Матвійович Козолупов. Серед його випускників – ряд виконавців, які виступали та виступають на всесвітньо відомих сценах: Н. Шаховська, Н. Гутман, Б. Пергаменщиков, І. Монігетті, але ж найяскравішим з них був Мстислав Леопольдович Ростропович.

Характерною рисою московської виконавської школи постають витончені технічні прийоми правої руки, сильний, глибокий звук, віртуозне володіння дрібною моторикою та артикуляційними можливостями лівої руки: „В юності Мстислава Леопольдовича захоплювала гротескна гострота ритмічного малюнку, деяка жорсткість у передачі емоцій. Експресивність гри, натиск придушували у нього красу ліричних образів. Різні аспекти душевних переживань розкривались їм під час односторонньо, недоречно. Часом виконавець немов прагнув піти від простих душевних роздумів у нестримний потік миттєвих життєвих вражень” [6, 46], – зазначала Софія Хентова у своїй роботі присвяченій життю і творчості М. Ростроповича.

Наряду з поглядами московської виконавської школи Семена Козолупова, протележні традиції закріпились у лєнінградській – Олександра Штримера. Останній не надавав значення місцю де виконується твір. Згідно з його думкою, звук повинен бути легким, без зайвого тиску на інструмент й надання будь-яких фізичних зусиль. Та, якщо виходити з акустичних можливостей концертних приміщень, слід приділити увагу так званій „роботі на зал”, а саме, перебільшення сили звучання нюансів, виразна артикуляція як лівої, так і правої рук і т.ін.

Як це не дивно, у багатьох статтях йдеться про те, що відношення Д. Шафрана до московської виконавської віолончельної школи було досить неурівноваженим. Віолончеліст вважав, що школа

С. Козолупова приділяє більше уваги технічній основі майстерності, а в той же час, школа О. Штримера у Ленінграді, не втрачаючи важливість техніки виконання, в більшій мірі приділяла увагу питанням інтерпретації, розкриття стилістичного розмаїття музики, розвиваючи творчу індивідуальність вихованців.

Незважаючи на зазначену позицію О. Івашкін у своїй роботі про Д. Шафрана пише, що знаходячись у Москві віолончеліст виділив для себе ряд нових технічних виконавських моментів. Такими прийомами гри були: використання так званого „білого звуку” (техніка лівої руки, що характеризується відмовою від вібрації). Але, згідно з багатьма фактами і дослідженнями, представлене поняття є характерним саме для виконавської школи О. Штримера. Та наступне твердження О. Івашкіна займає вагоме місце у ролі шкіл щодо характеру манери гри Д. Шафрана: „спостереження за грою віолончелістів так званої московської школи призводять Шафрана до перегляду багатьох творчих поглядів. Тепер його починає залучати більш вагома, матеріальна манера гри, широке мелодійне дихання, яскравість і визначеність драматургії, масштаб виконання” [4, 8].

На жаль, у музичній літературі, що вивчає віолончельне мистецтво, мало зазначено щодо порівняння ігрових тенденцій цих визначних, єдиних за походженням та протилежних за темпераментом виконавців. Справа у тому, що М. Ростропович та Д. Шафран дали величезний поштовх і вивели на новий рівень віолончельну музику. Ці музиканти не мали наміру створити власну школу як це зробили не менш відомі віолончелісти, такі як: Д. Поппер, Б. Ромберг, Ж. Дюпор, Р. Сапожніков, І. Волчков, К. Давидов. На творах цих митців вчилися та вчать віолончелісти від минулого до сьогодення, набуваючи технічних та виконавських навичок в усьому світі, незалежно від перспективи та рівня освіти.

Внесок М. Ростроповича та Д. Шафрана як виконавців, в історії віолончельного мистецтва формується в абсолютно нових знахідках щодо прояву інструмента, насамперед, як сольного. Про зазначене цікаво написано у роботі Е. Уїлсон, присвяченій Ростроповичу: „Можна сказати, що, вирішуючи завдання, поставлені кращими композиторами того часу, він заново винайшов гру на віолончелі – до такої міри, що коли В. Лютославський оголосив про початок роботи над концертом для віолончелі, Ростропович сказав йому «не думайте про віолончель, віолончель – це я»” [5, 8].

Про мову виконання Д. Шафрана дуже точно писав знаний скрипаль, музикознавець, педагог І. Ямпольський: „Артист належить до рідкісних інструменталістів, сила гри яких полягає не в спритності пальців, не у красі видобутих із інструмента звуків, а в живому творчому інтонуванні музики. Я чув віолончелістів з більш потужним і більш красивим за зовнішніми показниками тоном, ніж у Шафрана, та рідко такий своєрідний і неповторний по тембру звук віолончелі. На ньому, як і на усьому, до чого б не торкався артист, лежить печатка індивідуального. Його звук одразу ж відмічаєш за якимось, тільки йому властивому, колориту обертонової підоснови” [7, 34].

Цікавий факт, що в роки студентства, а саме у 1950-му році у Празі, вони розділили першу премію граючи концерт А. Дворжака *h-moll* на конкурсі ім. Г. Вігана. Слід зазначити, що Гануш Віган був одним із засновників відомого „Чеського квартета”, в якому грав із зятем А. Дворжака, скрипалем Й. Суком, а також був близьким другом композитора. Особисто Ганушу і був присвячений грандіозний концерт для віолончелі ор. 104.

Концерт для віолончелі з оркестром *h-moll* ор. 104 складається з трьох частин. Та на відміну від популярних концертів Е. Лало, К. Сен-Санса, Р. Шумана, концерт відкриває розгорнутий оркестровий вступ, представляючи провідний музичний матеріал першої частини *Allegro*, що написана в сонатній формі. Тема головної партії звучить приховано, ніби здалеку, але з кожною фразою розширюється фактура й динаміка, і, таким чином, поступово розростається. Вона має героїчний, життєстверджуючий характер, звучить рішуче, а хід на чисту кварту в середині головної партії передає заклик, подібно гімну. Тут А. Дворжак звертається до пісень та бойових гімнів гуситських воїнів. Саме ця тема трансформується і стає основою у фіналі.

Друга частина *Adagio ma non troppo* написана у складній тричастинній формі близької до пісенної. Пасторальний, умиротворений характер вступу нагадує картину природи, можливо це замальовка ранку в Високій (місце де А. Дворжак так любив бути й творити): „В муках народжувався цей твір. Дворжак писав його уривками, буквально примушуючи себе: – «Якби я міг працювати так безтурботно, як у Високій, я б вже давно його закінчив», – писав він у Прагу. 15 січня 1895 року повідомив, що завершує фінал, але й після цього ще провозився майже місяць” [5, 27].

Для цієї частини характерні раптові зміни характеру, спокійна і розспівна ідилія переривається спадними секундовими інтонаціями, які нагадують благаючі ридання з придиhamи у крайніх частинах. У середньому розділі особливий інтерес викликає цитування мелодії пісні „Залиш мене саму” із циклу „Чотири пісні” op. 82 (1888). Це своєрідна епітафія своєму першому коханню. Адже, за словами Й. Сука, саме ця пісня особливо подобалась Йозефіні Чермаквій. Також, після її смерті, пісня була включена і у фінал Концерту для віолончелі op. 104 h-moll. Закінчується друга частина розміреним, завмираючим ходом вгору і поступовим спадом з укрупненням тривалостей. Мелодія повисає на терції викладеної флажолетами.

Фінал *Allegro moderato* написаний у формі рондо. Вступ починається ніби здалеку, прихованим, це яскраво передається піццикатто у струнних. Рефрен побудований фактично на матеріалі головної партії першої частини у видозміненому вигляді, причому героїчний, життєстверджуючий характер не тільки зберігся, а й набув рис танцювальності. Початок першого епізоду підхоплює характер рефрену, це найбільш тематично різноманітний розділ. За танцювальністю йде героїка, потім лірико-гармонійна своєрідність у віртуозному збагаченні. Невеликий каденційний мотив драматичного характеру призводить до рефрену, але вже на *pp*. Наступний епізод є лірико-драматичним центром концерту. Вперше у цій частині з'являється спокійний темп *Andante*, мелодійна лінія співуча, розвивається хвилеподібно. Штиль триває досить довго, поступово розростаються стрімкі пасажі. Досить тихий нюанс витримується аж до дуету із солюючої скрипкою.

Своєрідним переможним результатом є завершальне проведення рефрену в однойменному мажорі. Ця тема за емоційним напруженням несе у собі всі ознаки коди (тонічна гармонія, наявність завершуючого звороту), за великим рахунком, на цьому можна було б й закінчити. Але Дворжак пише розгорнуту коду, яка відрізняється від типової, й тієї, яку він писав у першій частині. Тут немає характерного ущільнення фактури, емоційного вибуху, громогласної динаміки, збільшення темпу, а все зовсім навпаки. У коді композитор розкриває найкращі темброві можливості інструмента, насиченість та колорит його регістрових барв.

Так само важливу роль грає оркестр, який гармонійно перекликається з віолончеллю, пропускаючи і вислуховуючи її репліки, а, де потрібно, підтримуючи. Соло скрипки сприймається як

щось піднесене, можливо, це людська душа здійснює останній політ над тілесним світом. Віолончель доповнює мелодію, але дуєтом це назвати складно, так як інструменти говорять про одне, але ніби не чують один одного.

Головними новаторськими аспектами композиторського письма у концерті для віолончелі з оркестром h-moll op. 104 є написання віртуозного циклу без втрати реалізації високохудожніх цілей; А. Дворжак першим у сольній репертуарній спадщині пише таку розгорнуту коду; також розмаїття монотематизму, широке включення інструментальних речитативів та діалогів, вдала спроба написати концерт-симфонію для солюючої віолончелі, як через століття це зробить С. Прокоф'єв.

В інтерпретації Даниїла Шафрана головна партія вступу звучить доволі імпровізаційно вільно, через те, що темп виконавця трохи стриманіший ніж в оркестровому вступі. Але цей момент виправданий самим композитором (*Quasi improvisando*). У головній темі через „зламане виконання” аккордів, відмічається сухість звучання матеріалу, що також можна простежити у розділі *a tempo*, що зумовлено перехопленням смичка. Однією з технологічних складностей є збереження мелодійної лінії верхнього голосу. Також своєрідним та індивідуальним питанням є вибір редакції штрихів епізоду шістнадцятих. Важливо підкреслити танцювальність шляхом артикуляційних прийомів правої руки, а саме виконання несиметричних штрихів (складність полягає у максимально ритмічному виконанні). В обох варіантах це перша редакція Григорія Пеккера, хоча манера гри Даниїла Шафрана схильна до максимальної гладкості, він майже не відділяє останню шістнадцяту. Зв'язуюча партія агогічно рельєфна та ритмічно вільна. Кожна фраза не є продовженням, а ніби заново зароджується. Виконавець доволі сміливо використовує витриману тиху динаміку, що зумовлено специфікою поглядів школи Олександра Штримера. Фрази питання та відповіді у побочній партії відтіняються за допомогою тембрових варіацій та закінченням фраз флажолетом на іншій струні, цей прийом звучить тендітно та утаємничено (хоча досить рідко зустрічається в інтерпретаціях, та є проявом суто індивідуального стилю гри соліста). У розробці важливу драматичну роль грає епізод *animato*, це своєрідний діалог соліста з оркестром, що підтверджується чергуванням проведення мелодії та акомпанементу. Цікавим моментом є драматично підкреслені, продумані агогічні

коливання та використання різних видів вібрато (від ліктьового до плечового). Підхід до кульмінації виконується способом динамічного наростання по двутактам. Таким чином, можна виявити поділ тематичного матеріалу на підтеми, які виділяються переважно динамічними варіаціями. Рішучий характер побічної партії у репризі підкреслює яскравий тембр відкритих струн, хоча це може завадити логічному фразуванню, через ризик занадто різкого звучання. Кода *Piu mosso* у розумінні соліста передає переможній характер, що додається стрімким темповим наростанням та віртуозним подоланням технічних труднощів стосовно гри подвійних нот у високих позиціях. Відтак, вплив виконавської школи знаходить своє відображення у досить вільній трактовці темпових і динамічних контрастів та непередбачуваності агогічних відхилень.

На відміну від Д. Шафрана, М. Ростропович перші акорди грає по трьом струнам одночасно, це має масштабне та об'ємне звучання. У таких, на перший погляд, незначних деталях й проявляється сутність школи. Головна партія майже не досягає нюансу *p*, що надає їй вольового настрою. З виконавської точки зору тривале використання нюансу *f* потребує великих фізичних зусиль, що не завжди можна досягнути тільки репетиціями, найчастіше це є вродженим показником. Данне вважається однією з основних показових рис московської виконавської школи. Побічна партія звучить агогічно стримано та у радісному ключі. Драматизм епізоду *animato* підкреслюється грою із „розкачкою”, починаючи з *pp*, цей фрагмент, за трактовкою М. Ростроповича, є „тихою кульмінацією” усього концерту. Цікавим постає бачення теми з коди. Д. Шафран майже не виділяє її останнє проведення та створює враження безперервного руху до останнього акорду. У Ростроповича стійко фіксується цей мотив, не втрачаючи нещадного руху до фінального акорду першої частини, що підкреслюється не стільки стрімкістю *accelerando*, а й гучністю та широтою смичка.

Вступ до другої частини малює колорит чеської пасторалі. Яскраво і точно цей характер передає М. Ростропович у першому розділі, м'яко та прозоро, майже без вібрато повторюючи тему оркестра. Манера його виконання поглиблює в образну сферу Біблійних сюжетів. Д. Шафран цю тему грає більш експресивно, з інтенсивною вібрацією та глибокою емоційною наповненістю. Низхідні інтонації дещо відхилені від ритму, а динамічні висоти інтерпретатор підкреслює додатковим *accelerando*. Каденція у

середині частини виконана виключно самотньо і віртуозно, що випромінює пристрась людини до життя. Прехід до середини твору має особливо цікаву аплікатуру: кінцівки фраз виконуються у високих позиціях ставки на низьких струнах, що дуже рідко використовується навіть великими віртуозами. М. Ростропович, напроти, суворо дотримується задуму композитора, не виходячи за темпові та динамічні рамки; грає тембральними можливостями інструмента й їх різновидами, широко використовує „білий звук”.

Таким чином, прочитання виконавцями уособлення художнього задуму частини має протилежні сторони. М. Ростропович своєю стриманою грою переносить слухача у світ трансцендентного, змушує задуматись щодо простих істин. Тоді як Д. Шафран ніби розкриває специфіку життя та описує почуття людини такими, як вони є, у драматично напружених епізодах підсилюючи фарби виконавськими прийомами, наприклад *glissando* та „вібруючою рукою”.

У фіналі концерта Д. Шафран проявляє всі свої неповторні віртуозні можливості, що підкреслює танцювальний характер частини. Своєрідною є трактовка шістнадцятих, швидке виконання котрих виводить їх на рівень групетто. Ці моменти допомагають відобразити танцювальний задум, але інколи пригнічують жанрові риси маршових епізодів. Віртуозна гра з виразним *accelerando* в епізоді *Meno mosso*, відтворює картину польоту. Кода насичена глибоким тембром з відчуттям кохання інструментом. Кожну ноту виконавець починає затримуючи вібрато, в місцях *tutti* однорідно зливається з оркестром, сольні епізоди звучать бережно й лагідно. Так лірично, танцювально, а де інде пристрасно й пафосно звучить концерт А. Дворжака для віолончелі з оркестром h-moll видатного романтика свого часу Даніїла Шафрана.

