

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

**ISSN 2522-9168 (Online)**

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

**DOI 10.33287/22202002**

# Музикознавча думка Дніпропетровщини

**Випуск 18 (1, 2020)**

**Дніпро  
ГРАНІ  
2020**

Друкується за рішенням Вченої Ради  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Протокол № 1 від 03.09.2020 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 Дануте** – д-р мист., проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **ПАРНКУТТ Річард** – д-р мист., проф., директор центру систематичного музикознавства (м. Грац, Австрія); **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); **ПЕТРОШІЄНЕ Ліна** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Клайпедського університету (м. Клайпеда, Литва); **ЙОВАНОВІЧ Єлена** – д-р мист., стар. наук. співробітник Сербської академії наук і мистецтв (м. Белград, Сербія); **БАЛЬСИС Рімантас** – д-р гуман. наук (етнологія), 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); **ВАРАКУТА М.І.** – канд. мист., доц., проф. кафедри «Історія та теорія музики» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ТУЛЯНЦЕВ А.А.** – канд. мист., доц., зав. каф. «Вокально-хорове мистецтво» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **КУПНА Д.Д.** – канд. мист., доц. кафедри «Історія та теорія музики» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **СЛАВСЬКА Я.А.** – канд. пед. наук, доц. каф. «Соц.-гуман. дисц.» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ГРОМЧЕНКО В.В.** – канд. мист., проф. каф. «Оркестрові інструменти», проректор з наук. роботи Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро), редактор-упорядник.

**М 90** Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей. Дніпро: ГРАНІ, 2020.

Вип. 18 (1). 186 с.

**Musicological Thought of Dnipropetrovsk region:** Compilation of the scientific articles.

Dnipro: GRANI, 2020. Issue 18 (1). 186 p.

*Вісімнадцятий випуск* збірника наукових статей «Музикознавча думка Дніпропетровщини» продовжує серію публікацій, що є результатом наукової діяльності, насамперед, викладачів, аспірантів та магістрантів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. До збірки також увійшли праці науковців, дослідницька діяльність яких пов'язана з дніпропетровським регіоном.

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

Згідно з наказом МОН України № 886 від 02.07.2020 р.  
збірник «Музикознавча думка Дніпропетровщини»  
внесено до переліку наукових фахових видань України  
(галузь «Мистецтвознавство», спеціальність 025 «Музичне мистецтво»)

Наукометричні бази, в яких зареєстровано збірник:  
Crossref, CiteFactor, Cosmosimpactfactor, Academic Resourse Index ResearchBib, Journal Factor (JF),  
International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF), General Impact Factor  
*The DOI for all this scientific compilation 10.33287/22202002*

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
Серія КВ, № 22884-12784Р від 28.08.2017 р.

За точність викладених фактів і коректність цитування відповідальність несуть автори статей

## **ПЕРЕДМОВА**

Вісімнадцятий випуск збірника наукових праць «Музикознавча думка Дніпропетровщини» представляє наукові статті, що є результатом дослідницько-наукової роботи викладачів, магістрантів і аспірантів, насамперед, Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. До презентованої збірки також увійшли й наукові роботи вчених, дослідницька діяльність яких, певною мірою пов'язана з дніпропетровським регіоном.

Тематика презентованих статей окреслила їх формування у структурі з чотирьох розділів, а саме – «Українська музична культура: етномузикознавчий та мистецтвознавчий аспекти», «Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва», «Музичне виконавство та педагогіка», а також «Хроніка наукових подій (рецензії)».

Перший розділ «Українська музична культура: етномузикознавчий та мистецтвознавчий аспекти» розкривається аналітичним поглядом А.А. Тулянцева на соціокультурні реалії Дніпропетровського українського академічного молодіжного театру. Виявленням жанрової і стилістичної своєрідності чисельного камерно-вокального доробку О. Білаша означено наукову завзятість Д.Д. Купіної та С.О. Лози. Окреслення ролі хорового колективу у значенні його драматургічного єства в опері М. Аркаса «Катерина» висвітлюється Н.А. Белік-Золотарьовою. Спробою розкрити художньо-духовну значимість херувимських пісень українських класиків М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя в акцентуації новацій і традицій їх хорового письма означено статтю А.А. Тулянцева і К.М. Гуськової. Фрески для фортепіано «Замки Луари» у значенні репрезентанти художнього мислення Лесі Дичко постають у центрі наукової уваги А.Ю. Лошкова.

Другий розділ збірника «Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва» відкривається статтю Д.Д. Купіної, в якій досліджуються особливості жанру медитації для органа. Виконавські засоби фортепіанної виразності вивчаються у світлі драматургії сонатного циклу Л. ван Бетховена, на прикладі Сонати № 3 C-dur, Т.О. Медведніковою та В.С. Панченком. Звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан стають концентрацією наукової допитливості Лі Яна. Г.С. Савченко заглиблюється у самотність оркестрового письма в опері «Мавра» І. Стравінського. Жанрові

характеристики романтичної фантазії для гітари на запозичену тему Ф. Таррегі висвітлюються Ю.В. Фурдуй та О.Л. Єгоровою. Творчий шлях та проблема періодизації композиторського доробку ірано-американського митця Реза Валі досліджуються у статті Ехсана Таваккола.

У розділі «Музичне виконавство та педагогіка» В.В. Громченко акцентує увагу на питанні педагогічно-ціннісного єства композицій духового соло Е.В. Денисова, усталюючи питання сценічно-одноосібного виконавства як на дерев'яних, так і на мідних духових інструментах у проблематичний центр сучасного навчально-освітнього процесу. Специфіка перекладу вокальних творів доби бароко для бандуриста-співака фокусує наукову цікавість Н.В. Хмель та О.В. Берднікової. Грані академізації народного інструмента балалайки в Україні, у світлі як концертного, так і педагогічного репертуару, досліджують С.А. Щітова та І.І. Ласкурін. Заглиблення у композиторський стиль Д. Лігеті, з позиції окреслення характерних ознак інструментально-виконавської специфіки, здійснюють О.М. Берегова та М.М. Кара.

Четвертий розділ «Хроніка наукових подій (рецензії)» пропонує поціновувачам музичного мистецтва ознайомитись із рецензією (В.В. Громченко) на наукову збірку «Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище», котра була укладена за матеріалами однойменної IV Всеукраїнської науково-практичної дистанційної конференції (з міжнародною участю), що відбулась у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки 6–7 квітня 2020 року.

Відтак, презентоване наукове видання зацікавить багатьох фахівців сучасного музичного мистецтва, зумовлюючись, передусім, професійними гранями еволюціонування академічної музичної практики.

*Проректор з наукової роботи  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,  
кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри «Оркестрові інструменти»  
**В.В. Громченко***

**Українська музична культура:  
етномузикознавчий  
та мистецтвознавчий аспекти**  
Ukrainian musical culture:  
Ethnomusicology and Artistic Aspects

UDC 792.028

DOI 10.33287/222013

**Тулянцев Андрій Анатолійович,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри «Вокально-хорове мистецтво»  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (093) 723 - 45 - 15

e-mail: ksb2008dnepr@rambler.ru

<https://orcid.org/0000-0002-4567-432X>

**ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ  
УКРАЇНСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ МОЛОДІЖНИЙ ТЕАТР  
У СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ  
КОНТЕКСТІ**

**Метою статті** є вивчення специфіки репертуарних вистав для молоді з позицій діалогу між театром і глядачем, а також відбір найбільш ефективних методів їх дослідження задля виявлення особливості використання жанрово-стилістичних прийомів акторської гри й режисури у театральній мові та закономірностей інтерпретації театральної вистави у сценічному просторі. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше визначаються засадничі риси діяльності Дніпропетровського українського молодіжного театру, здійснюється її предметно-понятійний та ціннісно-смісловий аналіз; пропонується історико-театрознавча оцінка стану зазначеного колективу у контексті сучасної театральної культури, яка дозволяє зрозуміти особливості історичного феномену, що поєднує сьогодення з минулим та накреслює риси майбутнього української театральної дійсності. Звернення до вистав синтетичного жанру, який розкриває природу взаємодії театру та музики, обумовили **методи дослідження**. Вони ґрунтуються на міждисциплінарному синтезі різних областей

наукового знання, а саме – структурної системи театрознавства, використанні аналітичних прийомів у вивченні драматургії, режисури, акторської майстерності, співу, роботи оркестру, сценографії, їх аналогій і перетинів, об'єднань і протиставлень.

**Висновки.** У різножанрових виставах Дніпропетровського українського академічного молодіжного театру розкриваються принципи діалогу театральної системи та глядацької аудиторії, заснованої на активному стильовому взаємному обміні. У зв'язку із цим, відзначається справжня взаємна співпраця театру та глядача, під час якої відбувається вбудовування однієї драматургічної традиції в іншу, а також професійна праця режисерів з драматургічним текстом, пов'язана з творчою зміною структури та образного ладу вистав і їх активною трансформацією в сучасному соціумі.

**Ключові слова:** молодіжний театр, вистава, режисер, актор, глядач, диригент, оркестр, спів, соціум.

**Тулянецв Андрей Анатолиевич**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой «Вокально-хоровое искусство» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Днепропетровский украинский академический молодежный театр в современном социокультурном контексте**

**Целью статьи** является изучение специфики репертуарных спектаклей для молодежи с позиций диалога между театром и зрителем, а также отбор наиболее эффективных методов их исследования, выявляющих особенности использования жанрово-стилистических приемов актерской игры и режиссуры в театральном языке, закономерностей интерпретации театрального спектакля в сценическом пространстве. **Научная новизна** статьи заключается в том, что впервые определяются основные черты деятельности Днепропетровского украинского молодежного театра, осуществляются ее предметно-понятийный и ценностно-смысловый анализ; предлагается историко-театроведческая оценка состояния обозначенного коллектива в контексте современной театральной культуры, которая позволяет понять особенности исторического феномена, объединяющего настоящее с прошлым и генерирующая черты будущего украинской театральной действительности. Обращение к спектаклям синтетического жанра, который раскрывает природу взаимодействия театра и музыки, обусловили **методы исследования.** Они основываются на междисциплинарном синтезе

различных областей научного знания, а именно – структурной системы театроведения, использование аналитических приемов в изучении драматургии, режиссуры, актерского мастерства, пения, работы оркестра, сценографии, их аналогий и связей, объединений и противопоставлений. **Выводы.** В разножанровых спектаклях Днепропетровского украинского академического молодежного театра раскрываются принципы диалога театральной системы и зрительской аудитории, основанной на активном стилевом взаимном обмене. В связи с этим отмечается реальное взаимное сотрудничество театра и зрителя, при котором происходит встраивание одной драматургической традиции в другую, профессиональная работа режиссеров с драматургическим текстом, связанная с творческим изменением структуры и образного строя спектаклей и их активной трансформацией в современном социуме.