Третя частина концерта у виконанні М. Ростроповича є своєрідним еталоном інтерпретаційних варіантів. Основна тема має життєстверджуючий характер, що досягається штрихом деташи згладжуючи кожен звук у нюансі *f*. Акорди виконуються стабільно на трьох струнах одночасно. Завершує епізод невелика каденція, яку М. Ростропович виконує достатньо зібрано за характером і динамікою, не втрачаючи свободи. Друге проведення теми рефрену звучить ніби здалеку, як спогад. Епізод *Moderato* М. Ростропович виконує стримано, та менш емоційно і збуджено ніж Д. Шафран.



Останнє проведення рефрену має масштабне, затверджене значення, без зайвих прискорень.

Кода сприймається як постлюдія, реплики віолончелі звучать незбагненно ніжно та душевно, зберігають наспівний характер, який є близьким до віртуозної оперної арії колоратурного сопрано. Настрій коди підкреслює вокальна природа прийому вібрато. Виконання М. Ростроповича виділяється особливістю, присутній далеко не у всіх солістів, це, насамперед, простоти і ясності трактовки, передбачуваності, стриманості. Адже темпові відхилення часто зумовлені нюансуванням (входячи в образ твору, під впливом емоцій важко не прискорити на *crescendo* та на *p* навпаки). Така виконавська манера дає можливість цілісному поєднанню соліста з оркестром. Чого взагалі не можна сказати про манеру гри Д. Шафрана, бо його інтерпретації завжди непередбачувані та неповторні.

**Висновки.** На підставі проведеного аналізу виконавських інтерпретаційних версій треба зазначити, що важливим для самобутнього вираження художнього змісту концерту для віолончелі *h-moll* є логіка підбору технічних виконавських аспектів. До них належить вибір аплікатурних варіантів у цілях максимально точного розкриття запланованих емоційно-образних картин, що підкреслюється в опорі на запропоновані редакцією артикуляційно-штрихові варіанти. Вдалий підбір музично-естетичних і технологічних прийомів допомагає поглибити слухача в епоху та драматичний задум композитора.

Таким чином, вплив московської школи знаходить своє відображення у монументальності музичного висловлювання, глибині та силі звучання й досить чіткого дотримання метро-ритмічних і темпових вказівок. Ці моменти можна прослідкувати й у наступників М. Ростроповича, таких як Л. Євграфов, Н. Шаховська (професори Московської консерваторії ім. П.І. Чайковського). Щодо традиційних рис лєнінградської виконавської школи, слід виділити піднесення індивідуальності та самобутності виконавця, сміливість інтерпретацій як спосіб самовираження, акцентування віртуозного початку. Серед учнів О. Штримера, які отримали визнання не тільки як виконавці, композитор Ю. Фалік, а також музичний дослідник, автор багатьох праць присвячених історії віолончельного мистецтва О. Лазько.

Взагалі, не має підстав засуджувати ту або іншу інтерпретацію, якщо вона має обґрунтований сенс. Треба додати, що базис трактовки, безперечно, зумовлений школою гри. Так або інакше, але

цей факт має велику роль і його необхідно завжди виділяти, особливо під час гри на майстер-класах та участі у конкурсах. Адже дуже важливо враховувати, до якої виконавської школи належить Вчитель або член журі. Цей момент напряму пов'язаний із продуктивністю мистецьких заходів, спрямованих на розвиток творчого потенціалу.

**Перспективи дослідження** представленої проблеми полягають у здійсненні виконавського аналізу інших творів-шедеврів віолончельної музики в контексті їх виконавської інтерпретації відомими віолончелістами сьогодення.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Афанасьева О. Мстислав Ростропович. Любовь с виолончелью в руках. Москва: Алгоритм, 2015. 75 с.
2. Беккер Х., Рина Д. Техника и искусство игры на виолончели. Москва: Музыка, 1978. 285 с.
3. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. К. IV. Москва: Музыка, 1978. 407 с.
4. Гулинская З. Антонин Дворжак. Москва: Музыка, 1973. 37 с.
5. Егорова В. Антонин Дворжак: Монография. Москва: Музыка. 1997. 617 с.
6. Козолупова Г. Жизнь и творчество С. Козолупова. Москва: Музыка, 1986. 128 с.
7. Ивашкин А. Даниил Шафран. Москва: Музыка, 1980. 32 с.
8. Уильсон Э. Мстислав Ростропович: учитель, легенда. Москва: Эсмо, 2011. 531 с.
9. Хентова С. Ростропович. Санкт-Петербург: Культ-информпресс, 1993. 303 с.
10. Ямпольский И. Даниил Шафран. Москва: Советский композитор, 1974. 71 с.

### References:

1. Afanas'eva, O. (2015). Mstislav Rostropovich. Love with a cello in their hands. Moskva: Algoritm [in Russian].
2. Bekker, H., Rina, D. (1978). Technique and art of playing the cello. Moskva: Muzyka [in Russian].
3. Ginzburg, L. (1978). History of cello art. B. 4. Moskva: Muzyka [in Russian].
4. Gulinskaja, Z. (1973). Antonin Dvorak. Moskva: Muzyka [in Russian].
5. Egorova, V. (1997). Antonin Dvorak: Monograph. Moskva: Muzyka [in Russian].
6. Kozolupova, G. (1986). The life and work of S. Kozolupov. Moskva: Muzyka [in Russian].
7. Ivashkin, A. (1980). Daniel Shafran. Moskva: Muzyka [in Russian].

8. Uil'son, Je. (2011). Mstislav Rostropovich: teacher, legend. Moskva: Jesmo [in Russian].
9. Hentova, S. (1993). Rostropovich. Sankt-Peterburg: Kul't-informpress [in Russian].
10. Jampol'skij, I. (1974). Daniel Shafran. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].

UDC 78.08;78.2

DOI 10.33287/221913

**Shchitova Svitlana**

*Ph.D., Associate Professor,*

*Head of „History and Theory of Music” chair of  
M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of music*

тел. (093) 151 - 99 - 81

e-mail: shchitova@i.ua

**Yakimets Alexander**

*Master of „Academic singing” chair of*

*M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of music*

тел. (066) 625 - 56 - 58

e-mail: Yakimets1754@ukr.net

## **THE INNOVATIVE INTERPRETATION OF THE CHAMBER-VOCAL GENRE IN THE LATE WORKS OF SCHUBERT**

**The purpose** of the study is to prove the innovative approaches of F. Schubert in vocal works on the example of his later opuses – the vocal cycle „Winterreise”, op. 90 („Winter Road”) and the song collection „Der Schwanengesang” („Swan Song”). **The methods** of this proposed scientific article are based on the research approaches (historical, compare, analytical), which allow to us to follow the path of dramatization of the song in the late works of F. Schubert, as well as to determine the conformity of the vocal intonation to the poetic text. The material of scientific intelligence there are ten separate songs, namely, five songs from the vocal cycle „Winter Path” and five songs on the lyrics by G. Heine from the collection „Swan Song”. In our opinion, they are not only indicative, but also similar in form, methods and content. **The scientific**

novelty of this research is to in the treatment to the issues of determining the correspondence of vocal intonation to a poetic text. **Conclusions.** Lyrics by Wilhelm Muller and Heinrich Heine are the peak of Schubert's vocal lyrics, the starting point for the further development of the song (romance) genre. Simplicity and the associated „sociability” of song intonation, on the one hand, naturally continue the traditions of the Austro-German song Lied. However, while the melody of Schubert reveals time fundamentally new qualities caused by the composer's innovative attitude to its formation. The reason for this is a great attention to the verbal text. The close interaction of poetic words and music, especially in the late works of the composer romantic, gives rise to a fundamentally new type of vocal intonation, a new level of voice and accompaniment and, as a final result, the emergence of a new quality of the chamber-vocal work – „poems with music”, thereby pushing on the further path of development of chamber vocal genres.

**The key words:** melody, poetry, romantic, cycle, complitation, creativity, intonation.

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

**Якимець Олександр Миколайович**, магістрант кафедри „Академічний спів” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

**Новаторська трактовка камерно-вокальних жанрів у пізній творчості Ф. Шуберта**

**Мета дослідження** – довести новаторські підходи Ф. Шуберта до вокальних творів на прикладі його пізніх опусів – вокального циклу „Winterreise”, ор. 90 („Зимовий шлях”) та пісенної збірки „Der Schwanengesang” („Лебедина пісня”). **Методи** пропонованої наукової статті ґрунтуються на дослідницьких підходах (історичний, порівняльний, аналітичний), які дозволяють простежити шлях драматизації пісні у пізній творчості Ф. Шуберта, а також визначити відповідність вокальної інтонації поетичному тексту. Матеріалом наукової розвідки постають десять окремих пісень, а саме п'ять пісень з вокального циклу „Зимовий шлях” та п'ять пісень на сл. Г. Гейне зі збірки „Лебедина пісня”. На нашу думку, вони постають не тільки показовими, а ще й схожими за формою, прийомами і змістом. **Наукова новизна** зазначеної теми полягає у зверненні до питань визначення відповідності вокальної інтонації поетичному

тексту. **Висновки.** Пісні на слова Вільгельма Мюллера й Генріха Гейне – вершина шубертівської вокальної лірики, вихідна точка подальшого розвитку пісенного (романсового) жанру. Простота і пов'язана з нею „товариськість” пісенної інтонації, з одного боку, закономірно продовжують традиції австро-німецької пісні *Lied*. Однак, при цьому, мелодика Шуберта виявляє часом принципово нові якості, викликані новаторським ставленням композитора до її формування. Причиною тому служить велика увага до словесного тексту. Тісна взаємодія поетичного слова і музики, особливо у пізній творчості композитора-романтика, народжує принципово новий тип вокальної інтонації, нового рівня співвідношення голосу і супроводу та, як кінцевий результат – зародження нової якості камерно-вокального твору – „вірші з музикою”, тим самим підштовхуючи на подальший шлях розвитку камерно-вокальні жанри.

**Ключові слова:** мелодія, поетичність, романтик, цикл, збірка, творчість, інтонація.

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

**Якимец Александр Николаевич**, магистрант кафедры „Академическое пение” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Новаторская трактовка камерно-вокальных жанров в позднем творчестве Ф. Шуберта**

**Цель исследования** – доказать новаторские подходы Ф. Шуберта в вокальных произведениях на примере его поздних опусов – вокального цикла „Winterreise”, op. 90 („Зимний путь”) и песенного сборника „Der Schwanengesang” („Лебединая песня”). **Методы** научной статьи основываются на исследовательских подходах (исторический, сравнительный, аналитический), которые позволяют проследить путь драматизации песни в позднем творчестве Ф. Шуберта и определить соответствие вокальной интонации поэтическому тексту. Материалом научной работы стали десять отдельных песен, а именно пять песен из вокального цикла „Зимний путь” и пять песен на сл. Г. Гейне из сборника „Лебединая песня”. По нашему мнению, они являются не только показательными, но и схожими по форме, приёмам и содержанию. **Научная новизна** данной темы заключается в обращении к вопросам соответствия

вокальной интонации поэтическому тексту. **Выводы.** Песни на слова Вильгельма Мюллера и Генриха Гейне – вершина шубертовской вокальной лирики, исходная точка дальнейшего развития песенного (романсового) жанра. Простота и связанная с ней „общительность” песенной интонации, с одной стороны, закономерно продолжают традиции австро-немецкой песни Lied. Однако, при этом, мелодика Шуберта обнаруживает принципиально новые качества. Причиной тому служит большое внимание к словесному тексту. Тесное взаимодействие поэтического слова и музыки, особенно в позднем творчестве композитора-романтика, рождает принципиально новый тип вокальной интонации, новый уровень соотношения голоса и сопровождения и, как конечный результат, приводит к зарождению нового типа камерно-вокального произведения – „стихи с музыкой”, тем самым подталкивая на дальнейший путь развития камерно-вокальные жанры.

**Ключевые слова:** мелодия, поэтичность, романтик, цикл, сборник, творчество, интонация.

**Problem statement of the research.** Even during the composer’s life, namely the song brought him fame, glory, recognition. The huge demand for the song heritage of the Austrian romantic remains in the present. Schubert’s music is increasingly included in the concert repertoire, which is facilitated by the activities of Schubert societies in different countries of the world. It is natural to consider the interest of researchers to learn, the analysis of exactly song samples, or, in general, the song principles of the composer-romantic’s thinking in works of various genres. From large number of songs written, special attention should be paid to the works of the 1820s, that is, the late period of Schubert. They personify the fundamentally new interpretation of chamber-vocal lyrics at all levels - the ratio of poetic and musical text, and the „dialogue” of the soloist and accompaniment, and the principles of shaping, and the birth of a new type of vocal intonation.

**The relevance of research.** The song genre, raised to the same level with other musical genres, is developed, updated, enriched in the late period of Schubert, namely in the vocal cycle „Winter Way”, the song collection „Swan Song”.

**Analysis of the literature.** The work of Franz Schubert is studied in a sufficient amount of literature, but most of it is directed not at studying and analyzing the work of the composer, but more at examining his

biographical information. In this context, we note the value of the collection „Music of Austria and Germany of the 20th century”, which synthesizes both monographic and analytical principles [1]. One of the outstanding „schubertovidiv” is Yu. M. Khokhlov. His works include monographs [2, 3], analytical studies, examining, among other things, the vocal cycles of Franz Schubert [4]. An important basis for studying the vocal music of Franz Schubert is the book „German poetry of the twentieth century”, translated from German [5]. Interest in the study of the creative potential of F. Schubert in its various aspects continues in theses, devoted to the analysis of the author’s categories in the chamber-vocal works of Schubert [6] the question of figurative and meaningful interpretation in the songs of Schubert [7].

**The purpose** of this scientific article is to prove the innovative approaches of F. Schubert in vocal works on the example of his later opuses.

**The object of the research** is F. Schubert’s chamber-vocal lyrics as the main paradigm of his work, and **the subject** is F. Schubert’s late song creativity, which gives grounds for the manifestation of new approaches to chamber-vocal works.

**Statement of the base material.** Franz Schubert is the first great composer, in whose work the border of the classical and romantic era is clearly defined. Poetic love and pure joy of life, despair and cold of loneliness, thirst for travel and hopelessness of wanderings inherent in a romantic worldview – all these found the feeling in the works of Schubert. Emotional openness, spontaneity of expression raised the genre of Austro-German song to a high level, is widely represented in the creations of romance. Khokhlov Yu.M. writes: „Schubert’s music brought with it a new content, which corresponded to a new era” [5, 6].

Schubert’s unsurpassed melodic gift made it possible to create several songs a day, so in a relatively short life the composer wrote over 600 samples of this genre.

If one can say about Bach that he thought polyphonically, Beethoven – symphonic, then Schubert reasoned „song”. The melody as a type of thinking is present in his works of various genres, causing a special type of melody, texture, structure. Images and expressive means borrowed from vocal lyrics, as if reflected in almost all musical genres of F. Schubert, including the opera.

Even during the composer’s lifetime, it was the song that brought him glory, fame, recognition. The huge demand for the song heritage of

the Austrian romance remains in the present. Schubert's music is increasingly included in the concert repertoire, which is facilitated by the activities of Schubert societies in different countries of the world.

The song, raised to the same level with other musical genres, is fundamentally updated, enriched primarily in the late period of Schubert – in his vocal cycle „Winterreise” („Winter Way”, 1827) and the song collection „Der Schwanengesang” („Swan song”, 1828). The specified chamber-vocal works form new principles, new types vocal intonation, and in close connection with the poetic word constitute a new perspective of personal musical and poetic confession. Therefore, it can be argued that Schubert's late songs creations provide a basis for the manifestation of new approaches to the understanding of chamber and vocal works.

The content, orientation to the folk-song traditions of the Austro-German Lied, the democratic poetry of V. Müller was especially close to the creative nature of Schubert, and their joint songs and „The Beautiful Mill” and the „Winter Path” „reflected the democratic tendencies of romantic individualism” [3, 23].

„Winter Way” is a unique vocal cycle, which organically combines intimate lyrical and sociopolitical themes, and by the level of philosophical aesthetics can replace an entire book. Numerous arrangements, theatrical performances and references to this cycle in various art forms confirm its significance and topicality. This is John Neumayer's ballet of the same name in the orchestral version of Hans Zehnder, in 2001, the film by Sergey Taramayev and Lyubov Lvova, 2013. The Winter Path cycle is a through line of the story in the film „The Pianist” by Michael Haneke based on the eponymous novel by Jelinek. In 2014, Schubert's cycle is presented in stage design, staged by William Kentridge and set design by Sabina Toinissen. The poet of the Silver Age, Mikhail Kuzmin, referred to the Schubert's creation in his last poem.

There is no development of plot in „The Winter Way”, and the songs are united by the tragic theme of the cycle, the moods by which they are determined. Franz Schubert succeeds in drawing techniques only in order to emphasize the drama of contrasts, such as dream and waking, memories and reality in the songs Spring Sleep and Lipa; or in order to provide a specific image of a symbolic meaning („Crow”); the illustrative nature of the song „Mail” in this perspective is rather the exception.

The more complex (in equalized with the early vocal cycle) character of poetic images affected in the peaked drama of music with a predominance of a minor mode, with an emphasis on the inner,



psychological side of life. It explains the significant complication of the musical language, the desire for dramatization of the form. Simple song forms are dynamized; a noticeable advantage of various types of three-part construction – with a developed middle part, with a dynamic reprise, variational changes in each part. We note that from 24 songs of the cycle only in two no repetitions of the poetic text are used and the musical form completely corresponds to the structure of the verse.

The singing melody of the cycle songs is enriched with declamatory and recitative turns, harmony with bold juxtapositions. From fourteen „Swan Song” six are written to the verses of Heinrich Heine, the poet who has a special place in German literature. Heine imposed new elements to the romantic lyrics – expansion of the thematic range with a new interpretation of the traditional for romantics themes, independent artistic style. In the form of folk poetry, Heine placed the complex spiritual world of modern art, pulling the significance of a realistic direction.

The form and the philosophical content of the song to poems of Heine are very similar to Schubert's songs from the „Winter Path” series to the words of Muller. They are an absolute reproduction of high, poetic texts, consoning with the composer's in-depth approach to the content of the vocal work.

The closeness of the spirit of the poetry of Muller and Heine is obvious. Even Heinrich Heine considered Wilhelm Muller to be his closest poet. Much in the creation of G. Heine was close to the composer:

- manifestation of the lyrics of the „myself”, taken in reserve of love experiences;
- an organic connection with a folk song;
- deep perspective, which opens with the images of the poet.

**Conclusions.** Songs to the words of Wilhelm Muller and Heinrich Heine are the pinnacle of Schubert's vocal lyricism, the starting point for the further development of the song (or romance) genre. Simplicity and the associated „sociability” of song intonation, on the one hand, naturally continue the traditions of the Austro-German song Lied. However, while the melody of Schubert reveals time fundamentally new qualities caused by the composer's innovative attitude to its formation. The reason for this is a lot of attention to the verbal text. Cramped The interaction of poetic words and music, especially in the late works of the romantic composer, gives rise to a fundamentally new type of vocal intonation, a new level of voice and accompaniment ratio and, as a final result, the emergence of a

new quality of the chamber-vocal work – „poems with music”, thereby pushing on the further path of development of chamber vocal genres.

Franz Schubert in the song cycle „Winter Path” and in the songs from the collection „Swan Song” does not refuse the typical „small vocal forms”. Depending on the artistic image, the correlation with the poetic text, the composer refers to: couplet-variation form („Her portrait”); simple two-part form („Mail”); free couplet form („Travel pillar”); simple three-part form („Spring dream”); stanzaic form („Weathervane”). In his later vocal works, Schubert practically abandons the simple couplet form (the exception is „Fishing” from the „Swan Song”), to which he tended in early songs.

**Outlook for further researches.** The results of the study can be used in classes with solo and chamber singing, in class on the theory of music, musical literature. Prospects for further deepening into the stated problems can be directed to the vocal style of F. Schubert’s operas of the 1820s „Fierrabras”, „Alfonso and Estrella”.

#### Список використаних джерел і літератури:

1. Немецкая поэзия XIX века: сборник на нем. и русск. яз. – сост. А.С. Дмитриев. Москва: Радуга, 1984. 704 с.
2. Хохлов Ю. Воспоминания о Шуберте. Москва: Музыка, 1964. 411 с.
3. Хохлов Ю. „Зимний путь” Франца Шуберта. Москва: Музыка, 1967. 65 с.
4. Хохлов Ю. О последнем периоде творчества Ф. Шуберта. Москва: Музыка, 1968. 64 с.
5. Хохлов Ю. Песни Ф. Шуберта: черты стиля. Москва: Музыка, 1987. 300 с.
6. Богомолов С.М. Песни Франца Шуберта как высокий жанр: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 „Музыкальное искусство”. Санкт-Петербург, 2000. 150 с.
7. Пилипенко Н.В. Слово и музыка в песнях Франца Шуберта: опыт образно-смысловой интерпретации: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 „Музыкальное искусство”. Москва, 2002. 330 с.

#### References:

1. German poetry of the XIX century, (1984). Moskva: Raduga [in Russian].
2. Hohlov, Ju. (1964). Memories of Schubert. Moskva: Muzyka [in Russian].
3. Hohlov, Ju. (1967). „Winter Way” by Franz Schubert. Moskva: Muzyka [in Russian].

4. Hohlov, Ju. (1968). About the last period of the work of F. Schubert. Moskva: Muzyka [in Russian].
5. Hohlov, Ju. (1987). Songs F. Schubert: style features. Moskva: Muzyka [in Russian].
6. Bogomolov, S.M. (2000). Songs of Franz Schubert as a high genre. Candidate dissertation. Sankt-Peterburg [in Russian].
7. Pilipenko, N.V. (2002). Word and music in the songs of Franz Schubert: the experience of figurative and semantic interpretation. Candidate dissertation. Moskva [in Russian].

UDC 78.082

DOI 10.33287/221914

**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

**Москальов Богдан Ігорович,**  
магістрант кафедри „Оркестрові інструменти”  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
тел. (063) 704 - 27 - 15  
e-mail: mr.psyker@gmail.com

**МОВА ДЖАЗУ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ СЮЇТІ ХХ ст.  
(на матеріалі сюїти для фортепіано „1922” П. Гіндеміта  
і „Сюїти настроїв” Ю. Чугунова)**

**Мета статті** – виявити індивідуальні композиторські засоби синтезу джазової стилістики із засобами виразності музики ХХ століття у жанровому контексті сюїти. **Методи** дослідження спираються на застосування музично-культурологічного, порівняльно-історичного, теоретико-аналітичного, текстологічного підходів. **Наукова новизна.** Вперше здійснюється компаративний аналіз сюїти для фортепіано „1922” Пауля Гіндеміта та „Сюїти настроїв” Юрія Чугунова 1) з точки зору жанрових оновлень сюїти елементами джазової стилістики та джазовими виконавськими

прийомами, 2) в аспекті взаємодії гармонічних, ладо-тональних, формотворчих засобів виразності джазу й музики ХХ ст. **Висновки.** Взаємодія джазової мови з академічною традицією сутнісно вплинула на оновлення жанру в сюїті „1922” П. Гіндеміта й „Сюїті настроїв” Ю. Чугунова. Джазовий вплив сприяв: 1) індивідуалізації музичного рішення сюїти, збільшення неповторної виразності (скепсису щодо танцювальності у Гіндеміта, багатой й динамічної палітри ліричних почуттів, з контрастом споглядальності й рухливості у Чугунова); 2) звільненню жанрової характерності й структури циклу від бароково-класичної жанрово-структурної нормативності (у першому творі визначальним стають танцювальні побутові жанри музики ХХ ст., у другому – різні емоційні стани); 3) з’єднанню форми сюїтного циклу (не простої послідовності п’єс за встановленим темповим принципом, а пластичного імпровізаційного переходу, з втратою меж частин) (у „Сюїті настроїв” Чугунова), з ритмо-інтонаційною наскрізністю й внутрішнім об’єднанням, іронічним авторським підтекстом, вираженим гармонічними, фактурно-регістровими й ритмічними засобами (в сюїті „1922” Гіндеміта); 4) формотворчій ролі ритмо-формул джазової музики (підкресленню слабких доль, синкопованості, ритмічної ламаності мелодії, тріольних ритмо-формул та нестабільних формул з дрібними ритмічними метрами), типовим джазовим виконавським прийомам (фермати, „підвисання”, глісандо), характерним для афро- й латиноамериканської музики ладо-гармонічними засобам (руху паралельними акордами, активне використання тризвуків, септакордів, нонакордів з альтераціями), джазовим особливостям інтонування (хибна аплікатура); 5) впровадженню композиційних особливостей регтайму, свінгу (каденції, імпровізації, повтори).

**Ключові слова:** джаз, сюїта, регтайм, свінг, афро й латиноамериканська музика, джазові ритмо-формули, хибна аплікатура, риф, каденція.

**Тарасова Наталья Юрьевна**, кандидат философских наук, доцент кафедры „История и теория музыки” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Москалёв Богдан Игоревич**, магистрант кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Язык джаза в инструментальной сюите XX ст. (на материале сюиты для фортепиано „1922” П. Хиндемита и „Сюиты настроений” Ю. Чугунова)**

**Цель статьи** – выявить индивидуальные композиторские способы синтеза джазовой стилистики со средствами выразительности музыки XX века в жанровом контексте сюиты. **Методы** исследования опираются на использование музыкально-культурологического, сравнительно-исторического, теоретико-аналитического, текстологического подходов. **Научная новизна.** Впервые осуществляется компаративный анализ сюиты для фортепиано „1922” П. Хиндемита и „Сюиты настроений” Ю. Чугунова 1) с точки зрения жанровых обновлений сюиты элементами джазовой стилистики и джазовыми исполнительскими приёмами, 2) в аспекте взаимодействия гармонических, ладо-тональных, формообразующих средств выразительности джаза и музыки XX столетия. **Выводы.** Взаимодействие джазового языка с академической традицией сущностно повлияла на обновление жанра в сюите „1922” П. Хиндемита и „Сюите настроений” Ю. Чугунова. Джазовое воздействие способствовало: 1) индивидуализации музыкального решения сюиты, увеличению неповторимой выразительности (скепсису на танцевальность у Хиндемита, богатству и динамичной палитре лирических переживаний, с контрастом созерцательности и подвижности у Чугунова); 2) освобождению жанровой характерности и структуры цикла от барочно-классической жанрово-структурной нормативности (в первом произведении определяющим становятся танцевальные бытовые жанры музыки XX ст., во втором – разные эмоциональные состояния); 3) объединению формы сюитного цикла (не простой последовательности пьес за установленным темповым принципом, а пластичного импровизационного перехода, с утратой границ частей) (в „Сюите настроений” Чугунова), со сквозной метро-ритмикой и внутренним объединением, ироничным авторским подтекстом, выраженным гармоническими, фактурными и ритмическими средствами (в сюите „1922” Хиндемита); 4) формообразующей роли ритмо-формул джазовой музыки (подчёркиванию слабых долей, синкопированности, ритмической изломанности мелодии, триольным ритмо-формулам и нестабильным формулам с мелкими ритмическими метрами), типичным джазовым исполнительским приёмам (ферматы, „подвисания”, глиссандо), характерным для афро-

и латиноамериканской музыки ладо-гармоническим средствам (движение параллельными аккордами, активное использование трезвучий, септаккордов, нонаккордов с альтерациями), джазовым особенностям интонирования (ложные аппликатуры); 5) применению композиционных особенностей рэгтайма, свинга (каденции, импровизации, повторы).

**Ключевые слова:** джаз, сюита, рэгтайм, свинг, афро и латиноамериканская музыка, джазовые ритмо-формулы, ложная аппликатура, риф, каденция.

**Tarasova Nataliia**, candidate of philosophy, associate professor of department „History and Theory of Music” of M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music

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

**The language of jazz into the instrumental suite of XX century (on the material of Suite for piano „1922” by P. Hindemith and „Suite of sentiments” by Y. Chugunov)**

**The purpose** of this article is revealing the main methods of synthesizing jazz stylistics with the means of expressiveness of music of the twentieth century in the genre context of the suite. **The research methods** are based on the use of musical-cultural, comparative-historical, theoretical-analytical and textual approaches. **Scientific novelty.** For the first time, a camera analysis of suite „1922” by P. Hindemith and „Suite of Sentiments” by Y. Chugunov 1) in the context of genre updating of the suite by elements of jazz style and jazz performances, 2) in the aspect of the interaction of harmonious, accord-tonal, form-forming means of expressiveness of jazz and music of the twentieth century. **Conclusions.** The interaction of the jazz language with the academic tradition essentially influenced the renovations of the genre in the suites „1922” by P. Hindemith and „Suite Sentiments” by Y. Chugunov. Jazz influence has contributed to: 1) individualization of the musical decision of the suite, increase of unique expressiveness (skepticism about dance in Hindemith, rich and dynamic palette of lyrical feelings, with contrast of contemplation and mobility in Chugunov); 2) release of the genre character and structure of the cycle from Baroque-classical genre-structural normativity (in the first work, the dance genres of music of the twentieth century, in the second – different emotional states, become decisive); 3) combining the form of a suite cycle (not a simple sequence of plays based on the

established tempo principle, but a plastic improvisational transition, with the loss of the boundaries of the parts) (in „Suite of Sentiments” by Chugunov), with a through metro rhythm and internal unification with ironic author overtones expressed by harmonic, textured and rhythmic means (in the Suite „1922” by Hindemith); 4) the formative role of rhythm formulas of jazz music (emphasizing weak parts, syncopation, rhythmic brokenness of melody, triple rhythm formulas and unstable formulas with small rhythmic meters), typical jazz performing techniques (fermat, „hangs”, discontinued melodies) and Latin American music of harmonic means (movement by parallel chords, active use of trio sounds, seventh chords, non-chords with alterations), jazz features of intonation (false fingering); 5) application of compositional features of ragtime, swing (cadences, improvisations, repetitions).

**The key words:** jazz, suite, ragtime, swing, afro and latin music, jazz rhythm formulas, false fingering, reef, cadence.