**Ключевые слова:** молодежный театр, спектакль, режиссер, актер, зритель, дирижер, оркестр, пение, социум.

**Tulyantsev Andrey**, PhD in Arts, associated professor, the heard of the chair «Vocal and choral art», Dnipropetrovsk Academy Music after Mikhail Glinka

### **Dnipropetrovsk Ukrainian academic youth theater in the contemporary sociocultural context**

**The purpose** of this article is concentrated by researcher into revealing of the particularity for modern theater on the example Dnipropetrovsk Ukrainian academic youth theater. The author studies performances for young people that the theater has in its repertoire. The dialogue between the theater and the audience has its own scientific interest for the author. The author uses the most effective methods of scientific research. The author has a need to understand the peculiarities of the style of acting and directing. It is also necessary to understand the general style of the theater. This position is significant, because there is a specificity in the interpretation of theatrical performance. **Scientific novelty.** This article has its own peculiarity. The author aims to determine for the first time the main provisions of the activities of the Ukrainian academic theater for youth from the Dnieper. To achieve this goal, the author of the article makes an analysis in which there is a specific meaning of the theater's activities, the subject of this research. Theater is analyzed as an artistic value. The author assesses the state of the collective as a theater historian. The activity of the theater is analyzed in the context of

the functioning of modern theater culture. This is what makes it possible to understand the features of the historical phenomenon. It combines the present with the past. It aims to understand the perspective of contemporary theater time in the future. **Methods.** The performances of this theater have the characteristics of a synthetic genre. These performances have the ability to explain the nature of the interaction between theater and music. Therefore, research methods are based on the synthesis of various areas of scientific activity. In which there are various scientific disciplines. Specifically: the structural system of the history of the theater, the use of analytical methods in the analysis of drama, direction, skill of actors, singing, orchestra work, scenography. The author explores their analogies and connections, what unites them and what is opposition. **Conclusions.** The performances of the Ukrainian academic theater for young people from Dnipro are of different genres. The principles of the dialogue between the theater system and the audience, which exists in mutual exchange, are revealed in these performances. The author notes the real mutual cooperation between the theater and the audience. At the same time, there is an addition of one dramatic tradition to another. You can also observe how professional directors worked with the texts of the plays. The fact of how the structure and style of the performance is changing is significant. The academic professional artistic transformation of vocational performances in modern society is essential relevant.

**The key words:** youth theater, performance, director, actor, spectator, conductor, orchestra, singing, society.

**Постановка проблеми.** Дніпропетровський український молодіжний театр є одним із славетних колективів України, що уособлює у своїй діяльності принципи цілого театрального вишу, адже за минулі роки у цій трупі було виховано багато режисерів-професіоналів, сценографів, з яких половина самі стали організаторами і керівниками театрів, педагогами і вихователями. Серед них – Г. Кононенко, М. Мальцев, В. Макогонов, С. Чулков, А. Літко, А. Дудка, В. Мазур, В. Денисенко, В. Волконський, О. Варун. Школу колишнього Дніпропетровського ТЮГу пройшло кілька сотень українських акторів. Усі разом, ці фахівці багато в чому визначили рівень театральної культури України періоду від 1940 років до 2020 року. Доробок театру різних десятиліть свідчить про постійні шукання майстрами власної театральної форми,



характерної мови у зображенні найвищої сфери існування людини – сфери духовного.

Синтетичний характер вистав Дніпропетровського українського академічного молодіжного театру виявив себе в тому, що кожна з вистав відобразила закономірності свого соціально-політичного часу, знайшовши особливі виражальні засоби, багато в чому змінила саме уявлення про мистецтво театру юного глядача, а отже, заслуговує на увагу у призмі науково-дослідницької діяльності сучасних вчених сфери театрального мистецтва.

**Актуальність** обраної теми зумовлюється неабиякою прихильністю сучасного студентства та театральної спільноти до творчого доробку Дніпропетровського українського академічного молодіжного театру, що, безумовно, впливає на його репертуарну палітру, стратегію побудови прем'єрних вистав, формування професійно-виконавських особливостей добору акторів до певних спектаклів тощо.

**Огляд літератури.** Враховуючи необхідність системного театрознавчого розгляду діяльності Дніпропетровського українського академічного молодіжного театру, мусимо зазначити, що основний обсяг матеріалів, присвячених цьому колективу, датується публіцистичними працями 70-80-х років, що мають загальний культурно-просвітницький характер. Це статті Н. Шеліхової (газета «Днепр вечерний»), Р. Лиши, М. Зобенко, І. Нікітіної (газета «Прапор юності»), В. Десятерика (газета «Зоря»). До того ж періоду відноситься і оглядова стаття відомого київського театрознавця Ю. Богдасhevського, надрукована у журналі «Український театр» [1, 15]. Книга «Театр Григорія Кононенка» є літературно-художнім виданням, та не претендує на аналіз діяльності усього колективу [3]. Театрознавча історіографія як основа наукового аналізу сучасної творчості колективу зафіксована у статті А. Дніпровського [2, 18], у рецензії А. Тулянцева [4, 20] та навчально-методичних посібниках «Любовь Аполенис» А. Тулянцева [5], «Анатолій Дудка» А. Тулянцева [6, 80]. На превеликий жаль, інформація, що надається на офіційному сайті театру, має лише конкретну рекламну спрямованість.

**Мета статті** – виявити специфіку багаторічної діяльності Дніпропетровського українського академічного молодіжного театру, а також науково обґрунтувати, що творчість цього колективу має всі ознаки сучасного театру XXI століття.

**Об'єктом дослідження** є Дніпропетровський український академічний молодіжний театр як жанрово-стильова система, репрезентована відповідними сценічними творами, а **предметом** – новочасні соціокультурні ознаки даного театру у їх найбільш своєрідних художньо-сценічних проявах.

**Виклад основного матеріалу.** Дніпропетровський український академічний молодіжний театр працює вже більше 80 років. Створений у 1939 році як Дніпропетровський педагогічний театр для дітей, потім – Дніпропетровський Театр Юного Глядача ім. О. Пушкіна, колектив здійснював значну популяризаторську роботу у сфері інтенсивного розвитку культурно-художнього життя України тих часів. Головним режисером було призначено Бориса Оселедчика. Головним художником – Зіновія Фукса. Завідувачем музично-літературною частиною – Олесю Ракитянську. Репертуар трупи складався із віршованих п'єс-казок – «По щучому велінню», «Лисичка, Котик і Півник», «Івасик Телесик», «Пан Коцький», «Коза дереза», «Кіт у чоботях», «Червона шапочка» та ін.

Орієнтуючись на патріотичний напрямок роботи, Дніпропетровський ТЮГ показував такі вистави, як «Гра в Спартака» Р. Победимського, «Любов і дим» І. Дніпровського, «Вибух» та «По зорі» В. Гжицького, «Зрадник» Б. Житкова, «Колька Ступін» С. Ауслендера та ін. Нове життя породжувало нові форми театрального побуту. На площах, заводах і фабриках, в частинах Червоної Армії театр проводив масові революційні свята, вистави-мітинги, вистави-лекції, де брали участь артистичні сили трупи: Марія Володарська, Марія Архіпова, Зінаїда Фукс, Олексій Шпудейко, Василь Чуб, Кость Петриченко, Михайло Дзюба.

У роки Другої світової війни приміщення театру було зруйноване, і колектив протягом багатьох наступних років відносився до системи народної освіти. Театр працював самовіддано, плідно. Багато зусиль доклали митці щоб відновити приміщення і, по суті, перебудувати його для показу вистав. Але спектаклі презентувались також й у актових залах шкіл, технікумів, професійно-технічних училищ, піонерських таборах тощо. Культосвітня робота Дніпропетровського Театру Юного Глядача ім. О. Пушкіна мала велике значення для виховання учнівської та робітничої молоді області. Ця діяльність схвально сприймалась частиною педагогічної інтелігенції, діставась нерідко позитивні відгуки місцевої преси. Рецензії на вистави цієї трупи сповнені симпатії до нового

починання, їхні автори охоче вибачали колективові й декотрий брак майстерності, скромність обстановки та костюмів, відзначаючи як головне ентузіазм виконавців, щирість емоційних прагнень. Адже театр говорив у своїх виставах про морально-етичні проблеми тих часів.

«7 серпня 1969 року Рада Міністрів України прийняла постанову № 4 „Про створення в місті Дніпропетровську Українського театру юного глядача імені Ленінського комсомолу”» [3, 10]. Сконцентрувалася велика група митців різних спеціальностей: директор Борис Мартинов, головний режисер Григорій Кононенко, завідуючий трупю Микола Малицький, завідуючий музичною частиною Аркадій Мірзоян, літературною – Віра Терлецька, постановочною – Михайло Оренштейн, завідуюча костюмерним цехом Олександра Кузікова, перукарським – Людмила Павлова, художник по світлу – Леонід Ільїнський. 29-го жовтня 1969 року на сцені Дніпропетровського Палацу залізничників Дніпропетровський ТЮГ відкрив перший сезон виставою «Юність батьків» Б. Горбатова. Були поставлені «До побачення, хлопчики!» Б. Балтера й В. Токарева, «Скарби Флінта» Ю. Осноса за Р. Стівенсоном, «Бурею народжений» Ю. Принцева, «Недоросток» Д. Фонвізіна, «Репортаж, писаний під шибеницею» за Ю. Фучиком, «Божествена комедія» І. Штока, «На всякого мудреця доволі простоти» О. Островського та ін. До трупи влилася велика група акторів. Зокрема, Володимир та Віра Макогонови, Іван Кривошапов, Олексій Герасимов, Володимир Пориваєв, Людмила Якшина, Григорій Гринюк, Тамара Мальцева, Любов Аполеніс, Дмитро та Віра Пахманови, Лідія Апазова, Олександр Мироненко, Наталія Кудря, Ірина Медяник, Євген Звягін, Володимир Жевора.

Чуйний до естетики і самої природи акторської творчості, головний режисер Григорій Кононенко протягом досить короткого часу створив театр-лабораторію, у діяльності якого заперечувалася рутинна, штампна. Так, у Дніпропетровському Українському театрі юного глядача імені Ленінського комсомолу проводилась значна освітня робота, запрошувались відомі театрознавці Надія Демидчук, Наталія Шеліхова для читання лекцій з історії театру і драми, відбувались такі важливі заходи, як «усні» рецензії, режисерські конференції. Театральна практика яскраво демонструвала щедру розмаїття шляхів, засобів, постановочних прийомів та форм художньо-сценічного узагальнення дійсності й втілення характерів

сучасників. Ця різноманітність, що спиралася на широту виражально-естетичних можливостей театру, закладена в його основоположних принципах, з повнотою виявлялась у творчості режисерів, акторів, сценографів, артистів оркестру. «Тут не так, як в деяких інших театрах. Дирекція залюбки пропонує ці спектаклі не лише критикам, але й глядачам. Школярі, студентська молодь по кілька разів дивляться і «Бурею народжений», і «Репортаж, написаний під шибеницею». А за драматургічний рівень цих творів відповідальність несе сам Григорій Кононенко, який доповнює ці п'єси і документами, і композиційними винаходами, і режисерською вигадкою» [1, 15].

Диригентсько-композиторська риса в обдарованні завідуючого музичною частиною А. Мірзояна, була зацентрована у виставах і артистами оркестру театру. Спільно з режисерами А. Мірзоян працював над виставами «Божественна комедія» І. Штока, «На всякого мудреця доволі простоти» О. Островського та ін. У багатьох виставах акцент постановки з драматичної дії, словесного тексту переносився на дію музичну, на спів, на пластику, і це дало змогу постановникам виявити настрої вистав. Народні пісні, естрадна музика, ритми й інтонації модних у ті часи вокально-інструментальних ансамблів, прийоми мюзиклу супроводжували спектаклі, якими диригував А. Родянський. У виставах співали драматичні актори – В. Макогонова, В. Пахманова, Л. Аполеніс, В. Холощак, М. Філенко. Та незабаром головний режисер Дніпропетровського ТЮГу отримав у 1984 році запрошення на посаду головного режисера Київського академічного театру російської драми ім. Лесі Українки та переїхав до Києва.

Колектив театру продовжував постійно шукати нові форми роботи, нові теми, що хвилювали сучасників, намагався бути завжди попереду. Щороку виїжджав на гастролі, побував у містах Волгограді, Астрахані, Липецьку, Ростові, в багатьох областях України. Цікавою була інтенсивна режисерська діяльність заслуженого артиста України Володимира Макогонова, Клавдія Вакуленка, Олександра Горбенка, Анатолія Литка, які з перших кроків узяли напружений творчий темпоритм, упевнено заявив про бажання театру бути сучасним. Постановки «Брат Альоша» за Ф. Достоевським, «Меридиан» Я. Солович, «Маленькі комедії» А. Чехова, «Легендарна особа» Ю. Левашова, «Доторкання» Р. Ібрагімбекова, «Тяжка кров» Ю. Яковлева, «Чукоккола» К. Чуковського, «А все ж таки вона обертається?...» А. Хмелика,

«Знайомтесь, Ваші діти!» Р. Отколенко, «Іванів день» В. Покровського, «Королівство півнячих криків» А. Браусевич, «Григорій Котовський» О. Каплера, «Салют» Ю. Яковлева, «Нахабенья» за М. Шолоховим, «Дзвонить і приїздить!» А. Алексіна, «Чума на обидві ваші господи» Г. Горіна. Пригадуючи інтенсивний театральний розвиток театру, мимоволі зауважуєш на активності взаємодії режисерських і акторських поколінь, на багатогранність проблемно-тематичних шукань.