**Постановка проблеми.** ХХ століття увійшло в історію як насичений бурхливими, „переломними” подіями час. Настрої та переживання впливали на усі сфери життя людини, у тому числі й на музику. Взаємодія культур різних країн світу стала характерною ознакою для ХХ ст., подарувавши нові джерела натхнення для діячів мистецтв. Ще у добу пізнього романтизму став очевидним факт кризи музичного мислення, тому вже на початку ХХ ст. цілком багатьох композиторів було оновлення усієї системи засобів музичної стилістики. Змістовні завдання, які виникли у цьому столітті, сприяли появі нових стилів – неокласицизму, неофольклоризму, додекафонії, неоромантизму (ранній модернізм), а у цьому стильовому процесі – й, оновленню музичної мови, передусім, тонально-ладових і гармонічних її аспектів. Претерпіли зміни й ритмічні, мелодичні, жанрові та композиційні чинники музики. Композитори цього століття шукали реалізації своїх змістовних задумів також у експериментах з поліфонією, тембрами і фактурними барвами. Ігор Стравінський, Арнольд Шенберг та його учні, Сергій Прокоф’єв, Бела Барток експериментально запропонували власні засоби оновлення музичного мислення.

Музика ХХ століття відрізняється широким використанням дисонансів, експериментами із серійною технікою – додекафонією, видозміненням вже існуючих жанрів та появою нових.

Саме у цей час остаточно сформувався та набув надзвичайного розповсюдження новий жанр музики – джаз, який швидко з локального феномена перетворився на універсальний феномен міжкультурного музичного спілкування, отримав світове значення. Прагнення композиторів до розширення системи виразових засобів сприяло розповсюдженню джазу. Таким чином, джаз став важливим джерелом оновлення гармонії, ритмічно-метричних аспектів, а також засобом розвитку музики композиторів ХХ століття.

**Актуальність дослідження** визначається необхідністю вивчення тих методів, якими здійснюється інтегрування джазової стилістики й засобів виразності музики ХХ ст., що збагачують музику сучасних композиторів академічної традиції, а, з іншого боку, додають композиційної досконалості джазовим творам.

**Огляд літератури.** У більшості наукових робіт означена проблема розглядається в аспекті визначення ролі джазу в культурному просторі ХХ століття із зміною самого джазового феномену – появи нових стилів страйда, свінга й бі-бопа (П. Корнев [6]), у ракурсі впливу джазу на професійну західноєвропейську музику початку та другої половини ХХ століття й масову музику (Е. Денісов [2], А. Чернишов [13], М. Матюхіна [7], Ф. Шак [15]), виявлення джазового генезису джазових жанрів (В. Конен [4; 5]), нових ладово-тональних та ритмічних структур (зокрема, блюзового ладу як міксодіатоніки) (Е. Шашеро [16]). Однак поза увагою науковців все ще залишаються індивідуальні композиторські засоби поєднання професійних і джазових принципів композиції та музично-мовного вислову.

**Мета статті** – виявити індивідуальні композиторські засоби синтезу джазової стилістики із засобами виразності музики ХХ століття у жанровому контексті сюїти.

**Об'єкт дослідження** – жанр сюїти в інструментальній музиці ХХ ст., а **предмет** – індивідуальні композиторські засоби синтезу джазової мови із жанровими рисами сюїти в музиці ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу.** Вже на початку ХХ століття незвичний мікст африканського фольклору з європейськими музичними традиціями створює нову самобутню культуру – джаз, основою якого залишається синтез африканських та латиноамериканських ритмів. Він привертає увагу багатьох композиторів і виконавців, належних академічній традиції, постійною оновлюваністю, могутньою енергетикою та імпровізаційністю.



Хоча із самого початку джаз позиціонувався як естрадна музика, вже з кінця 40 років джазова культура виходить на новий рівень і поступово переходить у розряд елітарної та професійної музики. Синтез європейської музичної традиції із джазом та африкансько-креольським фольклором поперед своєї популярності залишається не до кінця вивченим явищем. Найбільше непізнаним розділом є особливості інтерпретації джазової мови у академічних композиторів ХХ століття.

Увагу академічних європейських композиторів першої чверті ХХ століття до жанрових першоджерел джазу – регтайму, уорк-сонгу і спірічуелсу – засвідчили „Golliwog’s cakewalk”, „Менестрели” та „Генерал Лявэн – эксцентрик” Клода Дебюссі; „Jack in the box”, Концерти для фортепіано з оркестром № 1 та № 2, фокстрот в опері „Дитя і чарівництво” Моріса Равеля; сторінки камерної опери „Мавра”, „Регтайм для 11 інструментів”, Регтайм з Маленького концерту з „Історії солдата”, „Piano Rag Music”, Прелюдія для джаз-оркестру, „Ebony Concerto” Ігоря Стравінського; „Три рег-капріччо”, „Карнавал у Новому Орлеані”, „Бразильська сюїта”, балети „Бик на даху” й „Створення світу” Даріуса Мійо; фокстрот у „Прощавай, Нью-Йорк” Жоржа Оріка, тощо.

В американській музиці ХХ століття яскравим синтезом джазу й академічної традиції стали вже твори одного із засновників симфоджазу Джорда Гершвіна – „Рапсодія у стилі Блюз” (1924), симфонічна поема „Американець у Парижі” (1928), опера „Поргі і Бесс” (перша постановка 10 вересня 1935 р.). Музика Гершвіна відображає „дух часу”, урбанізацію суспільства, пришвидшений темп життя у містах та особисті відчуття сучасників нового, швидко змінного світу. „Американець у Парижі” вражає своїми шумовими ефектами, детально створюючи атмосферу того часу [3].

Серед інших академічних жанрів, чи не найбільшу жанрову гнучкість під впливом джазової мови виявляє вже в музиці першої чверті ХХ століття жанр сюїти. Німецький композитор П. Гіндеміт у сюїті „1922” для фортепіано у п’ятій частині „Ragtime” звертається до популярного у 20-х роках жанру регтайму. Звісно в інтерпретації Гіндеміта регтайм зазнав змін, але залишилась чітка акцентованість слабих долей, яка підкреслюється басовою партією.

Традиційно для жанру, регтайм Гіндеміта у розмірі 2/4, мелодична лінія синкопована та створює відчуття розірваності. Але на відміну від канонів жанру, Гіндеміт використовує велику кількість

дисонуючих інтервалів, перетворюючи звучання мелодії з розважальної в збурену та насторожену. Регтайм Гіндеміта наповнено великою кількістю верхсхідними, та особливо, низхідними мелодичними зворотами. Завдяки синкопованості та акцентам на слабку долю, танцювальна природа твору залишається розпізнавальною. Закінчується п'ята частина паралельними низхідними акордами, останні 4 такти повторюються й виконуються повністю у басовому регістрі, підкреслюючи слабку долю.

Такий фінал сюїти створює відчуття недоговореності, але водночас служить логічним емоційним і жанровим танцювальним завершенням сюїтного циклу. Як прибічник неокласицизму, П. Гіндеміт у сюїті „1922” продовжує традиції танцювальної сюїти XVII – XVIII ст. Але слід зазначити, що трансформація жанру має глибинно-змістовний характер: у баченні Гіндеміта домінує саркастично-іронічний погляд на сучасність.

Фортепіанна сюїта складається з п'яти частин: Марш, Шиммі, Ноктюрн, Бостон, Регтайм. Композитор використовує ритми великого міста, регтайм – як символ часу та захоплення європейців джазом. Хоча і дещо іронізує над цією пристрасстю, не вважаючи жанр Регтайму „високою” музикою, скоріше типовою американською музикою легкого дозвілля.

Завдяки універсальності й демократизму джаз розповсюдився по усім куточкам світу, потрапивши й на території тодішнього СРСР. Перша офіційна реакція партії та підпорядкованим їй музичних критиків була вкрай негативною та ототожнювала джазову музику з капіталістичною ідеологією, що не давало шансів на розвиток цієї культури деякий час.

Але навіть через заборони, джаз мав вплив на композиції (особливо естрадні) радянських композиторів. Величезний вплив джазової музики легко констатувати у творчості Леоніда Утьосова. В 1928 році він заснував джаз-оркестр під назвою „Теа-джаз”, особливістю якого була взаємодія музики з театралізованими виставами. Утьосовські сценічні ідеї наслідували популярні американські музичні Бродвейські шоу.

Серед відомих вітчизняних академічних композиторів, які звертались до джазу, не можна не назвати Д. Шостаковича. Хоча стосунки композитора з владою завжди були напружені, він став автором екзотичних і несподіваних джазових сюїт № 1 (1934) і № 2 (1938). Музика цих двох сюїт не відповідає загальноприйнятим

розумінням джазу, композитор скоріш використав легку музичну ідіому, якою він широко користувався у своїй театральній і кіно-музиці. Раціональним було ставлення до джазової музики С. Прокоф'єва: „Многих серьезных музыкантов джаз отталкивает. Других интересует. Я думаю, дело зависит от того, какой элемент вы постараетесь выделить из джаза: если элемент пошлости, то джаз назойлив и отвратителен; если же попытаетесь отобрать все лучшее по линии ритма, мелодики и инструментовки, то можно найти большие богатства. В частности, очень интересны многие оркестровые эффекты, которые мы находим у лучших инструментаторов джазовой музыки. К тому же иные оркестровые исполнители джаза, как, например, трубачи, тромбонисты, кларнетисты, ударники, развили в себе технику, не снисходящую соответствующим музыкантам симфонического оркестра. Послушать их интересно и полезно не только композитору, но и исполнителю. У нас часто думают, что джазовый оркестр есть непременно что-то крикливое, от чего лопаются барабанные перепонки. Как раз наоборот: наиболее знаменитые джазовые ансамбли Америки богаты нюансами и щеголяют эффектами в пиано” [10, 295].

У 1966 році в Новосибірському академістечку пройшов фестиваль джазу, задокументований у форматі відео. У дискусії взяли участь відомі на той час джазові музиканти Герман Лук'янов, Володимир Васильков, Леонід Чижик та ін. Учасники дискусії порівнювали джазову імпровізацію з мистецтвом поезії, наголошували важливість авторського композиторського внеску у джазове мистецтво.

Реалізацією цих ідей стали джазові твори Ю. Чугунова, який отримав композиторську академічну освіту в Державному музично-педагогічному університеті ім. Гнесіних (клас викладача А. Хачатуряна). У теоретичних роботах Чугунова „Гармонія у джазі” та „Еволюція гармонічної мови джазу” – оцінюються вітчизняні й зарубіжні спроби взаємопроникнення джазу з академічною європейською традицією. Композитор відмічає: „Весьма важным обстоятельством был и тот факт, что джазовые музыканты с самого начала получили доступ к духовым инструментам военного (а, следовательно, и симфонического) оркестра, а вскоре, что очень важно, к фортепиано. В связи с этим джаз непременно должен был использовать и западноевропейский звукоряд, а позднее, неминуемо войти в русло профессиональной музыки” [14, 9]. Особливу увагу

Чугунов звертає на своєрідну інтерпретацію джазовими композиторами й музикантами європейської тонічної системи.

„Сюїту настроїв” Юрія Чугунова, популярну у професійних колах музикантів та часто виконувану на конкурсах, можна вважати академічною композицією зі стильовими та виконавськими прийомами, характерними для музики джазових напрямів. Сюїта складається з чотирьох програмних частин: смуток, передчуття, мрії, радість. Як зрозуміло з найменувань частин, кожна з них є замальовкою певної емоції, що засвідчує імпресіоністичну природу твору.

Перша частина „Смуток” має просту трьохчастинну форму з імітацією імпровізації у партії саксофона. Хоча ця частина є майже типовою класичною формою, вона містить багато алюзій на джазові форми. Перший репризний період після короткого вступу нагадує „тему” як у джазових стандартах. Період повторюється без змін два рази, саме так як це робиться у джазових творах при проведенні головної теми. Починається частина „Смуток” з тріольного руху у партії фортепіано, що з перших нот створює збурений настрій та напругу. Короткий вступ з чотирьох тактів вже із самого початку демонструє синкопований рух мелодії та створює кістяк теми. Сама тема починається з п'ятого такту продовженням рифу фортепіано, що дуже притаманно джазовій музиці. Саксофон вступає із 7 такту, який позначається цифрою „1” та починає розвиток мелодії. В останніх тактах періоду, а саме перед вольтами, риф фортепіано змінюється на акордові рухи в унісон із саксофоном. Такий прийом паралельного руху голосів притаманний африканським фольклорним пісням та джазу взагалі. В. Конен відмічає: „В настоящее время исследователи отмечают довольно широкий диапазон уровней развития гармонии среди разных африканских племен. И все же в целом африканская полифония знает только параллельное движение голосов” [5, 85].

Частина В починається з виділеною автором цифрою „2”. Саме вона розвиває музичний тематизм, додає напруги до мелодії пришвидшенням мелодичного руху за допомогою пасажів шістнадцятими та тріолями у партії саксофона. Також вона готує слухача до сприйняття імпровізаційної частини. Відчуття свінгу Чугунов створює завдяки чисельним тріольним ходам та акцентуванню слабих долей. Майже усі фрази закінчуються акцентованою слабкою долею, іноді заліговою слабкою з наступною сильною. Такий академічний запис відчуття свінгу

наближає звучання мелодії до американських джазових традицій та передає потрібну метро-ритмічно інформацію виконавцю, який не обов'язково повинен бути експертом у стилі свінг, щоб відтворити задум композитора.

У заключних тактах частини В у партії саксофона ми бачимо популярний джазовий прийом „хибна аплікатура”, який знижує та завищує ноту на чверть тону, створюючи цікавий звуковий ефект. Коріння цього виконавського прийому – у традиційному архаїчному блюзі, де використання чверть тонів було одним з основних художніх задумів. Починається квазі-імпрровізаційна частина з повторного фортепіанного рифу, який створює простір для розвитку мелодії у партії саксофона. Відчуття здійснюваного розвитку досягається за допомогою постійних шістнадцятих у партії саксофона, котрі стилізовані під свінг за допомогою залігованих слабких долей із сильними. Саме так виконуються композиції у стилі свінг, але як правило, в американській джазовій музиці вони окремо не прописуються, окрім надпису *Swing* на початку твору\частини. Завершує квазі-імпрровізаційний епізод трель у партії саксофона з тріольним рухом на декілька тактів у партії фортепіано. Традиційно для джазу, після імпрровізації знову звучить тема майже без змін. У даному випадку композитор додає 4 такти у партії фортепіано, які налаштовують слухача до наступної частини сюїти, за допомогою збільшення тривалості нот, *Ritenuato*, а також *diminuendo*.

Друга частина сюїти („Передчуття”) традиційно для сюїтної форми має контрастний характер. Виконується у темпі *Andante* з позначкою автора чверть дорівнює 63. Частина має різноманіття у розмірах, які постійно комбінуються між собою. Основні розміри: 4\4, 2\4, 5\4. Партія саксофона з початку частини створює відчуття невпевненості та невисловленості у фразах. Цікаво, що такий ефект досягається саме за допомогою акцентування слабких долей та пауз на третю долю тріолей у помірному темпі. Але вже незабаром у розвитку теми стає зміна темпу на *Andantino*, де чверть дорівнює вісімці, та встановлюється розмір 5\4. Партія фортепіано знов задає новий ломаний риф, створюючи простір для музичної лінії саксофона. Його партія нагадує імпрровізацію та передає відчуття вільності виконання, хоча насправді усі паузи та розміри чітко прописані в нотах. На зміну збуреній мелодії у позначеній автором „13” цифрі повертається початкова тема у темпі *Largo*, де чверть дорівнює 66, яка і є закінченням частини. Зміни темпів, метро

ритмічні та динамічні переміни утворюють відчуття постійних контрастів та несподіваності. Автор грається з очікуваннями слухача, що дуже притаманно сучасній джазовій музиці. Останній такт частини є початком наступної.

Третя частина сюїти („Мрії”) має оптимістичний та мрійливий характер. Виконується більш м'яко, партія фортепіано отримує більш самостійне значення, тому що насичена сольними епізодами. Автор дає рекомендації виконувати її у темпі *Allegro assai*, де чверть дорівнює 144. Поширено використовуються септакорди та акорди з альтераціями. Тонічні центри в основному розташовані на мажорних септакордах, що і створює відчуття легкості та оптимістичності. Кінцевий такт третьої частини, після фермати, є початком четвертого розділу „Радість”. Таким чином, створюється відчуття єдності композиції, де частини поступово переростають одна в одну.

Четверта частина сюїти („Радість”) близька за характером попередній. Виконується у темпі, де чверть дорівнює 132. Традиційно для стилю Чугунова, акцентується слабка доля, але особливістю цієї частини є поширене використання „підвисань” та ритмічної ламаності мелодії, які створюються за допомогою ліги слабкої долі із сильною. Саме цей прийом сприяє радісному характеру мелодії. Ефект вільності виконання досягається за допомогою зміни розмірів з  $4/4$  на  $2/2$  на початку нових фраз. У цій частині використовується багато паралельних акордових ходів у партії фортепіано і саксофона одночасно, але водночас присутні невеличкі сольні місця у партії фортепіано. Як і в попередніх частинах, ритмічною основою залишається тріольний рух, синкопованість мелодії та акомпанементу. У партії саксофона, як і в попередніх частинах, використовується прийом „хибна аплікатура”, в обох партіях велика кількість трелів. Наголосом цієї частини сюїти стає каденція для саксофона. Виконується вона вільно, як позначає автор – *Rubato*, рух мелодії в основному шістнадцятими. Після каденції повертається тема частини, але вже у видозміненому вигляді. Партія саксофона наповнена пасажами, створюючи напруження перед фіналом.

В якості фіналу використовується доповнення з 6 тактів, у темпі *Moderato*. Напруження в партії фортепіано створює повторення альтерованого нонакорду, у якому малі секунди підсилюють дисонантність звучання. У партії саксофона використовується виконавський прийом гри альтіссімо, в кінці партії – тріольні пасажі замирають на цілій домінантовій ноті соль. Закінчується частина й

сюїта на ферматі в партії фортепіано у *pp* з попереднім *diminuendo*. Останні два такти партії фортепіано тріольними рухами нагадують нам акорди зі вступу до першої частини сюїти, створюючи відчуття незавершеності та очікування.

Отже, сюїтний цикл закінчується „згадкою” про головну думку твору – початковими акордами, з яких починалось імпровізаційне розгортання „Сюїти настроїв”.

**Висновки.** Проведене дослідження виявило індивідуальність засобів інтегрування джазової мови із жанровими ознаками сюїти, стильовими рисами у сюїті „1922” П. Гіндеміта, де неокласичні принципи форми й принципи тонально-жанрового контрасту сюїти синтезувались, підпорядкувались в образно-емоційному здійсненні у виразні джазові гармонічні й ритмічні моделі. В „Сюїті настроїв” Ю. Чугунова, навпаки, сюїтні жанрові ознаки слугували базовою моделлю для більш чіткої організації імпровізаційного виразу образно-емоційного авторського задуму.

**Перспективи дослідження.** Інтеграція мови джазу з академічними формами в сюїтах „1922” П. Гіндеміта й „Сюїті настроїв” Ю. Чугунова довела величезні потенціали оновлення усіх рівнів композиційної та стилістичної єдності сюїти, подолавши її академізм та надавши композитору можливість нових засобів вияву власної індивідуальності й творчої свободи. Не менш цікаві висновки надає й дослідження оригінальних авторських можливостей інтегрування джазових засобів із академічними структурно-жанровими ознаками сонати, що буде метою подальших наукових розвідок.

#### Список використаних джерел і літератури:

1. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. М.: Музыка, 1988. 80 с.
2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. 207 с.
3. Юэн Д. Джордж Гершвин - путь к славе. М.: Музыка, 1989. 288 с.
4. Конен В.Д. Рождение джаза. М.: Советский композитор, 1984. 312 с.
5. Конен В.Д. Пути Американской музыки. М.: Музыка, 1965. 525 с.
6. Корнев П.К. Джаз в культурном пространстве XX века: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 „Теория и история культуры”. Санкт-Петербург: С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств, 2009. 22 с.
7. Матюхина М.В. Влияние джаза на профессиональное композиторское творчество Западной Европы первых десятилетий XX века: Дис. ... канд.

- искусств.: 17.00.02 „Музыкальное искусство”. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 2003. 199 с.
8. Нагибина Н.Л. Мастера российского джаза: психологические портреты. М.: ИП РАН, 2000. 67 с.
9. Назайкинский Е.В. Стилль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
10. Прокофьев С.С. Гордость советской музыки. М.: Музыка, 1987. С. 295.
11. Прудникова И.Ф. Пауль Хиндемит: статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1979. 422 с.
12. Пумина А. О фортепианных сонатах Пауля Хиндемита (Вторая и Третья) // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. М.: Музыка, 1979. С. 114–142.
13. Чернышов А.В. Джаз и музыка европейской академической традиции: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 „Музыкальное искусство”. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 2009. 252 с.
14. Чугунов Ю.Н. Эволюция гармонического языка джаза. М.: „Муравей”, 1997. 171 с.
15. Шак Ф.М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI веков. Краснодар: КГИК, 2018. 342 с.
16. Шашеро Е. Блюзовый лад как плагальная миксодиагностика. <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/index.html> (дата звернення 25.01.2018).

### References:

1. Varunc, V. (1988). Musical neoclassicism. Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Denisov, Je. (1986). Modern music and problems of the evolution of the composition technique. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
3. Jujen, D. (1989). George Gershwin – the way to glory. Moskva: Muzyka [in Russian].
4. Konen, V.D. (1984). The birth of jazz. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
5. Konen, V.D. (1965). The ways of American music. Moskva: Muzyka [in Russian].
6. Kornev, P.K. (2009). Jazz in the cultural space of the XX century. Extended abstract of candidate’s thesis. Sankt-Peterburg: SPSUCA [in Russian].
7. Matjuhina, M.V. (2003). The influence of jazz on the professional composer creation of Western Europe in the first decades of the 20<sup>th</sup> century. Candidate dissertation. Moskva [in Russian].
8. Nagibina, N.L. (2000). Masters of Russian Jazz: psychological portraits. Moskva: IP RAN [in Russian].
9. Nazajkinskij, E.V. (2003). Style and genre in music. Moskva: VLADOS [in Russian].
10. Prokof'ev, S.S. (1987). The pride of Soviet music. Moskva: Muzyka [in Russian].
11. Prudnikova, I.F. (1979). Paul Hindemith: articles and materials. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].



12. Pumina, A. (1979). About piano sonatas of Paul Hindemith (Second and Third). *Paul' Hindemit. Stat'i i materialy*, 114–142 [in Russian].
13. Chernyshov, A.V. (2009). Jazz and music of European academic tradition. Candidate dissertation. Moskva [in Russian].
14. Chugunov, Ju.N. (1997). Evolution of the harmonic language of jazz. Moskva: „Muravej” [in Russian].
15. Shak, F.M. (2018). Jazz and mass music in the sociocultural processes of the second half of the 20<sup>th</sup> – the beginning of the 21<sup>st</sup> centuries. Krasnodar: KGIK [in Russian].
16. Shashero, E. (2018). Blues harmony as a plagal mixodiatonics. [Electronic resource]. Retrieved from <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/index.html> [in Russian].

UDC 78.088  
DOI 10.33287/221915

**Khmel Natalia,**  
*Ph.D., Associate Professor*  
*of „Folk Instruments” chair of*  
*M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music*  
тел. (097) 728 - 96 - 77  
e-mail: *tusyaband@gmail.com*

**Myaka Alena,**  
*Master of „Piano, organ” chair of*  
*M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music*  
тел. (099) 770 - 71 - 94  
e-mail: *alenka.myaka@ukr.net*

**TO THE QUESTION ABOUT THE DEVELOPMENT OF THE  
PIANO TRANSCRIPTION GENRE IN LISZT’S WORKS  
(for the example of „Dance of Death” by Saint-Saens – Liszt)**

**The purpose** of this article is to study a musical phenomenon as the piano transcription; identification of terminology which is used in the description of this phenomenon; features of the development of the genre of transcription in the works of Liszt. **The methods** of this research are activating the historical and theoretical approaches, which require the identification of the conditions for the formation and development of transcription, with an explanation of the terminological interpretation of similar concepts. The methodological foundation of the research is musicological literature and terminology concerning this genre. The use of the provisions put forward in the monograph by Ya.I. Milshtein „Franz Liszt” and in the works of G.M. Kogan is a methodological basis which allows systematizing concepts and generalizing the development of transcription in Liszt’s works. **Scientific novelty** is in concentrating attention on the poorly studied genre in music literature, namely, in piano transcription. There is a delimitation of the genre with similar terms in this article. **Conclusions.** The study of the genre of piano transcription, which originated in the XVIII century in the form of arrangements for keyboards has an important role in formation of the repertoire of performers. Different composers created and performed new piano transcriptions which today has important part of the modern repertoire. The transcription

began to refer to Opera masterpieces, which were the basis for creations in new transformation of musical material. For the purpose of popularization of vocal genre the facilitated instrumental compositions or vice versa, technically difficult pieces were created. F. List was the creator of piano transcription, which is special and independent genre. The genre of piano transcription closely interacts with the genres of paraphrases and fantasies on themes; a relatively clear boundary between these genres can be established only in relation to the source material.

**The key words:** piano transcription, musical genre, transcription, romanticism, performer, paraphrase, fantasy.

**Хмель Наталія Василівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Народні інструменти” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

**М’яка Альона Сергіївна**, магістрант кафедри „Фортепіано, орган” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

**До питання про розвиток жанру фортепіанної транскрипції у творчості Ліста (на прикладі „Танцю смерті” Сен-Санса–Ліста)**

**Метою статті** є дослідження такого музичного феномену як фортепіанна транскрипція; виявлення термінології, яка використовується при описі даного явища; вивчення особливостей розвитку жанру транскрипції у творчості Ф. Ліста. **Методи** дослідження формують дієвість історичного та теоретичного підходів, які вимагають виявлення умов формування і розвитку транскрипції з поясненням термінологічного тлумачення зі схожими поняттями. **Методологічний** фундамент роботи становить аналіз музикознавчої літератури й термінології, щодо цього жанру. Використання положень, висунутих у монографії Я.І. Мільштейна „Ференц Ліст” та у роботах Г.М. Когана є методологічною основою, яка дозволяє систематизувати поняття, а також узагальнити розвиток транскрипції у творчості Ліста. **Наукова новизна** полягає у концентруванні уваги на маловивченому жанрі в музичній літературі, а саме фортепіанній транскрипції. У пропонованій статті відбувається розмежування жанру транскрипції з близькими за змістом термінами. **Висновки.** Дослідження жанру фортепіанної транскрипції, який виник ще у XVIII ст. у вигляді перекладень для клавірних інструментів, має важливу роль у формуванні репертуару виконавців-піаністів. Створюються й виконуються нові фортепіанні транскрипції як класико-романтичного, так і сучасного репертуару. Саме цей жанр

передбачає розширення й збагачення засобів музичної мови. Транскриптори стали звертатись до оперних шедеврів, які означились основою композицій у новому перетворенні музичного матеріалу. З метою популяризації вокальних творів створювались полегшені інструментальні композиції або, навпаки, технічно складні п'єси. Творцем фортепіанної транскрипції, як особливого й самостійного жанру з більш складними виконавськими завданнями, був Ференц Ліст. Жанр фортепіанної транскрипції тісно взаємодіє із жанрами парафраз та фантазія. Щодо чіткої межі між цими жанрами, то її можна встановити тільки у відношенні до вихідного матеріалу.

**Ключові слова:** фортепіанна транскрипція, музичний жанр, перекладення, романтизм, виконавець, парафраз, фантазія.

**Хмель Наталья Васильевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры „Народные инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Мяка Алена Сергеевна**, магистрант кафедры „Фортепиано, орган” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**К вопросу о развитии жанра фортепианной транскрипции в творчестве Листа (на примере „Пляски смерти” Сен-Санса–Листа)**

**Целью статьи** является исследование такого музыкального феномена как фортепианная транскрипция; выявление терминологии, которая используется при описании данного явления; изучение особенностей развития жанра транскрипции в творчестве Листа. **Методы** исследования заключаются в активизации исторического и теоретического подходов, которые требуют выявления условий формирования и развития транскрипции, с объяснением терминологического толкования со схожими понятиями. **Методологический фундамент** работы составляет анализ музыковедческой литературы и терминологии, касательно этого жанра. Использование положений, выдвинутых в монографии Я.И. Мильштейна „Ференц Лист” и в работах Г.М. Когана, является методологической основой, которая позволяет систематизировать понятия и обобщить развитие транскрипции в творчестве Листа. **Научная новизна** заключается в концентрировании внимания на малоизученном жанре в музыкальной литературе, а именно фортепианной транскрипции. В статье происходит размежевание жанра с близкими по содержанию музыкальными терминами.

**Выводы.** Исследование жанра фортепианной транскрипции, который возник еще в XVIII веке в виде переложений для клавишных инструментов, имеет важную роль в формировании репертуара исполнителей-пианистов. Начиная с XIX века большое распространение получили переложения для фортепиано. Создаются и исполняются новые фортепианные транскрипции как классико-романтического, так и современного репертуара. Именно этот жанр предусматривает расширение и обогащение средств музыкального языка. Транскрипторы стали обращаться к оперным шедеврам, которые становились основой для произведений в новом преображении музыкального материала. В целях популяризации вокальных шедевров создавались облегченные инструментальные композиции или, напротив, технически сложные пьесы. Создателем фортепианной транскрипции, как особого и самостоятельного жанра с более сложными исполнительскими задачами, был Ференц Лист. Жанр фортепианной транскрипции тесно взаимодействует с жанрами парафраз и фантазия. Относительно четкую границу между этими жанрами можно установить только в отношении к исходному материалу.

**Ключевые слова:** фортепианная транскрипция, музыкальный жанр, переложение, романтизм, исполнитель, парафраз, фантазия.

**Statement of the problem.** There was a tendency of active enrichment of the musical piano repertoire of different kinds of translation in the performing practice of the XX – XXI centuries. The current situation significantly influenced the actualization of research interest in this type of composing activity. An important component of the concert activity of musicians is an artistic repertoire. The most carefully selected musical tweeter determines the professional and performing singularity of the musician. Nowadays concert transcription should have a high technical-performance level.

**Relevance of research.** The genre of piano transcription is currently in the process of updating and occupies a special place in the repertoire of pianists. In musical culture, they had a significant role in promoting the propagation of little-known works. The transcriptions introduced the audience to various works and were the basis of many musicians' repertoire. For many decades, transcriptions were performed „on bis”, but thanks to musicians such as M. Pletnev, A. Volodyaz, Mark Andre Amlen, transcripts return to the main repertoire of pianists.