90-ті роки внесли свої особливості у діяльність колективу. З появою нових комерційних умов труппа була змушена залишити приміщення Палацу культури залізничників, де працювала на умовах аренди. Потім, у 1997 році Дніпропетровський ТЮГ волонтаристським рішенням об'єднав із Дніпропетровським театром ляльок. У приміщенні цього театру й запрацював Дніпропетровський український молодіжний театр, який згодом отримав звання «академічний». Справжньою глибиною і сучасністю трактовки, музикальністю, пластичністю були позначені вистави головного режисера, народної артистки України Лідії Кушкової: «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого, «Гидке каченя» Г. Андерсена, «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Маленький принц» А. де Сент-Екзюпері, «Пригоди Гекльберрі Фінна» М. Твена, «Чорна пантера та Білий Ведмідь» В. Винниченка, «Принцеса на горошині» Г. Андерсена.

Цікаві пошуки синтезу різних мистецтв були характерні для вистав іншого головного режисера, заслуженого діяча мистецтв України Володимира Мазура. Він першим в Україні інсценізував драму «Мойсей» І. Франка [4, 20]. Освоюючи нові ідейно-тематичні, стильові та образно-естетичні напрямки, заслужений артист України Анатолій Дудка, який створив образ Мойсея, також організував у театрі чоловічий вокальний квартет «Ми-козаки!» [6, 80].

У постановках режисерів віддзеркалюються сьогоденні тенденції розвитку театру і, зокрема, сучасний підхід до інтерпретації відомих творів, а саме – «Люблячі жінки Марсея» А. Тома (режисер – заслужений діяч мистецтв України Віталій Денисенко), «Примадонни» К. Людвіга (режисер Олександр Варун). У 2019 році вистава «Гравці» М. Гоголя (режисер Павло Гатілов) була відзначена Гран-прі XXVII фестивалю-конкурсу «Січеславна».

**Висновки.** У жорстких умовах панування соціалістичного реалізму, підконтрольних методів управління культурою,

Дніпропетровський ТЮГ, як і всі театри СРСР, перебував у полоні уніфікаторства та пристосовництва до діючої ідеологічної системи. Але різноманітність режисерських персон, акторських індивідуальностей, сценографів стимулювали творчу свободу художньо-стильових уподобань на ґрунті театрального сценічно-психологічного реалізму естетичних ідей.

На основі театрознавчого аналізу різножанрових вистав Дніпропетровського українського академічного молодіжного театру встановлюється конкретний структурний інваріант – узагальнена модель культурного соціуму минулих десятиліть і сучасності. Її центральний напрямок пов'язується з індивідуальними творчими манерами режисерів, акторів, сценографів, музикантів, а вже наступні рівні – з широким культурним радіусом, у рамках якого функціонують сучасні досягнення театру. Відзначається взаємозв'язок перерахованих структурних компонентів, у точці перетину яких з'являється нова, синтетична модель означеного театру.

**Перспективи дослідження** означеної теми обумовлюються встановленням факторів стилістичної змінності вистав при вивченні подальшої діяльності Дніпропетровського українського академічного молодіжного театру в сучасному культурному соціумі.

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

1. Богдасhevський Ю. Найкраща промова. *Український театр*. № 1. 1975. С. 12–23.
2. Дніпровський А. Чума на Павлика Морозова. *Арт-лайн*. № 8. 1993. С. 10–29.
3. Театр Григорія Кононенка. Книга спогадів. Упорядники: В. Макогонова, В. Пахманова. Дніпро : ЛІРА, 2008. 180 с.
4. Тулянець А. «Мойсей» вперше на драматичній сцені. *Кіно-Театр*. № 55. 2008. С. 18–25.
5. Тулянець А. Любов Аполеніс. Дніпро : ЛІРА, 2006. 150 с.
6. Тулянець А. Анатолій Дудка. Дніпро : ЛІРА, 2006. 150 с.

#### **References:**

1. Boghdashevskyj, Ju. (1975). The best speech. *Ukrajinsjkyj teatr*, 1, 12–23 [in Ukrainian].

2. Dniprovsjkyj, A. (1993). Plague on Pavlik Morozov. Art-lajn, 8, 10–29 [in Ukrainian].
3. Hryhoriy Kononenko. Theater. Book of memories. (2008). Compilers: V. Makoghonova, V. Pakhmanova. Dnipro: LIRA [in Ukrainian].
4. Tuljancev, A. (2008). „Moses” for the first time on the dramatic stage. Kino-Teatr, 55, 18–25 [in Ukrainian].
5. Tuljancev, A. (2006). Lubov Apollenis. Dnipro: LIRA [in Ukrainian].
6. Tuljancev, A. (2006). Anatolij Dudka. Dnipro: LIRA [in Ukrainian].

UDC 78.083

DOI 10.33287/222014

**Купіна Дарина Дмитрівна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри «Історія та теорія музики»  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
тел. (099) 611 - 02 - 29  
e-mail: darina.kupina23@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-9624-9916>

**Лоза Сергій Олександрович,**  
магістрант кафедри «Вокально-хорове мистецтво»  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
тел. (096) 197 - 69 - 29  
e-mail: sergioloza@ukr.net

## **ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ РИСИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ О. БІЛАША**

**Метою** пропонованої наукової статті є виявлення специфіки камерно-вокальної творчості українського композитора, викладача, поета, активного громадського діяча Олександра Білаша у контексті вітчизняної музичної культури ХХ століття. В роботі задіяно аксіологічний, історіографічний, жанрово-стильовий, компаративний, а також системний **методи наукового дослідження. Наукова новизна** презентованої статті полягає в тому, що у ній вперше здійснено спробу детального осмислення специфіки камерно-вокальної творчості О. Білаша крізь призму розвитку української академічної камерно-вокальної музики ХХ століття. **Висновки.**

Основу масштабного творчого доробку композитора О. Білаша складають численні камерно-вокальні твори, відзначені винятковою ліричною рефлексією, високою сентиментальністю, надзвичайним лаконізмом висловлювання та психологізмом. Магістрально-знаковою, змістовно-провідною жанровою рисою камерно-вокальної творчості композитора можна вважати романсовість, що втілюється на яскраво вираженому національно ідентифікованому інтонаційному ґрунті, у чому рельєфно вбачається й відповідне окреслення специфіки музично-інтонаційної своєрідності розвитку даної жанрової гілки української академічної музики ХХ століття. Ця тенденція надзвичайно яскраво проявляється у багатьох романсах, піснях та солоспівах композитора, найбільш показових з точки зору його внутрішньо-особистісного, індивідуального стилю, в яких максимально синтезовано характерні риси європейського романсового мелодизму, а також української народної пісні.

**Ключові слова:** творчість О. Білаша, камерно-вокальна музика, пісенність, романсовість, національно ідентифікований стиль.

**Купина Дарина Дмитриевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Лоза Сергей Александрович**, магистрант кафедры «Вокально-хоровое искусство» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки.

**Жанрово-стилистические черты камерно-вокального творчества А. Билаша**

**Целью** предлагаемой научной статьи является выявление специфики камерно-вокального творчества украинского композитора, преподавателя, поэта, активного общественного деятеля Александра Билаша в контексте отечественной музыкальной культуры ХХ века. В работе задействовано аксиологический, историографический, жанрово-стилевой, компаративный, а также системный **методы научного исследования**. **Научная новизна** представленной статьи заключается в том, что в ней впервые предпринята попытка детального осмысления специфики камерно-вокального творчества А. Билаша сквозь призму развития украинской академической камерно-вокальной музыки ХХ века. **Выводы.** Основу масштабного творчества композитора А. Билаша составляют многочисленные камерно-вокальные произведения, отмеченные исключительной



лирической рефлексией, высокой сентиментальностью, чрезвычайным лаконизмом высказывания и психологизмом. Магистрально-знаковой, содержательно-ведущей жанровой чертой камерно-вокального творчества композитора можно считать романсовость, воплощенную в ярко выраженной национально идентифицированной интонационной почве, в чем просматривается и соответствующее определение специфики музыкально-интонационного своеобразия развития данной жанровой ветви украинской академической музыки XX века. Эта тенденция чрезвычайно ярко проявляется во многих романсах, песнях и солоспивах композитора, наиболее показательных с точки зрения проявленности его индивидуального стиля, в которых максимально синтезированы характерные черты европейского романсового мелодизма, а также украинской народной песни.

**Ключевые слова:** творчество А. Билаша, камерно-вокальная музыка, песенность, романсовость, национально идентифицированный стиль.

**Kupina Darina**, PhD in Arts, the Associate Professor of the «History and Theory of Music» chair, Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

**Loza Sergiy**, graduate student of the chair «Vocal and choral art» of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

**Genre stylistic features of O. Bilash's chamber-vocal creativeness**

**The purpose** of this scientific article is to identify the specifics of chamber vocal creativity of O. Bilash in the context of Ukrainian musical culture of the 20th century. The following investigative **methods** are involved in the work: comparative, historiographic, analytical, genre, style, axiological. **The scientific novelty** of this represented exploratory work lies in the fact that for the first time it was made the attempt to detailise specifics of chamber-vocal creativity of O. Bilash. Chamber songs form the basis of the work of O. Bilash. Among the diversity of his songs, several certain groups can be distinguished, among which the main ones are works of a civilian theme, landscape lyrics and intimate lyrics. Among the best features inherent in the work of O. Bilash, we single out lyrical reflection, high sentimentality in the best sense of the word, laconicism of expression and precise psychologism. An integral feature of chamber-vocal creativity of O. Bilash is romance, which manifests itself on the

genre, style and intonation levels, which brings his chamber-vocal works closer to the 19th century song lyrics. It is romances that can be considered the most revealing from the point of view of individual style among the genre variety of chamber-vocal works of the composer. **Conclusions.** Celebrated composer O. Bilash is distinguished by a bright melodic talent, which forms the foundation of his creative style. The main natural principle of the composer's creativity is that some of them have the most characteristic signs of their own indigenous style. O. Bilash's chamber-vocal creative work is characterized by a very faithful national identity, identifying oneself with the figurative, and so with the vernacular rivals. He is characterized by the sincerely superelevations of national identity and individual compositional style.

*The key words:* O. Bilash, chamber vocal music, romance, music, national identity style.

**Постановка проблеми.** Одним з актуальних та водночас дискусійних питань сучасного мистецтвознавства є визначення специфіки камерно-вокальної творчості українських митців у контексті еволюції національної музичної культури. Серед безлічі вітчизняних композиторів, які у другій половині ХХ століття звертались до камерно-вокальних жанрів, увагу привертає постать Олександра Білаша, творчість якого, будучи вписаною до загального соціо-музичного контексту, сприяла укріпленню статусу української ліричної пісні, як окремого жанрового феномену на межі академічної та масової музики. Зацікавлення авторів роботи означеною тематикою було обумовлено необхідністю глибинного осмислення творчості яскравого представника української музичної культури та його внеску до вітчизняного камерно-вокального мистецтва. Дослідження цього питання відкриває нові шляхи до розуміння особливостей національно ідентичного творчого методу О. Білаша в рамках камерно-вокальних жанрів на фоні розвитку української музичної культури другої половини ХХ століття.