**Analysis of literature.** The scientific material of the article is based on the works of the famous musicologists and researchers of this phenomenon, namely: G.M. Kogan, L.A. Roizman, N.P. Ivanchy, N.V. Prokina, Y. Milshteina and others researchers.

**The purpose** of this article is research of such a musical phenomenon as piano transcription; to arrange the terminology used in the description of the genre; to reveal its peculiarities of development in the work of List.

**The object** of this represented study is the evolution of the genre of transcription and **the subject** is expressive possibilities of piano in musically artistic transcriptions.

**Presenting main material.** There are various creative works based on the use of a well-known work in the musical literature. For example, the translation for the piano, which was developed since the XIX century. Composers created compositions of a facilitates or technically difficult version for the performance on of various instruments. Their purpose was to popularize rarely performed works. Nowadays, the concert piano transcription is a rich field of piano repertoire.

The transcription works of such outstanding musicians of the 19th and XX centuries as F. Liszt, K. Tausig, F. Buzoni, L. Godowski, S. Rachmaninov are an integral part of the European musical culture of the Romantic era. Thanks to the work of these composers and pianists, piano transcription has become perceived as a special and completely independent genre of musical activity, which demonstrates all the richness of the instrument. The creative process continues and appear a new works of the transcript today, performed by pianists from all over the world. Possibilities of the piano, combined with a certain subtlety and a rich palette of expressive means, led to the fact that the presence of an orchestral, operatic and cantata-oratorical clavier became an indispensable phenomenon. In most cases, the clavier was not intended for concert performance, yielding to the orchestral score in variety and character of the timbre and color of sound. The piano version was the way to acquainted with the musical material, making it more accessible in real sound. The terminological concepts as „transposition”, „arrangement”, „processing” in the description of the genre of piano transcription in the musicology literature are used.

The term „transposition” refers to the presentation of a musical work for another instrument in which the main means of musical language remain unchanged. Many researchers consider this term as to be the

broadest concept associated with the transformation of musical text. The authors of scientific articles use „transposition” as an auxiliary term for the formulation such concepts as „arrangement”, „transcription”. There is a comparison of the concepts of „transposition” with „arrangement” in many encyclopedic sources. The term „arrangement” (from the German *arrangieren*, from the French *arrange*) stands for „to bring order” and has several interpretations [2, 37].

It is considered as a special form of folk or composite musical specimen in the work of many composers. As a result, the original material acquires a new sound character, which reflects another content of the artistic, aesthetic, semantic and musical side. Jazz arrangements appeared in the early 1920s. There is not only a change of instruments in these arrangements, but also new works with characteristic features for this style are born. The arranger must understand the possibilities of musical instruments for which the work is written, know their timbre, range, be familiar with the laws of harmony. The most frequently arrangements are used to folk, ensemble, vocal-instrumental and spiritual music.

In the „Music Encyclopedia” processing is considered as a generalizing concept, which includes transposition, arrangement, transcription: „Modification of the musical composition for certain purposes, for example, the adaptation of works for performers of music who do not have high technology, for use in educational and pedagogical practice, for performing other performers, etc.” [4, 1070].

There is such a point of view in the dictionary „East Slavic folklore”: „processing is a change, adaptation, reinterpretation of a folklore work for the solution of creative, performing tasks ... processing is carried out through harmonization, arrangement, transcription or paraphrase” [1, 169].

The wider significance of the transformation of the original material is in transcriptions. The word „transcription” in musicology is interpreted differently. The term comes from the Latin „*transcriptio*”, which means „rewrite”. Unlike processing, transcription has an independent meaning, texture and means of musical language are enriched. The glorious genre of transcription reached in the middle of the XIX century. In the dissertation by N. Prokina transcription is considered as a „secondary genre of musical creativity, arising as a result of the interaction of different styles and represents a kind of variation on the original work, with a combination of unchanging and updated components” [6, 24].

In literary sources of the twentieth century, devoted to the study of the work of the transcriptional sphere various definitions of this concept are contained. For example, G.M. Kogan writes: „The concept of transcription is used by musicians in various interpretations. The transcription in the broadest sense is called the processing of a musical work: from simply translating to another instrument or light arrangement to a free paraphrase or fantasy on the subject of this work. In narrower sense, it is the processing of the original, which, while preserving its shape and other characteristic features, seeks to become a free artistic translation of this work for another instrument and other creative personality. Therefore, there is not only changes in the presentation, but also the details of melody, harmony, rhythm and form” [3, 66].

Turning to the generally accepted definitions, piano transcription was initially a means of popularizing works written for orchestra or other compositions. Brilliant virtuosity and artistic significance is characteristic for it. This genre is interpreted by different musicologists as a more independent approach to translating a musical work.

Piano transcription should be considered in conjunction with the genres of „paraphrase” and „fantasy” on the topic. Paraphrase is a very popular genre in performing arts in the XIX century. Almost all Romantic composers addressed this genre: Chopin, Weber, Thalberg, Calcbrenner, Glinka, List.

Translated from the greek „paraphrasis” is stands for „retelling” and has several definitions. One of them is instrumental fantasy that has elements of virtuosity for the piano. As a rule, the theme is based on the famous songs, opera arias and others. Paraphrases have a huge number of artistic elements are clearly expressed in the works of List. All considered concepts developed in the work of many musicians. Among virtuoso transcriptions of Z. Talberg, A.L. Genzelta, F. Calcbrenner and many other pianists Liszt’s transcriptions occupy a special place. He wrote: „The transcription as invented by me” [7, 157].

Although if we consider the history of the development of this type of creativity, we understand that the transposition, processing and other types of transformation of the musical text were appeared in the XIV century. He has about 500 of them and they are the foundation of piano transcription on a new level. The composer represents the genre as an artistic translation of various orchestral, vocal, violin and other piano pieces. For example, for his fantasies, he borrowed melodies from the opera of Mozart, Weber, Rossini, Bellini, Guno, Wagner, Verdi and



others. There is popularization of individual scenes from operas, which were unknown at that time, can be traced in his work.

F. Liszt's created transcriptions not only of works and themes of composers, but also of folk (mostly song) samples of Hungarian and many other European national cultures. „Undoubtedly, – said Milstein, – Liszt made a distinction between his harsh and free transitions, between simple treatments and fantasies. This is evidenced by the fact that he introduced a number of new signs for transcriptions, including processing, fantasy, paraphrases, transcriptions, piano scores and others” [5, 540].

Liszt also refers to symphonic works for the purpose of propaganda. For their translations, which are called „piano scores” is characterized some certain technical difficulties. On the one hand, they discovered a new way of developing artistic translations, replacing arrangements, on the other – enriched the possibility of piano through new „orchestral” effects.

One of the first transmissions is Berlioz's „Fantastic Symphony” and the translation of all Beethoven's symphonies. The composer aims not only to conditional imitation of the orchestra, but also universal reproduction of orchestral sounds.

The symphonic interpretation of the piano is innovative in Liszt's work. Thanks to the richness of colorful sounds, the full coverage of the entire range of instruments, the tradition of concert-virtuoso pianism develops. Brightly expressive transmission of orchestral colors can be traced in the „Dance of Death”, which was originally written by Saint-Saens. Liszt provided support to the composers of various national schools. „Dance of Death” is the third of the symphonic poems of Saint-Saens, written in 1874. At first, he composed a romance on the words of Henri Casalis (1840 – 1909). Poems talked about dancing skeletons in the cemetery in a dark and windy winter night – until the cock sings. The music of the romance became the basis for the work of the symphonic poem. In this work, we observe gloomy images that are associated with the world beyond the grave. This is what brings together two composers. The similarity of two dances manifested itself both in solo and in concert. This transcription uses the possibilities of the tool at a new level. When distributing music material, he refers to all registers.

Unlike previous composers, List wrote his passages so that they captured a huge amount of keys. For example, this fragment of his version of „Dance of Death” shows that it has expanded the use of the keyboard:

Liszt was characterized by a desire for surround sound, which contributed to the use of chord and octave complexes. Octave technique characterizes the pomp and variety of its sound constructs. There are many works that characterize such constructions:

Liszt's innovation consists not only in the piano's orchestral sound, but also in the skillful use of colorful sound. Widely scattered chords, various forms of arpeggios, unusual gamuts that cover the entire keyboard, is an indicator of this phenomenon. The simulation effects and the imitation of different tool groups are typical for the middle and upper case. These are jumps that resemble bells, trills, cadences, and others. The transcriptions of F. Liszt are endowed with brilliant virtuosity and artistic change. They represent the „translation” of orchestral, vocal, violin, choral and other compositions for piano. In this case, there is not only the expansion of the technical capabilities of the tool, it often makes significant changes in the texture, harmony and thematism.

The concept of „transcription” is widely interpreted by the Liszt: first of all, this translation of a musical composition, with the obligatory free transfer of the content of the work "other sound means; also „transcriptions” could be called works that are approaching the type to opera fantasies or to piano scores. A brightly example is the transcription

of opera music („Memoirs about Don Juan” by Mozart), the fantasy „The Wanderer” by F. Schubert and his own song „Margarita by the Spin”. In the piece of Schubert, Liszt brings his bright temperament, while preserving the idea of the original source.

His way of thinking is inextricably linked with the general principles of the composer's piano style. For example, the advantage of arpeggiated chords, a specific doubling of chord tones into an octave to fill the sound space. Thanks to orchestral thinking, Liszt melody adds to the melody harmonious support, using the octave *martellato*. In addition, he uses various pedal effects and „general” dynamic growth up to *ff*. Thinking of great constructions is characteristic of Liszt's creativity and is reflected in his piano transcriptions. In the works of Liszt, very remarkable author's remarks (*accelerando*, *stringendo*, *rapido*, *rallentando*, *a piacere*), point to the composite role of the tempo shifts. For Liszt's transcriptions a specific organization of sound material, in which the metro-rhythmic principle was not dominated, but intonational are characterized. This is accomplished with the help of application techniques and graphic association of small lengths that are different from the original.

**Conclusions.** The genre of piano transcription closely interacts with the genres of paraphrases and fantasies on the topics. A clear boundary between these genres can be established in relation to the original material: transcription aspires, wherever possible, to adhere to the structure of the primary editor as closely as possible and makes only those changes that are due to piano features. The interaction of genres is perfectly traced in the works of F. Liszt, who gave transcription the status of an independent concert work. All of these genres refer to the field of processing original music works-opera, vocal-instrumental, choral, orchestral, written for various instruments. Meanwhile, Liszt significantly expands the performance of the piano, creating a new, orchestral style of instrument sounding.

Piano transcriptions of orchestral works in the work of F. Liszt, which the composer himself called „piano pieces”, performed primarily an educational function. Although Liszt's piano transcriptions significantly expanded the mastery possibilities of pianists, although the demonstration of virtuosity was not a priority.

**Prospects for research.** There is a new phenomenon associated with the cult of virtuosos on the concert stage in the piano culture of recent decades. It is characterized by the appeal of artists to the virtuoso repertoire and the revival of interest in the implementation of technically

complex transcriptions. The prospects for the study of this phenomenon are relevant and require a comprehensive analysis of the compositions.

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

1. Алехнович О.М. Обработка // Восточнославянский фольклор: словарь науч. и нар. терминологии. Минск: Наука и техника, 1993. С. 169–170.
2. Иванчей Н.П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 „Музыкальное искусство”. Ростов на Дону, 2009. 37 с.
3. Коган Г. О транскрипции. М.: Советский композитор, В. 2. 1972. С. 63–68.
4. Музыкальная энциклопедия [ред. Ю.В. Келдыш]. Т. 3. Москва, 1976. С. 1070.
5. Мильштейн Я.И. Ф. Лист. М.: Гос. муз. издат., Т. 1. 1956. 540 с.
6. Прокина Н.В. Фортепианная транскрипция (проблемы теории и истории жанра). М.: Музыка, 1988. 24 с.
7. Ройзман Л. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров // Вопросы фортепианного исполнительства. М.: Музыка, В. 3. 1973. С. 155–177.
8. Ямпольский И.М. Аранжировка // Музыкальная энциклопедия [ред. Г.В. Келдыш]. Т. 1. М.: Советская энциклопедия, 1973. С. 193.

### **References:**

1. Alehnovich, O.M. (1993). Processing. Vostochnoslavjanskij fol'klor, 169–170 [in Russian].
2. Ivanchej, N.P. (2009). Piano transcription in Russian musical culture of the XIX century. Extended abstract of candidate's thesis. Rostov na Donu: RSMA [in Russian].
3. Kogan, G. (1972). About transcription. Moskva: Sovetskij kompozitor [in Russian].
4. Musical encyclopedia, (1976). Moskva: Sovetskaja jenciklopedija [in Russian].
5. Mil'shtejn, Ja.I. (1956). F. Liszt. Moskva: Gos. muz. izdat [in Russian].
6. Prokina N.V. (1988). Piano transcription (problems of the theory and history of the genre). Moskva: Muzyka [in Russian].
7. Rojzman, L. (1973). About piano transcriptions of organ compositions by old masters. Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva, 3, 155–177 [in Russian].
8. Jampol'skij, I.M. (1973). Arrangement. Muzykal'naja jenciklopedija, 1, 193 [in Russian].

# *Хроніка музичних подій*

## *Chronicle of musical events*

UDC 78.072

DOI 10.33287/221916

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

тел. (097) 470 - 23 - 10

e-mail: [gromchenko.valeriy@gmail.com](mailto:gromchenko.valeriy@gmail.com)

### **120 РОКІВ ПРОФЕСІЙНІЙ МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ У ДНІПРІ**

30 серпня 1898 року – в цей день були відкриті музичні класи при Катеринославському відділені Імператорського Російського Музичного Товариства, які й постали початком здійснення професійної музичної освіти у місті на Дніпрі – Катеринославі.

За багато років виконання освітньої музично-академічної діяльності змінилось чимало форм проведення цієї величної культурно-стверджуючої, просвітницької місії. Це й відкриття у вересні 1901 року Катеринославського музичного училища вже з науковими класами при ньому, й функціонування Катеринославської консерваторії з 1919 по 1923 роки, й робота музикантів-освітян у музично-театральному технікумі із статусом вищого навчального закладу, й перетворення технікуму з 1937 року в музичне училище із правами середнього спеціального навчального закладу. Більш ніж півстолітня активна музично-освітня діяльність викладачів музичного училища та його дирекції досягла до відкриття у 2006 році Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки (від 2016 року Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки) як вищого академічного музичного навчального закладу.

Наголосимо, що професійно-освітні здобутки багатьох поколінь викладачів, керівництва навчального закладу за багато десятиліть педагогічно-адміністративної діяльності створили й продовжують

створювати якнайкращі мистецькі та науково-методичні освітянські традиції, засновані, підкреслимо, на синтетично-комплексному принципі навчального процесу. Його віддзеркалення постає, насамперед, у структурній єдності академії, в неподільності освітньої тріади – музичної школи, коледжу та факультету, які об'єднанні в комплексний вищий навчальний заклад – Дніпропетровську академію музики ім. М. Глінки, і є вагомою історичною, навчально-матеріальною, науково-методичною, творчо-педагогічною спадкоємністю багатьох поколінь музикантів.