**Актуальність** пропонованого дослідження визначається недостатньою кількістю фундаментальних вітчизняних наукових праць, присвячених творчості О. Білаша в цілому та його камерно-вокальним творам зокрема, значним сплеском зацікавленості сучасних виконавців творчістю композитора, а також наявністю творів О. Білаша у репертуарі одного з авторів наукової праці.

**Об'єктом дослідження** є українська камерно-вокальна музика другої половини ХХ століття, а **предметом** – специфіка камерно-вокальної творчості О. Білаша.

**Метою статті** є виявлення специфіки камерно-вокальної творчості О. Білаша у контексті української музичної культури другої половини ХХ століття.

**Аналіз публікацій за темою дослідження.** До наукового осмислення української камерно-вокальної музики ХХ сторіччя неодноразово вдавались вітчизняні науковці, а саме – О. Баланко [1], Т. Булат [2], М. Мозговий [6] та ін. Окремі риси творчої особистості О. Білаша визначаються у наукових розвідках (статтях та біографічних нарисах) знаних вітчизняних музикознавців – М. Гордійчук [3], А. Калениченко [5]. Вокальна спадщина О. Білаша стає об'єктом уваги в статті Т. Даньшиної [4]. Проте висвітлення власне творчого методу О. Білаша в рамках камерно-вокальної музики у всій повноті її складових, на жаль, ще не ставало прерогативою будь-якої фундаментальної музикознавчої праці, а відомості, подані у зазначених роботах, вбачаються вкрай недостатніми.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Серед прізвищ вітчизняних композиторів ХХ століття саме ім'я Олександра Білаша щонайтісніше пов'язане із пісенністю як каталізатором індивідуального композиторського стилю та його національної ідентичності. Музика цього митця живе у культурній свідомості українців, не обмежуючись академічним колом виконавців і дослідників-музикознавців, вона давано «*фольклоризувалася*» та стала надбанням широкого загалу поціновувачів вітчизняної музики. Причину цього можна вбачати у природному пісенному обдаруванні О. Білаша, яке дозволило йому гармонійно синтезувати у власних камерно-вокальних творах високопоетичні тексти та інтонаційно витончені мелодії, адже за словами Т. Даньшиної [4], саме пісня стала центром тяжіння для всіх інших жанрів, які з'являлися на орбіті творчих пошуків композитора.

За природою обдарування О. Білаш був яскравим ліриком. Серед кращих рис, притаманних його творчості, Т. Даньшина [4] виділяє ліричну рефлексію, високу сентиментальність у високому розумінні цього слова, лаконізм висловлювання та влучний психологізм.

О. Білаш критично ставився до вибору поетичного слова, як вербальної основи майбутнього вокального твору. Дуже гостро відчуваючи поетику української мови, захоплюючись образною сферою вірша та символікою поетичного тексту, композитор надавав великого значення не лише ідеї, характеру чи настрою поетичного слова, а й *«інтонаційному графіку»* живого мовлення, що є запорукою природнього мелодичного втілення віршованого слова. Тексти, що лежать в основі більшості пісень та романсів О. Білаша, характеризуються наспівною поетикою, що уможливило їх органічну вокалізацію, взаємозбагачення мовної та пісенної інтонацій.

Симптоматично, що серед поетів, до віршів яких звертався О. Білаш, переважають українські лірики ХХ століття – Б. Олійник, М. Ткач, І. Драч, М. Рибалка, В. Юхимович, Д. Луценко, П. Воронько, Л. Татаренко та інші. Подібні творчі колаборації засвідчують яскраво виражену національну самоідентичність композитора, його прагнення творити актуальне мистецтво й відчуття сучасного як, *«свого, особистого»*.

Творчість Олександра Білаша органічно вписалася до еволюційного процесу розвитку камерно-вокальної музики на території України у ХХ столітті. Композитор у своїх вокальних мініатюрах продовжує реалізовувати та удосконалювати ті надбання, які викрастилізувалися у творчості композиторів-попередників, відкриваючи широке поле можливостей для нащадків. Актуальність камерно-вокальних жанрів у контексті української музичної культури важко перебільшити. Звернення композиторів до пісні завжди обумовлюється іманентними властивостями жанру: невеликими масштабами, нескладною структурою, здатністю до втілення різноманітної тематики, практично моментальним відгуком на нові художні потреби часу, виключною мобільністю (у тому числі виконавською), а також можливістю яскравого художнього втілення людського особистісного ества.

Природньо, що у творах О. Білаша віддзеркалюються традиції української камерно-вокальної музики першої половини ХХ століття, закладені у творчості визнаних класиків українського музичного мистецтва – М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, С. Людкевича, В. Косенка, Л. Ревуцького. Основою вокальної партії вокальних творів цих композиторів можна вважати український мелос, збагачений інтонаціями західноєвропейської музики класико-романтичної епохи.

Для О. Білаша камерно-вокальна творчість стала певною лабораторією для творчих експериментів, пов'язаних з оновленням музичної мови творів ліричного модусу та відображенням процесів, що охоплювали загальноєвропейський музичний мистецький простір того часу. Не випадково О. Білаш значну увагу приділяє новому жанру – *естрадній пісні*, яка у 60-х роках ХХ століття буквально переможно вривається на арену вокальної творчості.

Серед жанрів камерно-вокальної лірики, до яких звертався О. Білаш, можна зустріти майже всі жанрові відгалуження, пов'язані із феноменом сольного співу – пісні (у тому числі естрадні, як самостійний підвид), солоспіви, романси. Ці жанрові різновиди вокальних творів є близькими, проте не тотожними, що вимагає певного термінологічного уточнення.

Пісня – це найбільш поширений жанр вокальної музики, що об'єднує музичний образ із поетичним. Пісні традиційно класифікують за жанром (обрядові, побутові, ліричні, революційні), сферою побутування (міські, сільські, солдатські, дитячі), складом (одноголосні й багатоголосні) та формою виконання (сольні, хорові, ансамблеві, із супроводом, *a capella*). Мелодія пісні є узагальненим вираженням змісту тексту та подібна йому (тексту) за структурою. Жанр естрадної пісні пов'язується у першу чергу з особливостями побутування та тембрового виявлення вокальних творів, а не з їхніми суто музичними характеристиками. За словами М. Мозгового українська естрадна пісня розвивалася «у руслі дотримання традицій народного мелосу, а також класичних романсу, оперети та вальсу» [6, 9], саме тому в рамках даного дослідження подібні пісні не виділяються в окрему жанрову групу.

У романсі, на відміну від пісні, текст більше пов'язаний із музикою, яка відображає не лише його загальний характер, але й образну специфіку окремих поетичних фраз, їх розвиток та зміну. Інструментальний супровід у романсі часто виступає як рівноправний учасник ансамблю. Від середини ХХ століття жанр романсу набув провідної ролі у творчості українських митців. Саме в цей період спостерігається «розімкнення» жанрових та структурно-композиційних меж романсового жанру, що призводить до появи розгорнутих вокальних сцен-монологів вільної структури з контрастною драматургією. У подібних творах органічно синтезувались різні інтонаційні сфери – пісенна, декламаційна (інколи зі зверненням до мовної інтонації) та аріозна, що призвело до

появи якісно нового продукту композиторської творчості, яким без перебільшення можна вважати пісні-романси О. Білаша «Осіннє листя» на текст Д. Павличка, «Цвітуть осінні тихі небеса» на слова А. Малишка та інші, в кожній з яких окреслені чіткі смислові та мовленнєві кордони жанру.

Жанр солоспіву (наближений за характеристиками до міської пісні-романсу) пов'язаний впершу чергу з народнопісенними джерелами, що втілюється у таких особливостях, як імпровізаційність, варіаційність та варіантність, опора на народну ладогармонічну систему тощо. Прикладами солоспівів у творчості О. Білаша є, наприклад, твори «Яблунька» на слова Д. Павличка та «Ой висока та гора» на текст М. Ткача та інші.

Архітектонічний профіль переважної більшості камерно-вокальних творів (в незалежності від жанрового статусу) О. Білаша є результатом дії строфічного принципу формотворення. Майже кожна пісня, романс або солоспів композитора побудований у куплетній формі з рельєфними (майже симфонічними) вступами та інструментальними інтерлюдіями. Інколи композитор залучає інші формотворчі ідеї, наприклад тричастинності або трьох-п'ятичастинності (пісня «Каштани падають»), які стають формами другого плану, що підпорядковуються генеральній лінії драматургічного проростання.

Гармонія пісень О. Білаша не виходить за рамки розширеної тонально-гармонічної системи класико-романтичного типу, в рамках якої композитор активно використовував яскраві гармонічні послідовності, акордові співставлення, перервані звороти та еліпси.

Пісенний доробок композитора, що налічує понад триста творів, можна розділити на три групи в залежності від образної домінанти, яка артикулює головні ідейно-естетичні контури музично-поетичних текстів та їхньої образної структури. Це – твори громадянської, пейзажної та інтимної лірики. Такі жанрові уподобання яскраво демонструють шляхи творчої спадкоємності, якими слідує О. Білаш у своїх камерно-вокальних мініатюрах, що тягнуться від вокальних творів українських композиторів – автор пісень початку ХХ століття.

Патріотичні пісні становлять найменш значущу групу у камерно-вокальній творчості О. Білаша. Ймовірно, звернення до подібної тематики у ряді випадків було обумовлено ідеологічною прагматикою, від якої не був вільним жоден з митців другої половини ХХ століття. Патріотично-величальний характер вокальних творів не

є звичним для творчості О. Білаша та знаходить свій прояв лише в окремих зразках його пісенного доробку (наприклад, «Мати-Батьківщина» на вірші М. Ткача). Музична мова цього вокального твору позначена тяжінням до засобів виразності, характерних для українського хорового співу: стриманий рух мелодики, хоральний склад фактури фортепіанного супроводу.

Проте у більшості патріотичних вокальних творів О. Білаша відчувається поєднання маршовості та плакатності з нехарактерними для цього жанру пісенно-романсовими («Істина» на вірші Б. Олійника), величальними («Колиска» на вірші М. Ткача) або танцювальними інтонаціями («Солдати тиші» на вірші А. Струка), інтонаціями плачу («Хвилина мовчання» на вірші П. Ребра), декламаційністю, монологічністю та баладністю («В таку добу жив на землі» на вірші М. Рибалки).

Значне місце серед камерно-вокальних творів О. Білаша посідає пейзажна лірика. У деяких піснях цієї групи можна прослідкувати риси автобіографічності, адже у багатьох «вокальних картинах» О. Білаша змальована та оспівана рідна для автора Полтавщина (наприклад, «Пісня про Кременчуцьке море» на вірші В. Юхимовича).

Найзначніший прошарок камерно-вокальних творів О. Білаша складає інтимна лірика. Серед творів особистісного характеру можна також виділити певні тематичні підгрупи. По-перше, це пісні про любов матері до сина або сина до матері («При дорозі криниченька» на вірші М. Ткача, «Материна пісня» на вірші І. Бердника), у яких простежуються яскраво виражений автобіографічний підтекст. До цієї підгрупи наближаються й пісні філософського плану, в яких осмислюється людський життєвий шлях. Саме до таких творів належать пісні, які стали справжніми естрадними хітами та які вважаються вершинами камерно-вокальної творчості О. Білаша – «Ясени» та «Два кольори» на вірші Д. Павличка.

Окреме місце у камерно-вокальній творчості композитора займають зразки, що можуть бути віднесені до любовної лірики. Створені на проникливі тексти талановитих вітчизняних поетів, ці твори увійшли до скарбниці української пісенності. Для пісень даної групи часто притаманні народнопісенні інтонації (як, наприклад, у творі «Журавка» на вірші В. Юхимовича), іноді – вальсова ритмоформула («Спогад» на вірші Б. Олійника), проте всіх їх об'єднує тяжіння до романсовості, яку без перебільшення можна

вважати квінтесенцією індивідуального композиторського стилю О. Білаша. Важливою рисою камерно-вокальної творчості О. Білаша стає романсовість, що проявляється не лише на жанровому, а й на синтаксичному та інтонаційному рівнях. Романсовість, як одна з найтипівіших засад українського музичного мислення, стає для композитора не тільки способом ліричного висловлення, але й засобом стилізації [5]. Так, проста, гнучка і наспівна мелодія та акордова фактура акомпанементу пісні «Впали роси на покоси» (на слова Д. Павличка) викликають алузії на жанрові традиції старовинного міського романсу.

Романсові риси у камерно-вокальних творах О. Білаша часто органічно поєднуються з фольклорними елементами – опорою на вузькоамбітусні лади (трихорди тощо), остинатне повторення певної ритмічної фігури, введення ладових елементів (гуцульський лад) та ритмічних особливостей (зворотній пунктир) українського народного музикування. Фольклорних рис набуває не лише вокальна мелодична лінія, а й фактура фортепіанного акомпанементу: елементи народного багатоголосся вводяться завдяки поступовому підключенню голосів й типовому для фольклорних зразків голосоведінню паралельними інтервалами (терціями, рідше – секстами).

Синтетичний характер камерно-вокальної творчості підкреслюється введенням до музичного синтаксису елементів естрадної пісні (наприклад, солоспів «Каштани падають» на вірші М. Ткача), жанрових рис вальсу («Давній вальс» на вірші Л. Каширіної), чардашу («Над горою місяць повен» на вірші С. Пушика), польки («Полтавська полька» на вірші В. Юхимовича), коломийки («Любисток» на вірші С. Пушика).

**Висновки.** Камерно-вокальні твори складають основу творчого доробку О. Білаша. Серед різноманіття його пісень можна виділити декілька груп, серед яких основними є твори громадянського образного напрямку, пейзажна лірика та інтимна лірика. Серед кращих рис, притаманних творчості О. Білаша – лірична рефлексія, висока сентиментальність, лаконізм висловлювання та влучний психологізм. Невід’ємною рисою камерно-вокальної творчості О. Білаша є *романсовість*, яка проявляється на жанровому, стильовому та інтонаційному рівнях, що зближує його камерно-вокальні твори з пісенною лірикою XIX – початку XX століття.

Головним естетичним принципом творчості майстра, в якому акумульовано найхарактерніші ознаки його індивідуального стилю,



можна вважати пісенність, генеза якої обумовлена синтезом характерних рис європейського романсового мелодизму та української народної пісні. Камерно-вокальній творчості О. Білаша атрибутивна яскраво виражена національна самоідентифікація, що виявляється як на образному, так і на інтонаційному рівнях, обумовлюючи особливості композиторського стилю.

**Перспективи подальшого дослідження** полягають у детальному вивченні окремих вокальних творів О. Білаша як у музикознавчому, так і у виконавсько-інтерпретаційному ракурсах.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Баланко О.М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ століть як виконавський феномен: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2017. 19 с.
2. Булат Т.П. Український романс. Київ: Наук. думка, 1979. 320 с.
3. Гордійчук М. Олександр Білаш. *Музика і час*. 1984. С. 195–200.
4. Даньшина Т. Постать Олександра Білаша в контексті розвитку української культури другої половини ХХ століття. *Київське музикознавство*. 2012. Вип. 42. С. 253–259.
5. Калениченко А. Лірик-пісняр. О. Білаш. *Українські композитори – лауреати комсомольських премій*. 1982. С. 5–15.
6. Мозговий М.П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2007. 18 с.

### References:

1. Balanko, O.M. (2017). Ukrainian chamber and vocal music of the late XX – early XXI centuries as a performing phenomenon. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
2. Bulat, T.P. (1979). Ukrainian romance. Kyjiv: Nauk. dumka [in Ukrainian].
3. Ghordijchuk, M. (1984). Alexander Bilash. *Muzyka i chas*, 195–200 [in Ukrainian].
4. Danjshyna, T. (2012). The figure of Alexander Bilash in the context of the development of Ukrainian culture in the second half of the XX century. *Kyjivjsjke muzykoznavstvo*, 42, 253–259 [in Ukrainian].
5. Kalenychenko, A. (1982). Lyricist-singer. O. Bilash. *Ukrajinsjki kompozytory – laureaty komsomoljsjkykh premij*, 5–15 [in Ukrainian].
6. Mozghovyj, M.P. (2007). Formation and tendencies of development for Ukrainian pop song. Extended abstract of candidate's thesis. Kyjiv [in Ukrainian].

UDC 782.087.68 : 78.071.1

DOI 10.33287/222015

**Бєлік-Золотарьова Наталія Андріївна,**  
*заслужений діяч мистецтв України,  
кандидат мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри «Хорове диригування»  
Харківського національного університету мистецтв  
ім. І.П. Котляревського*

тел. (096) 346 - 89 - 14

e-mail: n.byelik@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-3670-4037>

## **ХОРОВА ДРАМАТУРГІЯ ОПЕРИ М. АРКАСА «КАТЕРИНА»**

**Мета статті** – визначити особливості хорової драматургії в опері «Катерина» М. Аркаса. На підставі досліджень спадщини М. Аркаса акцентується, що опера «Катерина» є першим зразком втілення шевченківських поезій в оперному жанрі. **Методи** наукової розвідки базуються на застосуванні історико-контекстуального, інтонаційно-драматургічного та структурно-функціонального підходів дослідження. Проведений компаративний аналіз шевченківської поеми й оперного лібрето виявив відмінності, що сприяли посиленню психологічного боку драми. **Наукова новизна** полягає в тому, що в даному дослідженні вперше у вітчизняному музикознавстві виявлені особливості хорової драматургії оперного цілого, визначені драматургічні функції хорового чинника у процесі розгортання оперної дії, розкрита специфіка композиторської інтерпретації поеми Т.Г. Шевченка. **Висновки.** В результаті аналізу хорової драматургії опери «Катерина» встановлено, що хорові сцени опери відображують зміни в долі Катерини. У першій дії М. Аркас показав середовище, де зростала героїня, а в третій – інше – москалів, з якого вона обрала собі коханого, що зрадив її, відмовився не тільки від неї, а й від рідного сина. Протиставлення образів української сільської молоді й москалів знайшло своє відображення на рівні хорової драматургії оперного цілого. Узагальнений образ сільської молоді, патріотично налаштованої, що захоплюється красою рідного краю – раю, протиставлений образу кривдників-москалів, що

принижують знесилену жінку з немовлям на руках. Визначені драматургічні функції хорового чинника, а саме – жанрово-побутове контрастне тло, дієво-динамічна, патріотична та символічна функціональності.

**Ключові слова:** опера, композиторська інтерпретація, хорова драматургія, драматургічні функції хору.

**Белик-Золотарева Наталья Андреевна**, заслуженный деятель искусств Украины, кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры «Хоровое дирижирование» Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского

### **Хоровая драматургия оперы Н. Аркаса «Катерина»**

**Цель статьи** – выявить особенности хоровой драматургии оперы «Катерина» Н. Аркаса. На основании исследований наследия Н. Аркаса акцентируется, что опера «Катерина» является первым образцом воплощения шевченковских стихов в оперном жанре. **Методы** научной разработки темы базируются на применении историко-контекстуального, интонационно-драматургического и структурно-функционального подходов исследования. Проведенный компаративный анализ шевченковской поэмы и оперного либретто обнаружил различия, которые способствовали усилению психологической стороны драмы. **Научная новизна** исследования состоит в том, что в данной работе впервые в отечественном музыковедении выявлены особенности хоровой драматургии оперного целого, определены драматургические функции хорового компонента в процессе развертывания оперного действия, раскрыта специфика композиторской интерпретации поэмы Т.Г. Шевченко. **Выводы.** В результате анализа хоровой драматургии оперы «Катерина» установлено, что хоровые сцены оперы отражают изменения в судьбе Катерины. В первом действии Н. Аркас показал среду, где выросла героиня, а в третьем – иную – москалей, из которой она избрала себе возлюбленного, предавшего ее, отказавшегося не только от нее, но и от родного сына. Противопоставление образов украинской сельской молодежи и москалей нашло свое отражение на уровне хоровой драматургии оперного целого. Обобщенный образ сельской молодежи, патриотически настроенной, восхищающейся красотой родного края – рая, противопоставлен образу обидчиков-москалей, которые унижают обессиленную женщину с младенцем на руках. Определены

драматургические функции хорового компонента, а именно – жанрово-бытовой контрастный фон, действенно-динамическая, патриотическая и символическая функциональности.

**Ключевые слова:** опера, композиторская интерпретация, хоровая драматургия, драматургические функции хора.

**Byelik-Zolotaryova Nataliy**, honored Artist of Ukraine, PhD in Arts, professor, professor of choral conducting at the Kharkov National University of Arts named I. Kotlyarevsky

### **Choral dramaturgy of M. Arkas's opera «Katerina»**

**The purpose** of this work is to determine the features of choral drama in the opera «Katerina» by M. Arkas. It is based on research into the legacy of M. Arkas, it was determined that the opera «Katerina» is the first example of the embodiment of Shevchenko's poetry in the opera genre. **The methods** of this research are based on the application of historical-contextual, intonation-dramaturgical and structural-functional approaches of the investigation. A comparative analysis of Shevchenko's poem and opera libretto revealed differences that contributed to the strengthening of the psychological side of the drama. **The scientific novelty** lies in the fact that in this study for the first time in domestic musicology the peculiarities of choral drama of the opera whole are revealed, the dramatic functions of the choral factor in the process of operatic action are determined, the specificity of Taras Shevchenko's poem is revealed. **Conclusions.** As a result, of the analysis of the choral drama of the opera «Katerina» it is established that the choral scenes of the opera reflect the changes in the fate of Kateryna. In the first act, M. Arkas showed the environment where the heroine grew up, and in the third – another – the Muscovites, from which she chose a lover who betrayed her, abandoned not only her but also her own son. The contrast between the images of Ukrainian rural youth and Muscovites was reflected at the level of the choral drama of the opera. The generalized image of rural youth, patriotic, admiring the beauty of their native land – paradise, is opposed to the image of offenders-Muscovites, humiliating an exhausted woman with a baby in her arms. The dramatic functions of the choral factor are determined, a namely – genre-domestic contrasting background, effective-dynamic, patriotic and symbolic occupations.

**The key words:** opera, composer interpretation, choral dramaturgy, dramaturgical functions of the choir.

**Постановка проблеми.** Шевченківське Слово вже понад сто п'ятдесят років надихає композиторів до створення численних музичних творів: симфоній, симфонічних поем, вокально-симфонічних композицій, солоспівів, хорів. Необхідність осмислення творчої спадщини Т.Г. Шевченка спричинила появу й оперних полотен, кількість яких досить значна, та отримали сценічні версії, на жаль, лише поодинокі зразки. Але й вони, переважно, не ставали об'єктом наукових розвідок щодо трактування хорового начала в оперному цілому. За творами Кобзаря написані: лірико-психологічна музична драма «Катерина» М. Аркаса (1892, 2 ред. Д. Бобиря і Г. Таранова, 1956); «Марина» Г. Жуковського (1938, нотний матеріал втрачено); камерна опера «Сотник» (1938) і лірико-психологічна музична драма «Наймичка» (1940, 2 ред. 1943) М. Вериківського; історико-героїчна, народна музична драма «Гайдамаки» Ю. Мейтуса, В. Рибальченка і М. Тица (1941, не завершена); історико-побутова музична драма «Назар Стодоля» К. Данькевича (1960); опера-дума «Сліпий» О. Злотника (1988); опера-ораторія «Згадайте, братія моя...» В. Губаренка (1991). І тільки хорові сцени музично-сценічного полотна В. Губаренка стали предметом наукового дослідження [2].