Історично сформована синкретична природа провідного вищого музичного навчального закладу центрального регіону України щороку підтверджується масштабністю цілісно-концепційних художньо-творчих, наукових, педагогічних звершень, серед яких назвемо проведення щосеместрових міжнародних фестивалів музичного мистецтва „Музика без меж”, всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференцій, численних майстер-класів, а саме – своєрідних шкіл майстерності від провідних митців сучасності; стали вже традиційними заняття з викладачами Бахівської академії, здійснюється підготовка магістрів та відкриття аспірантури.

Природно-синтетичною, масштабно-колективною характерністю означився й святковий концерт на честь 120-річчя Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, який відбувся 29 жовтня 2018 року в концерт-холі академії. На сцені постали творчі колективи, без винятку, від кожної кафедри, символізуючи єдність відповідної музичної спеціалізації, чи то духові інструменти, струнно-смічкові, народні й ін., а відтак, символічно означилась освітньо-концептуальна цілісність самобутнього навчального комплексу – академії музики ім. М. Глінки.

Концертну програму відкрив хор (диригент Ю. Чехлата) та камерний оркестр (диригент М. Ємець), у виконанні яких прозвучала „Алілуя” з ораторії „Месія” Г.Ф. Генделя та „Арія” зі „Страстей за Матвієм” Й.С. Баха. Капела бандуристів „Чарівниці” виконала „Хор русалок” з опери „На русалчин Великдень” М.Д. Леонтовича (керівники С. Овчарова та М. Березуцька, диригент В. Овчаров). Феєричні композиції прозвучали у виконанні оркестру народних інструментів (диригент В. Кікас). Естрадно-джазовий вокально-інструментальний ансамбль під керівництвом Ю. Писаренко та Ю. Паламарчука подарував слухачам відомі джазові композиції епохи традиційного джазового мистецтва. Духовий оркестр академії

під орудою І. Грузина представив „Іспанську рапсодію” М. Равеля, цикл танців Енріке Гранадоса „Андалузія” та „Арагонія” й всесвітньо відомий „Танець із шаблями” з балету „Гаяне” А. Хачатуряна. Після символічного звучання „Вальсу-фантазії” М. Глінки хор та симфонічний оркестр „The Festival” (диригент Д. Логвин) виконали „Фантазію” c-moll для фортепіано, хору та оркестру Л. Бетховена (соліст Юрій Новіков).

Безумовно, період у 120 років професійної музичної освіти у Дніпрі заклав багатющий творчий потенціал, монолітний фундамент академічних музичних традицій, збереження та примноження яких – справа кожного з нас.

*UDC 78.082.3*

*DOI 10.33287/221917*

**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

### **ЖІНКА-КОМПОЗИТОР. АПОЛОГІЯ ПРОФЕСІЇ ПО-УКРАЇНСЬКИ до 60-річчя В.М. Брондзі (Мартинюк)**

Жінка-композитор – сьогодні цим нікого не здивуєш... Хіба що невротичного героя п'єси Патріка Зюскінда „Контрабас”, хворобливо ототожненого зі своїм інструментом контрабасиста, що казав: „...жінка в музиці грає вторинну роль у творчому сенсі, я маю на увазі створення музики... Або ви знаєте хоча б одну жінку-композитора?”.

Проте, з десяти композиторів, які щоденно презентуються з екранів TV чи на сторінках Фейсбуку, не менше чотирьох – жінки. З XIX століття тягнеться нитка імен надзвичайних європейських музичних жінок-авторів, талановитих, хоча і не дуже відомих. Жанна-Луїза Дюмон, відзначена Лістом і Берліозом; Дора Пеячевич, натхненна музикою Брамса, Шумана й Штрауса; Рут Кроуфорд Сігер, модерні пошуки якої порівняні з шуканнями Антона Веберна;

Елізабет Макконкі, спокійна до авангарду через любов до англо-кельтського фольклору та музики Бартока. Вражає музика Софії Губайдуліної, однієї з дивовижних представниць жіночого музичного „другого авангарду” ХХ століття. У Національній спілці композиторів України жінки становлять, мабуть, не менше половини. З них одразу пригадуються видатні постаті: жива легенда, Герой України, лауреат Національної премії ім. Т.Г. Шевченка, посправжньому велика, що сягає „універсальності взірця” людинитворця Леся Дичко. З молодших поколінь – лауреати численних державних премій, автори симфонічної, камерної, хорової музики Ганна Гаврилець, Кармела Цепколенко, Вікторія Польова та ін. І якщо комусь на думку спаде відшукати початок цього жіночого українського музичного авторства, звернемось на генезу жіночої поетичності з міркувань Оксани Забужко в есе „Жінка-автор у колоніальній культурі, або знадоба до української гендерної міфології”.

Попри нищівну критичну рефлексію образу жінки тоталітарної формації як „нічийної землі Великої Блудниці” і „дівки-бранки”, зворушує думка про „найпотужнішу традицію жіночого письменства”, народжувану поетичною жіночою душею. Дивиною здається, що жіноче „книжкове” письменство почалось з провокативно-скандальної віршованої світської сатири луцької шляхтянки Олени Копоть-Жоравницької, яку 1575 року викликали на суд за „образу честі”. Однак „щодо багатющої української фольклорної лірики (понад двісті тридцять тисяч записаних пісень і балад!), то близько двох третин її, як підрахував ще в минулому столітті М. Максимович, складають голоси жіночі – щонайпосередніша „пряма мова” тисяч і тисяч безіменних..., незрідка й геніальних поеток, які доносять до нас крізь віки живою й дотикальною чуттєву тканину жіночого життя. Український же модернізм значною мірою завдячує своєму постанню першій відверто феміністичній авторці – Ользі Кобилянській, а безсумнівної вершини сягає – у поетичних драмах Лесі Українки, формально належної до пантеону „недоторканих” національних класиків”.

Дійсно, „первень” не лише жіночої поезії, а й жіночого композиторства міститься в найдавнішому шарі – до книжного, фольклорного. Це українське поетичне лоно, проявлене у прадавніх слов’янських колискових, веснянках, гаївках. Тут співочо промовляє жінка – Велика Матір Земля, Берегиня й Захисниця, в обрядових про



кохання всупереч смерті й нещасній долі; тут споглядально, драматично чи лірично, чуттєво інтонує жінка – Вічна Вірність і Ніжність, одвічна Віра, Надія й Любов. А кульмінації цей історичний талант досягає, вочевидь, саме у творах вищеназваних і не названих з числа українських жінок-композиторів ХХ століття. В розлогій чоловічій генерації сучасної української музики кожна жіноча композиторська постать по-своєму мудро й душевно, поетично розвінчує гендерну міфологію.

У Дніпровському осередку НСКУ своє ліричне спростування міфу „другої статі” в композиції являє творчість Валентини Брондзі-Мартинюк. Ще в радянські часи, з 1983 по 1988 роки, учениця одного з видатних українських майстрів воєнного покоління, народного артиста України, лауреата Національної премії ім. Т.Г. Шевченка А.Я. Штогаренка, – вона з перших творів заявила про усвідомлене призначення зробити власним мисленням і мовою саме фольклорну національну музичну поетику. Через сюжетність, жанрові ознаки, інструментарій опанувала народно-пісенний мелос у контексті сучасного відчуття й музичного словника ХХ століття.

Початок композиторської творчості поклав найбільш концептуальний жанр симфонії – дипломною роботою В. Мартинюк була Перша симфонія (1983), згодом з’явилась і Друга (1986). Втіленням потягу до темброво багатой оркестрової барви, потреби у розгорненому симфонічному міркуванні, виразом бажання випробувати сили соборності музичного „слова” стали нові оркестрові партитури В. Мартинюк – Концерт для оркестру (1990), Три акварелі для оркестру „Ой, летіли лелеки” на вірші Г. Світличної (1992), Поема для симфонічного оркестру (2004).

В різножанровому камерно-інструментальному продовженні цієї лінії творчості відчутне шанобливе „тремтіння” перед музичними відкриттями й знахідками в галузі сонати, квартету й квінтету, фантазії, фортепіанної прелюдії й фуги, органної мініатюри великих інструменталістів сучасності Б. Бартока, П. Хіндеміта, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, А. Шнітке, українських композиторів – „шестидесятників”. Це окремий ряд у творах В. Мартинюк, що простягається від Сонати для скрипки і фортепіано (1978), Варіацій на тему української народної пісні „Не співайте півні” для струнного оркестру та фортепіано (1979), Концертної фантазії „Con fuoco” для камерного ансамблю або флейти, скрипки, акордеона, гітари, контрабаса та ударних (1998), Музичного жарту для квінтету духових

та ударних інструментів „Фортуна” (2000), Фантазії для фортепіано (2001), Тріо для флейти, віолончелі та фортепіано чи органа (2002), „Зозулі часу” для камерного оркестру (2002). До одностайної монологічної Сонати-фантазії для скрипки або саксофона і фортепіано „Дочекайся” (2000, 2003) , Діалогу для фортепіано й органа, „На полонині” для скрипки й фортепіано, „Елегії” для фортепіано, Мелодії для скрипки і фортепіано, Триптиху для камерного оркестру „Нитка Аріадни” (2007), „Інтерв’ю на задану тему” для кларнета соло (2014), „Tempora mutantur” для арфи та фортепіано (2017), п’єс для квартету тромбонів, квінтету дерев’яних духових та ін.

Від захоплення інструментальним мисленням ХХ століття, є нестримне в творчості В. Мартинюк прагнення виміряти національне музично-діонісійське – західноєвропейським „аполонічним”. Інакше кажучи, підпорядкувати світоглядно-особливе з цитованого фольклорного матеріалу або відміченого фольклорною інтуїцією авторського тематизму – струнким логічним законам організації західноєвропейських поліфонічних форм. Таке приховане відчуття творчої боротьби двох початків пронизує Хорал і фугу на дві народні теми (пісні „Йшли воли з діброви” й „Дивлюсь я на небо” В. Заремби), Фугу та постлюдію на дві українські народні теми (пісень „Ой, у полі білий камінь лежить” та „Ти ж мене підманула”); Фантазію, фугу й епілог на теми пісень українських композиторів для фортепіано, Прелюдію й фугу на теми пісень „Рідна мати моя” В. Вірменича й „Пісня про рушник” Г.П. Майбороди. З цього досвіду, композитор сміливо могла би сказати словами С.І. Танєєва (з листа до П.І. Чайковського після прем’єри кантати „Іоанн Дамаскін”), що контрапунктичний спосіб доведення музичної думки не робить музику ані нудною, ані сухою. Навпаки, слугує ясності, струнності звуко-образу, що сприймається.

З прагнення оволодіти найсучаснішим західноєвропейським досвідом електронних композиторських пошуків у сфері „конкретної” музики народжуються комп’ютерні мініатюри „Музика із шумом прибою”, „Вічний шлях”, „Світла туга”, „З гір Карпатських”.

Але поетика української жіночої композиторської душі не могла позбавити В. Мартинюк бажання доторкнутись „священної хореї” музичного театру. Адже цим шляхом пройшло багато геніїв музики ХХ століття (Стравінський, Берг, Онеггер, Прокоф’єв, Шостакович й

ін.). Серед українських композиторів своє захоплення музичним театром втілили чимало і з поколінь повоєнних, і з сучасників, з якими спілкувалась особисто й у кого безпосередньо навчалась у студентські роки й після них (Данькевич, Кирейко, Іщенко, Дичко, Скорик, Станкович, Іщенко). Тому В. Мартинюк і спробувала себе у жанрах балетних та музично-сценічних, дебютувала успішно й потім писала вже за замовленням театрів. Її музично-театральний доробок включає хореографічні мініатюри „Пустельник” (2001), музично-хореографічне дійство „O tempore, o mores”, „В чарах кохання” (2002) (донині єдиний, поставлений на сцені Дніпропетровського академічного театру опери й балету твір дніпровського автора). Не менший акторсько-слухацький резонанс мали й одноактні водевілі „На перші гулі” за В. Васильченком, „По модньому” за М. Старицьким (1985), а також і музика до театральних вистав – „Солдат і відьма” за Андерсоном на сцені Запорізького музично-драматичного театру. „Лісова пісня” за Л. Українкою (2003), „Наполеон і корсиканка” за І. Губачем (2005) на сцені Дніпровського академічного музично-драматичного театру ім. Т.Г. Шевченка.

Та все ж, без сумніву, пріоритетними для В. Мартинюк є жанри вокально-симфонічні, хорові й камерно-вокальні, бо тут співається слово і зміст, а мелодія керує формою. Корінні поспівки ліричних, обрядових, історичних пісень і дум, веснянок, різдвяних колядок і скоромовок стають інтонаційною матерією для здійснення несподіваних для слуху ладово-гармонічних перегонів, зростання напружених кластерних вертикалей. Тут органічне відчуття часу плине у контрастних ритмічних змінах, пульсаціях синкопованих і остинатних ритмо-формул, ще й просторово посилюється тембровою різноманітністю додаткових інструментів (духових, ударних, віолончелі, фортепіано, вібрафону). Невипадково композиторська інтуїція дуже часто жанрово прохає більш вільних для розвитку музичної думки форм. Окрім наспіву, пісні, гімну – хорової поеми, вокалізу, молитви, колядки. Такі – П’ять хорів а capella (1986), поема для хору та фортепіано „Там над шляхом матуся стояла” (1988), „Радуйся, земле” на народні слова (2001), „Яблунева солов’їна” на вірші Ю. Рибчинського для мішаного хору та ударних інструментів (2002), Різдвяні пісні для дитячого хору на народні слова (2003), „Мова золота” на вірші А. Малишка (2004), „Чистий кришталь” на вірші Г. Сковороди для мішаного хору (2006), „Вокаліз” для сопрано та мішаного хору (2011). А в солоспівах вокальна думка вибудовує,

окрім природних романсово-пісенних структур, нові, індивідуально чуйні до риторично-дієвих сенсів та емоційної фарби – оповідальні, звукописові, розмовні й хронікальні жанрові форми казки, акварелі, нарису, діалогу. Слухайте „Сонні казки для дітей та дорослих” для читця, фортепіано та ударних на тексти М. Салтикова-Щедріна, С. Пісахова та українських народних казок (1991), Діалог поета й композитора „Со-творіння” для читця та фортепіано на слова О. Вікторова (1998), „Повернися, козаченьку” для голосу та фортепіано на вірші М. Потійка (1999), „Дай, Боже” на вірші С. Черевко (1999), Три нариси для народного голосу та фортепіано на вірші Г. Світличної (1996), „Море, небо і сонце”, акварель для голосу та фортепіано (1998), „Нить Аріадни” на слова К. Бальмонта (2002), „Не тревожьте музику руками” на вірші А. Вознесенського (2003), „Істини буття” на вірші В. Здоренко (2004).

Окрема сторінка вокально-симфонічних пошуків В. Мартинюк присвячена обробці й авторському переосмисленню власноруч зібраних народних мелодій Дніпровського, істинно козацького, мабуть, найбільш козацького за історико-культурним спадком регіону в Україні. На цій благодатній ниві композиторської праці природно здійснюється долучення до ментально аутентичного джерела народної музичної поетики. На хвилі захоплення новими відкриттями з козацького пісенно-хорового й танцювального фольклору Томаківського, Солонянського, Покровського, Царичанського районів створювалась поема „Маруся Богуславка” на вірші Л. Костенко для мішаного хору й інструментального ансамблю – флейти, кларнета, дудука, двох бандур, ударних, фортепіано (прем'єра 2016 р.). На Першому міжнародному етномузикознавчому симпозіумі „Актуальні питання східноєвропейської етномузикології” в лютому 2018 року прозвучали і кантата „Ішов козак долиною” для солістів, фортепіано, ударних та капели бандуристів.