**Актуальність** наукової розвідки виникає у зв'язку з тим, що найменш вивченою в оперній шевченкіані є хорова складова. Дослідження оперної творчості з точки зору специфіки розгортання хорової драматургії, визначення драматургічних функцій і створення виконавської інтерпретації хорового чинника в операх українських митців за Т.Г. Шевченком є злободенним завданням вітчизняного музикознавства і хорознавства.

**Огляд літератури.** Втілення шевченківської поезії в оперному жанрі загалом, і опера М. Аркаса «Катерина» зокрема, знаходиться у полі зору вітчизняних музикознавців. Так, В. Ревенко, виявляючи місце опери М. Аркаса в музичній культурі кінця ХІХ ст., наголошує, що материнство героїні на той час було «забороненою темою» в опері, й «тільки у ХХ ст. <...> в оперних побудовах з'явиться мати з дитиною на руках» [5, 136]. Отже, на думку В. Ревенко в опері М. Аркаса «грішне материнство Катерини складає передверистську-примітивістську, передекспресіоністичну рису художнього мислення, втілену у <...> формах оперної драматургії» [5, 136]. Дослідниця порівнює структурні обриси опери М. Аркаса з «композиційними нормативами веристської драми», поведінку Катерини з

«нерозсудливими та чесно відвертими героїнями веристів», підкреслюючи, що «український автор чітко реагував на „ідею часу”» [5, 137]. Характеризуючи героїню, дослідниця вбачає наявність у її вчинках рис веристського театру: «страждаюча, любляча, але мстива і небезпечна для оточення» [5, 138]. Виявлення дослідницею в образі Катерини такої риси як мстивість, визначення героїні «небезпечною для оточення» протирічить як тексту поеми Кобзаря, так і музичному втіленню цього образу в опері М. Аркаса. Наступна теза В. Ревенко щодо постаті Катерини, в якій «дещо намічені ті риси „жінки-вамп”, які прийшли у мистецтво в епоху А. Стрінберга і Ф. Ніцше у кінці ХІХ ст., змінивши традицію ідеалізованого подання „жіночого питання” у класиці вищеназваного століття» [5, 138], на наш погляд, теж не відповідає образній характеристиці головної героїні, закладеній митцем в нотному тексті музично-сценічного твору.

І. Куриляк розглядає «Катерину» М. Аркаса як «ранню українську оперу», що пояснюється, на її думку, «відсутністю професійної музичної освіти у М. Аркаса» [4, 77]. В. Ревенко ж, навпаки, вважає, що «наявність жанрової ознаки „співогри” у творі Аркаса <...> порівнює його із пошуками М. Лисенка, а обох – із примітивістськими засобами художньої творчості кінця ХІХ сторіччя» [5, 140] й підкреслює значущість опери «Катерина», «яка об’єктивно визначила новий етап в українській і, загалом, у світовій оперній літературі: історично перша опера за шевченківською поемою» [5, 135].

Для вивчення хорової драматургії оперного цілого надважливо розуміння її жанрової природи. Жанр опери «Катерина» В. Ревенко визначає як оперу-драму, а І. Куриляк, що здійснила аналіз «хорових епізодів» [4, 77] в оперному творі й виявила їх важливе фольклорне підґрунтя, – як ліричну народно-побутову оперу [4, 77]. В даному дослідженні хорова складова опери «Катерина» аналізується таким чином: розгорнута оперно-хорова сцена (№№ 5-6), хор «Зійшов уже місяць» (№ 9) з першої дії та хор солдат з третьої, а музично-сценічне ціле М. Аркаса – як лірико-психологічна музична драма. Під оперно-хоровою сценою розуміється достатньо значна за обсягом частина музично-сценічного твору номерної або наскрізної структури, художній зміст якої розкривається засобами хорового співу у поєднанні з драматичною дією.

Доктор історичних наук В.П. Шкварець у монографії «М.М. Аркас. Життя, творчість, діяльність» [7] приділив велику увагу

різнобічній діяльності митця: як дослідника, що написав і видав власним коштом першу історичну україномовну працю «Історія України-Русі», як етнографа, який збирав і використовував українську народну пісню у своїй творчості, як композитора, визначний музично-сценічний *opus* якого став першим втіленням шевченківської поеми в оперному жанрі. Дослідник віднайшов відомості щодо історії створення, видання та постановок «Катерини», відзначив важливе місце у драматургії твору хорового чинника, розглянув інтонаційне підґрунтя тематизму, підкреслюючи його національну природу.

**Мета статті** – визначити особливості хорової драматургії в опері «Катерина» М. Аркаса.

**Об’єкт дослідження** – вітчизняна оперна шевченкіана, а **предмет** – хорова драматургія опери М. Аркаса «Катерина».

**Виклад основного матеріалу.** Першим оперним зразком, створеним за поемою Кобзаря «Катерина», став однойменний твір М. Аркаса (1891, прем’єра – 1899, Москва). Вже у назві опери є заявка на те, що в творі все (в тому числі й хорові сцени) має бути підпорядковано розкриттю образу Катерини, адже наскрізною лінією музично-сценічного твору є трагедія покритки – української Мадонни з немовлям.

Три дії оперного цілого відповідають п’ятьом частинам поетичного шедевр Кобзаря, створеного 1838 року і присвяченого В. Жуковському, який сприяв визволенню Т. Шевченка з кріпацтва. Поема розповідає про трагічну долю покритки й дитини-безбаченка в умовах тогочасного суспільства, в якому норми моралі були занадто жорстокі. Але Т. Шевченко не цурається зганьблених жінок, він їм співчуває й стає на їх захист. Щирість почуттів Катерини підкреслена поетом у сцені зустрічі героїні з москалем-кривдником: вона до останньої миті плекає надію на взаємне кохання:

«Любий мій Іване!  
Серце моє коханеє!  
Де ти так барився?

Та до його... за стремена...» [6, 28].

Але у відповідь лунає жорстокість й приниження: «Дура, отвяжися! Возьмите прочь безумную!» [6, 28]. У розпачі Катерина

накладає на себе руки, тим самим прирікаючи на вірну смерть свого сина.

В оперне лібрето, створене М. Аркасом (у другій редакції доповнене Д. Бобирем) не увійшли епіграф поеми та її початок, де коротко розповідається про розвиток любовних стосунків Катерини й москаля. У поемі в образі Івана створений узагальнений образ кривдників-москалів, що посилений в опері наданням йому офіцерського чину. У Т. Шевченка немає характеристики оточення Катерини, яка є розгорнутою у першій дії опери. «Недобрая слава» [6, 13], про яку йдеться у творі Кобзаря ще до походу москалів у Туреччину в першій частині поеми, в опері виявляється у другій дії, коли батьки виганяють Катерину з дому. Друга частина поеми, як і друга дія опери, змальовує розпач батьків, які не витримують сорому і змушені зректися рідної дочки, яку вони щиро люблять, і яка мала б бути їм опорою наприкінці життя. Поет співчуває їм, бо «остались сиротами старий батько й мати» [6, 18]. У поемі, на відміну від опери, батьки помирають, про що свідчать такі рядки: «в селі довго говорили:

«Де-чого багато,  
Та не чули вже тих річей  
Ні батько, ні мати...» [6, 20].

Образ сільського хлопця Андрія, закоханого в Катерину, був введений М. Аркасом до лібрето опери задля створення любовного трикутника, що сприяло посиленню психологічного боку драми. Якщо в першій дії Андрій зізнається Катерині у своєму коханні, намагається розкрити очі дівчини на вчинки москаля, то у другій дії опери він не тільки не відцурався від неї після народження сина, але й пропонує Катерині одруження. Та вона невблаганна, бо кохає тільки Івана й не вірить у його віроломство. Також немає у поемі й подруг героїні – Оксани та Одарки, спілкування з якими в першій дії опери розкриває такі риси характеру дівчат як завзятість, чуйність та щирість.

Третя частина поеми присвячена роздумам Поета і змалюванню героїні, що в одній свитині йде з дитиною в люту зиму, що перекликається з ремарками композитора у третій дії музично-сценічного твору. В поемі, як і в опері, йдучи з села Катерина в розпачі питає «де мені сховатись?» і дає відповідь, що віщує її долю:



«Заховаюсь, дитя моє  
Саме під водою,  
А ти гріх мій спокутуєш  
В людях сиротою...» [6, 19; 1, 176–177].

У Т. Шевченка Катерина зустрічає москалів двічі, перший раз у третій частині, де вони знущаються з неї: «Ай да баба! Ай да наші! Каво не надують!» [6, 25], в опері – тільки один раз, у фіналі – третьої дії, що відповідає другій зустрічі героїні з москалями під проводом Івана у четвертій частині поеми.

Четверта частина шевченкового твору розпочинається змалюванням зимового пейзажу: верби, дуби, гребелька й «ополонка воду брать» [6, 26]. В поемі є образ карбівничого, відсутній в опері, який вказує Катерині на те, що далеко чути москалів. Зустріч з Іваном та москалями в опері й поемі теж трохи різняться за рахунок появи у другій редакції оперного твору двох солдатів, що співчують Катерині.

Взагалі, в поемі образ москаля-спокусника створений завдяки спогадам Катерини й авторським відступам. Розкриває його низість сцена зустрічі з Катериною в лісі (четверта частина поеми) та зустріч з бандуристом і поводитирем (сином Катерини Івасем) у п'ятій частині поетичного першоджерела, якої немає в опері. В оперному цілому М. Аркаса, як і в поемі Т. Шевченка, створений образ жорстокої, бездушної людини, яка залишає вагітну жінку напризволяще на початку твору і зрікається її та свого сина в кінці.

Перша дія опери М. Аркаса являє собою *зав'язку конфлікту, експозицію* як головних дійових осіб – Катерини, Андрія, Івана, так і сільської молоді. Друга – *наступну фазу експозиції* (родина Катерини) *й першу стадію розв'язки драматичної дії опери* – батьки виганяють Катерину з дому. *Драматичною кульмінацією оперного цілого* є третя дія, де героїня не витримує страждань, що випали на її долю, і, за ремаркою автора, кидається в ополонку – *розв'язка конфлікту*.

Віддзеркалюючи традицію поєднання декількох жанрових концепцій в оперному цілому, лірико-психологічна музична драма М. Аркаса побудована на основі складного сплетіння сюжетних ліній: кохання Катерини до москаля Івана, нерозділена любов Андрія до Катерини, взаємовідносини в родині героїні. Поєднання таких типів структури, як номерної та наскрізної дії, свідчать про розвиток

композитором романтичної традиції. Так, хорова сцена з першої дії (№№ 5-6), а саме її початок – жіночий хор «Ой на горі, на горі» (*G-dur-C-dur, Moderato, ppp*), нашаровується на закінчення дуету-незгоди Андрія й Катерини (№ 3, *G-dur, Lento*) й має драматургічну функцію експозиції образу дівчат. «Незримо» звучання жіночого закулісного хору «Вечір вечоріє! Гей, збирайтесь, дівчатонька, на вулицю» композитор протиставляє невеселим роздумам героїні. Функцію зв'язки як у сценографії – дівчата виходять на сцену, так і в розвитку хорової драматургії – підготовці до появи парубків, виконує епізод речитативного плану – діалоги Катерини з Оксаною й Одаркою. Схвильована Катерина не хоче вняти віри повідомленню Андрія про те, що москалі йдуть в похід і питає подруг, чи правдива ця новина. Та Оксана, не розуміючи розпачу Катерини, весело зазначає наявність своїх парубків. І як доказ, за ремаркою композитора *attacca*, здалеку чути спів парубочого хору «Гей! По синьому морю хвиля грає» (*a-moll, Maestoso, № 6*). На тлі залаштункового мужнього звучання чоловічого хору-оповіді про славних запорожців, що отримує драматургічну функцію експозиції парубочого загалу, Одарка запрошує Катрю на вулицю й пропонує дівчатам зустріти хлопців веснянкою «Ой в неділю раненько» (*A-dur, Allegro*). Підґрунтям чоловічої хорової побудови є народна історична пісня, жіночої – старовинна українська веснянка.

Єднальною ланкою до виходу парубків на сцену та їх привітання «Здорові, дівчата, здорові!» (*Allegro moderato*) є одинадцятитактовий епізод жіночого хору «Ой там, на дзюбу» (*F-dur, Poco meno mosso*, функція зв'язки). Далі до сільської вулиці приєднуються музиканти й солдати, а передуює їх появі веселий діалог парубків та дівчат з приводу наступних розваг – танців. Таким чином, драматургічні функції як жіночого, так і чоловічого хорів становлять, з одного боку, характеристику дівчат і парубків, з іншого – жанрово-побутове контрастне тло, на якому відбувається розгортання драматичної дії оперного цілого. М. Аркас творчо продовжив традицію М. Лисенка, запроваджену в операх «Різдвяна ніч» й «Утоплена», створивши узагальнений образ сільської молоді.

Кульмінаційним моментом цієї розгорнутої оперно-хорової сцени є два хори, де дівчата й парубки об'єднуються, створюючи мішаний склад хорового масиву. Перший з них – «Гей, хлопці, дівчата» (*C-dur, Allegro moderato*, дієво-динамічна функція) – випромінює радість буття, оспівування краси рідної природи, а в

наступному – «О краю мій рідний» (*Maestoso*, патріотична функція) – сповненому гордості, патріотичних почуттів – проводиться важлива для Т. Шевченка паралель: рідний край – рай: «де краще є в світі над тебе, мій раю!». Фермата на паузі має функцію вододілу, бо хорова репліка «А ну-мо, заграйте, музики» природно призводить до танцювальних розваг (№ 7 – Козачок, *Allegro*), в яких приймає участь сільська молодь – артисти хору.

Безперервності розвитку оперно-хорової сцени з першої дії М. Аркас досягає за рахунок гнучкого тонального плану й темпоритму, використання різних складів хорового чинника, сценічних та поза-сценічних хорових побудов, контрастного зіставлення сольних і хорових епізодів, тембрового розмаїття.

Після запального танцю на сцену виходить Іван і за принципом контрасту відбувається зустріч закоханих (№ 8), спочатку напружена, згодом, після обіцянки Івана, що Катерина стане йому за дружину, радісна. Своєю надією на майбутнє щастя Катря ділиться з подругами Оксаною й Одаркою, а поява на сцені засмученого Андрія створює квінтет *a cappella* (№ 9, *C-dur*, *Meno mosso*, *con passione*). Дівчата радіють добрим новинам, Андрій жаліє Катерину й не довіряє Івану, а останній впевнений, що похід дасть йому можливість позбутися всіх турбот. Оркестрова зв'язка призводить до сполучення квінтету з мішаним хором сільської молоді, повертаючи ліричні настрої милування красою природи «Зійшов уже місяць ясний» (*Sostenuto*). У сполученні з тихою динамікою, відхиленням до *f-moll*, а далі – відблисками натурального та гармонічного видів *G-dur*, застосуванням терпких гармоній, виразною мелодичною лінією створюється картина літньої ночі. Саме квінтет солістів з хором стає фінальною крапкою розвитку драматургії першої дії оперного цілого.

У другій дії хор не задіяний ані на сцені, ані за лаштунками. Але хоровий чинник присутній опосередковано, ніби «за кадром», бо саме через людський осуд Катерини, яка народила сина поза шлюбом, батьки виганяють доньку з дому.

У третій дії композитор барвами чоловічого хору змальовує образ солдат, що йдуть у похід під проводом офіцера – Івана (№ 17, передфінальний). Крізь снігові намети шкандибає боса, в подертій свитині Катерина (№ 16). Її страждання М. Аркас майстерно передає в трагічному аріозо «В проклятий час-годиноньку». Поступово визріває рішення Катерини покінчити зі стражданням життям, і в колисковій «Спи, мій любий» вона прощається із сином. Після

оркестрової картини снігової заметілі здалеку чутно маршові інтонації й згодом звучить хор солдат «То ли не березка, то ли не кудрява» (російська народна пісня), що є уособленням кривдників-москалів, проти спілкування з якими застерігав українських дівчат Т.Г. Шевченко на початку поеми:

«Кохайтеся, чорнобриві,  
Та не з москалями,  
Бо москалі – чужі люди,  
Роблять лихо з вами» [6, 12].

Катерина, що в знеможі заснула, чує барабан і з надією побачити коханого схоплюється. Її схвильовані репліки нашаровуються на початок закулісного хору (*Tempo di Marcia, g-moll*). Ілюзію поступового наближення солдат М. Аркас досягає за рахунок того, що перші чотири такти чоловічого хору «То ли не березка, то ли не кудрява» звучать за лаштунками, а наступні – «то ли не девчонка, то ль не молодая» – на сцені. За принципом корінного контрасту хвацька, маршоподібна пісня солдат звучить після драматичної колискової й оркестрового епізоду снігової заметілі, що підсилює трагізм ситуації й відповідає романтичній традиції.

Радість Катерини від зустрічі з Іваном змінюється на розпач – коханий проганяє її. Наче у відповідь на благання Катерини до москалів, щоб вони взяли з собою сиротину, за законами арочної драматургії знову б'є барабан і солдати ще завзятіше заспівують більш насичений гармонічно, мажорний варіант пісні (*Tempo di Marcia, G-dur*), що закінчується зневажливим сміхом. Протиставляючи благальні інтонації героїні скандованій фразі хорової солдатської пісні, М. Аркас розкриває конфлікт між сповненою стражденого кохання жіночою душею й безжальним, чужим світом, уособленням якого є бездушні москалі. Навіть уведення до другої редакції опери партій першого і другого солдатів, які співчують героїні й засуджують вчинок Івана, не змінює загального враження від образу москалів. Не витримавши тяжких страждань, понівечення свого кохання, зневаги батька до сина і принижень солдат, Катерина закінчує життя самогубством – кидається в ополонку.

У фінальній сцені відбувається перетворення діючої особи – Івана на колективне його втілення в хорі солдат, відбувається ніби

численне подвоєння образу спокусника. Цю традицію сто років потому продовжить Л. Колодуб в опері-фантазмагорії «Поет», де також задіяний маршоподібний чоловічий хор москалів, що «звучить як символ вояків, нездатних до любові, руйнівної сили, що понівечує кохання» [2, 99]. Саме завдяки хору солдат М. Аркас досягає остаточного розвінчення образу Івана, бо, не маючи співчуття до страждань Катерини, офіцер-спокусник проганяє її геть під зневажливий сміх солдат-москалів (символічна драматургічна функція хору).

Хорові побудови опери утворюють дві «оперно-хорові сюїти» [3, 8], що відповідають різним сюжетним лініям музично-сценічного твору й розгортаються за власною логікою: перша – *розосереджена* – репрезентує образ сільської молоді (перша дія), друга – *концентрована* – москалів з третьої.

**Висновки.** Хорові сцени опери відображують зміни в долі Катерини. У першій дії М. Аркас показав середовище, де зростала весела, замріяна Катерина, а в третій – інше – москалів, з якого вона обрала собі коханого, що зрадив її, відмовився не тільки від неї, а й від рідного сина. Драматургічні функції хорового чинника визначені відповідно до розгортання оперно-хорової драматургії: жанрово-побутове контрастне тло, узагальнена характеристика сільської молоді, дієво-динамічна, патріотична у першій дії, символічна – у третій.

Протиставлення образів української сільської молоді й москалів знайшло своє відображення на рівні хорової драматургії оперного цілого. Узагальнений образ сільської молоді, патріотично налаштованої, що радіє невибагливим розвагам, захоплюється красою рідного краю – раю, протиставлений образу кривдників-москалів, що принижують знесилену жінку з немовлям на руках. Композитор змальовує ці образи, зокрема, за допомогою інтонаційного шару національного мелосу, відповідно, українського та російського, створюючи дві контрастні оперно-хорові сюїти.

**Перспективи подальшого дослідження** означеної наукової тематики полягають у порівняльному аналізі виконавських інтерпретацій хорової складової у сучасних постановках «Катерини» М. Аркаса, здійснених Одеським національним академічним театром опери та балету 18 липня 2007 року (хормейстер – заслужений діяч мистецтв України Леонід Бутенко) та творчими колективами Житомирського музичного училища ім. В.С. Косенка (за участі

запрошених солістів) 26 березня 2013 року в Житомирській обласній філармонії ім. С. Ріхтера (хормейстер – Валерія Чумак).

### Список використаних джерел і літератури:

1. Аркас М. Катерина. Опера на три дії. Клавір. К., 1963. 224 с.
2. Батовська О.М. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі «Загибелі ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2005. 16 с.
3. Белік-Золотарьова Н.А. Постаць митця в часопросторі хорових сцен опери Л. Колодуба «Поет». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць Харк. держ. ун-ту мистецтв ім. І.П. Котляревського, 24, 2009. С. 97–104.
4. Белік-Золотарьова Н.А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2011. 20 с.
5. Куриляк І. Значення ролі хору в ранній українській опері, на прикладі «Катерини» Аркаса. *Наукові збірки ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Студії музикознавчі*, 36, 2015. С.77–83.
6. Ревенко В. Опера М. Аркаса «Катерина» та її місце в музичній культурі кінця ХІХ ст. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДК ім. А.В. Нежданової*, 2, 2001. С. 134–141.
7. Шевченко Т. Кобзар / Третє повне видання за ред. В.М. Доманицького. Факсимільне / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Рівне : Волинські обереги, 2004. 608 с.
8. Шкварець В.П. М.М. Аркас: життя, творчість, діяльність. Миколаїв - Одеса, 2002. 254 с.

### References:

1. Arkas, M. (1963). Katherine. Opera in three acts. Clavier. Kyjiv [in Ukrainian].
2. Batovsjka, O.M. (2005). Dramaturgy of the choral scenes in operas by V. Gubarenko (after in example of «Loss of the Squadron», «Remember Me», «Viy», «Remember, My Brethren»). Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
3. Bjelik-Zolotarjova, N.A. (2009). The figure of the artist in the space-time choral scenes of the opera by L. Kolodub «Poet». *Problemy vzajemodiji mystectva, pedaghoghiky ta teoriji i praktyky osvity*, 24, 97–104 [in Ukrainian].
4. Bjelik-Zolotarjova, N.A. (2011). Opera-choral creation by Ukrainian composers of the second half of the 20<sup>th</sup> century: ways of development. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

5. Kuryljak, I. (2015). The importance of the role of the choir in the early Ukrainian opera, on the example of «Katerina» Arkas. *Naukovi zbirky LNMA im. M.V. Lysenka. Studiji muzykoznavchi*, 36, 77–83 [in Ukrainian].
6. Revenko, V. (2001). Opera «Katerina» by M. Arkas and its place in the musical culture of the end of the 19<sup>th</sup> century. *Muzychne mystectvo i kuljtura. Naukovyj visnyk ODK im. A.V. Nezhdanovoji*, 2, 134–141 [in Ukrainian].
7. Shevchenko, T. (2004). *Kobzar*. The third complete edition edited by V.M. Domanytsky. Facsimile. Institute of Literature named Taras Shevchenko National Academy of Sciences of Ukraine. Rivne: Volynsjki obereghy [in Ukrainian].
8. Shkvarecj, V.P. (2002). *M. Arkas: life, work, activity*. Mykolajiv – Odesa [in Ukrainian].