Щоправда, серцем і душею композиторської праці В. Мартинюк були й залишаються твори для голосу з бандурою й ансамблю бандуристів, часто написані під враженням від спілкування і дякуючи творчому обміну думок із заслуженим працівником культури України, професором С.В. Овчаровою та досвідченим викладачем, доцентом кафедри „Народні інструменти” М.С. Березуцькою, художніми керівниками уславленої, відомої далеко за межами нашої країни капели бандуристів „Чарівниці”. Прониклива душевність народного співу, ліризм пісенної інтонації й прозоре, різнобарвне

звучання регістрів бандури, природна драматична сила і незрівняний з жодним іншим інструментом дзвінкий перебіг струн спонукали композиторську фантазію до створення цілої антології солоспівів з бандурою. В ній і мініатюри, і розгорнуті форми – „Маленька українка” на вірші О. Пчілки для голосу та бандури (2001), „Прилітай, моя ластівко” на вірші В. Вихруща для голосу та капели бандуристів (2003), „Вільшанка” на вірші Л. Коломиєць для тріо бандуристів (2004), „Тарасу Шевченку” на слова Д. Яворницького, „Вічна весна” – акварелі для флейти, пан-флейти та капели бандуристів за мотивами поезії Т. Шевченка (2014).

Репертуар багатьох всеукраїнських конкурсів виконавців на бандурі неодмінно включає вибрані композиції із сольних п'єс для бандури чи бандури з іншими інструментами В. Мартинюк. Ось лише кілька з них – „Сon moto” для квартету бандуристів та ударних (2004), Алюзії на тему української народної пісні „Як поїхав чумак” для бандури та фортепіано (2008), Фантазія на тему української народної пісні „Не сіяно, не орано” для бандури соло (2011), „Дощику, полини” для бандури соло (2011), „Бурлеска” для бандури соло (2011). Віднедавна до програм фестивалів і конкурсів долучено Концерт „Бандура forever” для бандури та струнного оркестру, присвячений С. Овчаровій (2011). Минулого року видано і збірку поліфонічних творів для бандури В. Мартинюк, куди увійшли поліфонічні Інвенція на тему української народної пісні „Ой, у полі, полі світлиця стояла” для бандури соло (2011), Фуга та постлюдія на теми українських народних пісень „Ой, у полі біл камінь лежить” та „Ти ж мене підманула” для бандури соло (2012) та ін.

Позначена спостереженою ще М. Грушевським у давньослов'янському світогляді екзистенційною схильністю, Валентина Мартинюк музично надихає свої твори відкритим, яскраво ліричним почуттям, у випромінюванні котрого й переживаються всі високі істини буття. Через те зустрічаються в музичному плинні композиторської душі вічне і тимчасове, минуле й сучасне, інтимно-особисте й Божественне, пробуджується в ній Віра і промовляє Совість. Саме цим можна пояснити здійснене у творчості В. Мартинюк на початку 2000-х років звернення до духовно-хорової музики. Мабуть, з Божою допомогою, 2016 рік увесь пройшов під літургичним знаком. У головних храмах Дніпра й Кам'янського виконувались Євхаристичний канон („Милість миру”), Третій антифон („У Царствії твоїм”) з Літургії Святого Іоанна Златоустого,

Поліелей („Плотіє заснув”) з Всенощного бдіння, Велике славослів'я, Ірмоси Великої Суботи, „Антифони ступеня восьми гласів”, „Ірмоси канону вербної неділі”. А у Міжнародний день музики в Михайлівському Золотоверхому соборі прозвучав хорівий твір „Монастирський острів. Візантійський хрест”. Він виконувався під час найпрестижнішого заходу Національної Спілки композиторів України XXVII Міжнародному фестивалі „Київ Мюзик-фест-2016”, в одному ряді з творами „батьків музики ХХ століття – Б. Бартока, В. Лютославського, К. Пендерецького, Є. Станковича, М. Скорика, Л. Дичко, В. Сильвестрова, серед творів більш ніж ста композиторів з Франції, Бельгії, Великої Британії, Іспанії, Латвії, Литви, Угорщини, Польщі, США. Для будь-кого з професійних музикантів це – свідчення визнання, знак посвячення в число шанованих в Україні майстрів композиції. Для В. Мартинюк – це подія, за якою приховуються такі непрості духовні переживання, що спіткають людину межі ломки світоглядних стереотипів. Це подія, за „глянцем” якої – непрості шукання віри в остаточну Вищу правду, властиві людям, котрі вже багато подолали на своєму життєвому шляху.

Невеликі, місткі за формою, строгі за висловом, емоційно чисті, духовно-хорові твори В. Мартинюк випромінюють трепетну жагу будь-якої людської душі – хоч краплі Божественної благодаті. В них відчувається і прагнення Вищої Справедливості, яким скеровувались духовні одкровення справжніх інтелігентів-композиторів з чуйним сумлінням у музиці ХХ століття – Г. Свиридова, М. Сидельникова, А. Шнітке, Г. Канчелі, А. Пярта та ін. В духовно-хорових творах В. Мартинюк її особисті думки міцно переплетені з сенсами універсальними, як музичні форми мислення православного хорового співу із західноєвропейськими риторично-мелодійними фігурами та з колядковими, щедрівочними символічними ритмо-мелодичними зворотами, майстерно прочитаними класиками української церковної музичної традиції початку ХХ століття М. Леонтовичем, К. Стеценком.

Духовною музикою лише ствердилось у В. Мартинюк змолоду властиве її натурі ставлення до життя як життя серцем. Воно керується бажанням материнського навчання молоді, передусім, із композиторськими здібностями. Тим більше, що педагогічній діяльності віддано понад 30 років. Серед кращих учнів В. Мартинюк, ті, що й зараз виборюють нагороди на обласних, всеукраїнських і міжнародних конкурсах. У числі її випускників Ганна Болдирева,

Юрій Бєднік, Антон Левандовський, Ярослава Таган, Денис Черкасов, Олена Шкірська, Таїсія Семяннікова, Марія Брусенцева, Ганна Кушнір, Ганна Цирульник, Ганна Виставна. Лише з 2014 по 2018 роки на таких серйозних випробуваннях молодих композиторів у Києві, Чернігові, Харкові, Дніпрі, як конкурс ім. Ревуцького, „Київський колорит”, „Харківські асамблеї”, „Дніпровські хвилі” лауреатами стали М. Павлова, Є. Бутін, А. Наконечна, А. Суржиков, В. Старостін, Д. Буйновська, С. Міляр, К. Кердан, Б. Андрейчик, О. Штирбу, К. Куракова.

Винагородою дружби й толерантності у професійному й широкому музичному спілкуванні – зростання спільноти виконавців, музикознавців, викладачів, учнів і слухачів як односторонніх, друзів. У цьому колі – виховательки кількох „зіркових” поколінь бандуристів С. Овчарова та співкерівник капелю бандуристів „Чарівниці” М. Березуцька; професор, музикознавець С. Щітова; автор віршів кількох солоспівів В. Здоренко, диригент Я. Кириленко та керований нею дитячий шоу-кліп-театр „Будьмо разом”, лауреат міжнародних конкурсів хор Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки та його диригенти різних часів В. Таран, Г. Хананаєва, Н. Громченко, Ю. Іванова; викладачі-виконавці академії Г. Виноградова, В. Громченко, І. Грузин, Ф. Денисенко, Ю. Бєднік, М. Руденко, В. Семеряга, А. Токолов, В. Овчаров, В. Красношлик, О. Школа, Г. Кузяєва, Ю. Радзецький, Ю. Самара, Г. Новосьолова, спілчани з різних регіональних організацій Національної спілки композиторів України. Десь за обрієм – назавжди вчителі й творчі наставники, музикознавці, заслужений працівник культури України Л. Царгородцева та кандидат мистецтвознавства А. Постава; диригенти, заслужені артисти України М. Шпак і М. Кулагін, співак О. Манжос, неперевершений домрист А. Улахли.

І найголовніше: те, що створене Валентиною Мартинюк – не у шухляді. Воно публікується й виконується на фестивалях „Київ Музик Фест”, „Золотоверхий Київ”, польському фестивалі православної духовної музики „Хайнувка”, на концертах фестивалів кобзарського мистецтва ім. Г. Хоткевича, „Пісня славить Кобзаря”, „Від Різдва до Різдва”, „Дзвени, бандуро”, „Дніпрова пісня”. Найближча прем'єра – у лютому 2019 року, коли в Кам'янському музичному коледжі силами студентів і викладачів (солісти, хор, оркестр) має вперше виконуватись пародійна комічна опера у двох діях за літературною ідеєю та лібрето Г. Хананаєвої та Н. Котенжи

„Як в далеку давнину”, цікаво жанрово визначена композитором у ремарці „малюнки родової пам’яті”.

Не знаю, як для кого, але для мене кожне післяконцертне враження від музики цієї жінки-композитора лише підтверджує думку про, мабуть, щасливу зустріч мрії з долею. Збіг поглядів, думок, уявлень із способом життя, ту рідку тотожність мислення й буття, що довів собою Григорій Сковорода. У нашому випадку – це музична творчість як єдиний, внутрішньо виправданий, злагоджений спосіб життя Валентини Мартинюк. Музична діяльність як бажаний і єдино можливий устрій буття, гармонізований свідомістю „сродної” праці й сердечністю світовідчуття. Бо ж, так міркував Памфіл Юркевич, „як у серці людини вичерпується олива любові, каганець згасає...”.



## З М І С Т

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

### *Українська музична культура* *Ukrainian musical culture*

<b>Варакута М.І.</b>	
<b>Черненко Ю.О.</b>	
<i>ДО ПРОБЛЕМИ ТРАКТОВКИ ЖАНРУ</i>	
<i>ХОРОВОЇ МІНІАТЮРИ</i>	
<i>У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ</i>	
<i>(на прикладі хорових мініатюр В. Стеценка)</i> .....	5

<b>Tarasova N.</b>	
<b>Kamuz P.</b>	
<i>CHRISTIAN DUALISM OF CONFESSION AND</i>	
<i>GLORIFICATION AS THE BASIS OF MUSICAL DRAMATURGY</i>	
<i>AND STYLISTIC FEATURES OF</i>	
<i>LITURGY OF ST. JOANNA ZLATOUST BY M.</i>	
<i>SKORYK</i> .....	16

<b>Приходько І.М.</b>	
<b>Куса Ю.О.</b>	
<i>ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОЛЬКЛОРУ</i>	
<i>ТА КУРС СОЛЬФЕДЖІО</i> .....	32

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

<b>Sliužinskas Rimantas</b>	
<i>ARCHAIC MUSICAL STYLES PROBLEM</i>	
<i>IN THE EARLIEST PUBLICATIONS OF LITHUANIAN</i>	
<i>FOLKLORE</i> .....	50

<b>Гужва О.П.</b>	
<b>Ревуцький А.Я.</b>	
<i>МЕЛОДИЗМ С.С. ПРОКОФ'ЄВА</i>	
<i>ЯК ГОЛОВНА РИСА ЙОГО СТИЛЮ</i>	
<i>(на прикладі Концертів № 1 та № 2 для скрипки з оркестром)</i> .....	61

**Тарасова Н.Ю.**

**Дубина А.В.**

*ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ВТІЛЕННЯ ПРИНЦИПІВ  
НОВОГО НАПРЯМУ ХОРОВОЇ МУЗИКИ  
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ В ЛІТУРГІЇ  
СВЯТОГО ІОАННА ЗЛАТОУСТОГО  
П. ЧЕСНОКОВА.....*

76

**П'ятницька-Позднякова І.С.**

*МУЗИЧНО-МОВЛЕННЄВА ПРОБЛЕМАТИКА  
У РЕТРОСПЕКЦІЇ .....*

90

**Рябцева І.М.**

**Мороз А.Ю.**

*ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ  
ВІОЛОНЧЕЛЬНИХ КОНЦЕРТІВ С. ПРОКОФ'ЄВА  
ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ СПІВДРУЖНОСТІ  
КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦІВ .....*

107

**Shchitova S.**

**Shvets T.**

*MULTIDIMENSIONALITY OF GENRE SYNTHESIS  
IN CONTEMPORARY MUSICAL ART .....*

118

***Музичне виконавство  
та педагогіка  
Musical performing and pedagogic***

**Громченко В.В.**

*ТВОРИ ДЛЯ ТУБИ СОЛО  
ЯК КВІНТЕСЕНЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ  
ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ  
ІДЕНТИФІКАЦІЇ ІНСТРУМЕНТА.....*

127

**Рябцева І.М.**

**Романовський С.В.**

*ВАЛТОРНИ У ПЕРШІЙ СИМФОНІЇ  
ГУСТАВА МАЛЕРА .....*

138

<b>Золотарьова Н.С.</b> <b>Оліферовська Т.О.</b> <i>ВПЛИВ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ НА ІНТЕРПРЕТАЦІЮ ТВОРУ</i> <i>(на прикладі віолончельного концерту А. Дворжжака)</i> .....	149
--	-----

<b>Shchitova S.</b> <b>Yakimets A.</b> <i>THE INNOVATIVE INTERPRETATION OF THE CHAMBER-VOCAL GENRE IN THE LATE WORKS OF SCHUBERT</i> .....	163
--	-----

<b>Тарасова Н.Ю.</b> <b>Москальов Б.І.</b> <i>МОВА ДЖАЗУ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ СЮЇТІ ХХ ст.</i> <i>(на матеріалі сюїти для фортепіано „1922” П. Гіндеміта і „Сюїти настроїв” Ю. Чугунова)</i> .....	171
---	-----

<b>Khmel N.</b> <b>Myaka A.</b> <i>TO THE QUESTION ABOUT THE DEVELOPMENT OF THE PIANO TRANSCRIPTION GENRE IN LISZT'S WORKS</i> <i>(for the example of „Dance of Death” by Saint-Saens – Liszt)</i> .....	186
---	-----

## ***Хроніка музичних подій*** ***Chronicle of musical events***

<b>Громченко В.В.</b> <i>120 РОКІВ ПРОФЕСІЙНІЙ МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ У ДНІПРІ</i> .....	197
--	-----

<b>Тарасова Н.Ю.</b> <i>ЖІНКА-КОМПОЗИТОР. АПОЛОГІЯ ПРОФЕСІЇ ПО-УКРАЇНСЬКИ</i> <i>до 60-річчя В.М. Брондзі (Мартинюк)</i> .....	199
--	-----

Наукове видання

# Музикознавча думка Дніпропетровщини

**Випуск 15**

Відповідальний за випуск  
*В.В. Громченко*

Коректор *Ю.В. Гончаров*

Підписано до друку 21.12.2018 р.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний.  
Гарнітура Time New Roman.  
Друк цифровий. Ум. друк 8,84.  
Наклад 100 пр. Зам. № 47/18

Видавництво «ГРАНІ»  
49000, м. Дніпро, вул. Старокозацька, 12/8  
Свідоцтво про внесення до Держреєстру  
ДК № 2131 від 23.02.2005  
[www.grani.org.ua](http://www.grani.org.ua)  
[www.grani-print.dp.ua](http://www.grani-print.dp.ua)  
[granidp@gmail.com](mailto:granidp@gmail.com)  
[graniprint@gmail.com](mailto:graniprint@gmail.com)