UDC 783.2 (477)

DOI 10.33287/222016

**Тулянцев Андрій Анатолійович,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри «Вокально-хорове мистецтво»  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
тел. (093) 723 - 45 - 15  
e-mail: ksb2008dnepr@rambler.ru  
<https://orcid.org/0000-0002-4567-432X>

**Гуськова Катерина Михайлівна,**  
магістрант кафедри «Вокально-хорове мистецтво»  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
тел. (097) 728 - 51 - 11  
e-mail: ekaterina.guskova.06@gmail.com

## **ХЕРУВИМСЬКІ ПІСНІ М. БЕРЕЗОВСЬКОГО, Д. БОРТНЯНСЬКОГО, А. ВЕДЕЛЯ: ВІД НОВАЦІЙ ДО ТРАДИЦІЇ**

У статті вивчаються Херувимські пісні українських композиторів епохи музичного класицизму – Максима Березовського, Дмитра Бортнянського і Артемія Веделя. Ці композитори писали переважно духовну музику, тому не оминули своєю увагою Херувимську – одну зі співів музичної частини православної Літургії. **Метою статті** є розкриття новаторського погляду на музичне

втілення текстів Херувимської пісні українськими композиторами епохи класицизму, що, порівняно із Херувимськими піснями попереднього часу, виявляється на рівні музичного стилю і музичної форми, та відмінність від творів концертного жанру, на що вплинув обіходний статус Херувимських. **Методи** дослідження фокусуються на музично-теоретичному та стильовому аналізі, а також на компаративному підході. Метод музично-теоретичного аналізу посприяв вивченню музичних текстів Херувимської пісні, аналітичний метод став основою для виявлення стильової приналежності творів, компаративний – для порівняння зі співами попередніх та наступних епох. **Наукова новизна** полягає у виокремленні Херувимських пісень із творчої спадщини українських композиторів епохи класицизму та їхньому аналізі як самостійної лінії творчості, в якій було втілено індивідуальний підхід до музичного прочитання канонічного тексту. **Висновки.** У процесі аналізу було зроблено висновки про те, що Херувимські пісні М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя є яскравими зразками нової стилістики, в них можна виявити риси музичного класицизму. Херувимські пісні належать до обіходних піснеспівів і, на відміну від хорових концертів, мають більш уніфіковану манеру музичного викладу, однак у деяких піснях відображено риси індивідуального мислення їхніх авторів. Свого часу Херувимські пісні цих композиторів стали безсумнівним проривом, а в подальшому перетворилися на традицію.

**Ключові слова:** Херувимська пісня, українські композитори другої половини XVIII століття, музичний класицизм, духовна музика, новації, традиції.

**Тулянецв Андрей Анатолиевич**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой «Вокально-хоровое искусство» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Гуськова Екатерина Михайловна**, магистрант кафедры «Вокально-хоровое искусство» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Херувимские песнопения М. Березовского, Д. Бортнянского, А. Веделя: от новаций к традициям**

В статье изучаются Херувимские песни украинских композиторов эпохи музыкального классицизма – Максима Березовского, Дмитрия Бортнянского и Артемия Веделя. Эти



композиторы писали преимущественно духовную музыку, поэтому не обошли своим вниманием Херувимскую – одно из песнопений музыкальной части православной Литургии. **Целью** статьи является раскрытие новаторского взгляда на музыкальное воплощение текстов Херувимской песни украинскими композиторами эпохи классицизма, по сравнению с Херувимскими песнями предыдущего времени, что выявляется на уровне музыкального стиля и музыкальной формы, в отличие от произведений концертного жанра, на что повлиял обиходный статус Херувимской. **Методы** исследования составляют музыкально-теоретический и стилевой анализ, а также компаративный подход. Метод музыкально-теоретического анализа способствовал изучению музыкальных текстов Херувимской песни, аналитический метод стал основой для выявления стилевой принадлежности произведений, компаративный – для сравнения с пением предыдущих и последующих эпох. **Научная новизна** заключается в выделении Херувимской песни из творческого наследия украинских композиторов эпохи классицизма и их анализе как самостоятельной линии творчества, в которой были воплощены индивидуальный подход к музыкальному прочтению канонического текста. **Выводы.** В процессе анализа были сделаны выводы о том, что Херувимские песни М. Березовского, Д. Бортнянского и А. Веделя являются яркими образцами новой стилистики, в них можно обнаружить черты музыкального классицизма. Херувимские песни принадлежат к обиходным песнопениям и, в отличие от хоровых концертов, имеют более унифицированную манеру музыкального изложения, однако в некоторых песнях отражены черты индивидуального мышления их авторов. В свое время Херувимские песни этих композиторов стали несомненным прорывом, а в дальнейшем превратились в традицию.

**Ключевые слова:** Херувимская песнь, украинские композиторы второй половины XVIII века, музыкальный классицизм, духовная музыка, новации, традиции.

**Tulyantsev Andrey**, PhD in Arts, associated professor, the heard of the chair «Vocal and choral art», Dnipropetrovsk Academy Music after Mikhail Glinka

**Guskova Ekaterina**, graduate student of the chair «Vocal and choral art» of Dnipropetrovsk Academy Music after Mikhail Glinka

## **Cherub chants of M. Berezovsky, D. Bortnyansky, A. Wedel: from innovation to tradition**

The article examines the Cherubim chants written by Ukrainian composers of the musical classicism era – by Maxim Berezovsky, Dmitry Bortnyansky and Artemy Wedel. These composers wrote mainly spiritual music, so they did not omit the Cherubim chant – one of the songs in musical part during the Orthodox Liturgy. **The purpose** of this article is to reveal an innovative view on the musical embodiment of Cherubim songs by Ukrainian composers of the Classicism era, which, compared to previous cherubim chants, appears at the level of musical style and musical form, and the difference from pieces of music in concert genre, which had been influenced by everyday status of Cherubim chants. The research **methods** are based on the ways of musical-theoretical and stylistic analysis, as well as on the comparative manner. The method of musical-theoretical analysis contributed to the study of musical texts in Cherubim chants, the analytical method became the basis for identifying the stylistic belonging of pieces of music, comparative – to compare with the songs of previous and subsequent eras. The **scientific novelty** lies in the Cherubim chants separation from the creative heritage of Ukrainian composers of the Classicism era and their analysis as an independent line of creativity, which embodied an individual approach to the musical perusal of the canonical text. In the process of analysis it was **concluded** that the Cherubim chants written by M. Berezovsky, D. Bortnyansky and A. Wedel are striking examples of the new style, they can reveal features of musical classicism. Cherubim chants belong to everyday chant and, unlike choral concerts, have a more unified manner of musical presentation, but some chants reflect the features of individual thinking of their authors. At one time, the cherubim chants of these composers became an undoubted breakthrough, and later became a tradition.

**The key words:** Cherubim chant, Ukrainian composers of the second half of the XVIII century, musical classicism, spiritual music, innovations, traditions.

**Постановка проблеми.** Епоха музичного класицизму в європейському мистецтві припадає на другу половину XVIII – початок XIX століття. Прийшовши на зміну бароко, вона підняла творчі досягнення барокового мистецтва на новий рівень та довела їх до досконалих класичних проявів. Вказані процеси не оминули слов'янський світ: у другій половині XVIII століття музичний

класицизм проникає і на території Східної Європи, де проявляється, передусім, у духовній музиці, у творчості композиторів, які писали музику для православної церкви. Найвідомішими з них є Максим Березовський (1745–1777), Дмитро Бортнянський (1751–1825) та Артемій Ведель (1767–1808), яких вважають класиками української музики і чиї досягнення у сфері духовно-музичної творчості дотепер є неперевершеними.

Композитори прославилися, перш за все, своїми досягненнями у жанрі духовного концерту. Вони написали такі шедеври, як «Не отвержи мене во время старости» (М. Березовський), «Скажи ми, Господи, кончину мою» (Д. Бортнянський), «В молитвах неусипающую Богородицу» (А. Ведель) та багато інших творів, що відносяться до концертного жанру. Ця галузь творчості добре відома і ретельно досліджена. Дещо осторонь залишається інший напрямок духовної творчості, пов'язаний зі створенням обіходних співів, до числа яких, як частина циклу музичної Літургії, або як самостійний твір, входить Херувимська пісня.

Значення Херувимської пісні у таїнстві богослужбового обряду православної церкви є неперевершеним. Ця пісня янголів «вводить нас у центральну, найважливішу частину Божественної Літургії, наближаючи до головного Таїнства – Причастя. Вона ніби прокладає умовну межу, за якою нам потрібно залишити все земне й тимчасове, всі піклування, турботи й печалі (саме це слово було вжито в давньоукраїнському тексті молитви), аби приготувати себе до зустрічі з Господом, перед Його лицем уподібнитися полум'яним у вірі й любові херувимам» [8, 4].

До тексту Херувимської звертався кожен з українських композиторів епохи класицизму, й кожен із них і написав по кілька Херувимських пісень. Тож, вивчення Херувимських у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського й А. Веделя є давно назрілим питанням, що визначає **актуальність** теми у зв'язку із науковими завданнями стосовно вивчення української духовної музики минулого і сучасності у її зв'язках і спадкоємності.

**Аналіз сучасних публікацій.** Творчість М. Березовського, Д. Бортнянського і А. Веделя є об'єктом уваги з боку дослідників, однак у більшості наукових праць головний акцент зроблено на питаннях аналізу духовних концертів. Лише окремі роботи присвячено не концертним творам, а обіходним співам композиторів – це статті К. Антоненко «Німецька обідня Д. Бортнянського: історія

створення у світлі новітніх досліджень» [1], Т. Гусарчук «Літургійні цикли Артемія Веделя: особливості інтонаційного розвитку» [4], О. Шуміліної «Причасні вірші Максима Березовського: оригінал чи пізніша підробка?» [9] та ін. Якщо у цих статтях йдеться про Херувимські пісні, то тільки у складі літургійних циклів, інших окремих досліджень немає.

Отже, можна зробити висновок, що музикознавча думка відстає від нотного друку, адже доволі давно здійснено видання антології «Херувимська пісня України та її діаспори» [8], в якому представлено сімдесят сім Херувимських пісень давніх і сучасних композиторів, у тому числі Херувимські М. Березовського, Д. Бортнянського й А. Веделя. Також видано збірники творів цих композиторів, куди увійшли літургійні цикли з Херувимськими піснями [2; 3].

**Метою** статті є розкриття новаторського погляду на музичне втілення текстів Херувимської пісні українськими композиторами епохи класицизму, що, порівняно із Херувимськими піснями попереднього часу, виявляється на рівні музичного стилю і музичної форми, та їх відмінностей від творів концертного жанру, на що вплинув обіходний статус Херувимських.

**Об'єктом** дослідження є українська духовна музика епохи класицизму як унікальне стильове явище європейської музичної культури. **Предмет** дослідження – Херувимська пісня у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського й А. Веделя.

**Виклад основного матеріалу.** Максим Созонтович Березовський – один з перших композиторів, творчість якого безпосередньо вплинула на формування нового стильового напрямку, відомого як музичний класицизм. Хоча його творчий шлях був короткочасним і лише деякі твори дійшли до наших днів, Березовський зумів не тільки заявити про себе при житті, у свою епоху, але й обезсмертити своє ім'я на багато століть уперед. З його творчістю пов'язане формування нового історичного етапу в розвитку вітчизняної культури – музичного класицизму. Композитор стояв у джерел нового, класичного стилю в українській та російській хоровій музиці. Його хорові концерти стали одними з перших вітчизняних зразків високопрофесійного засвоєння стилістичних норм західноєвропейського музичного класицизму, що постало вирішальним фактором для наступного закріплення й утвердження функціонально-гармонічного тонального мислення у вітчизняній церковній музиці. Формування нового музичного стилю велося на

основі узагальнення досягнень європейської музики і синтезу їх з мовними засобами, характерними для національної традиції. Історико-стилістичну своєрідність хорової музики М. Березовського обумовила опора на кращі досягнення вітчизняного хорового мистецтва у галузі канта і партесного концерту [7].

Основну частину творчої спадщини М. Березовського складають твори, написані для хору. Як вказують дослідники, в жанровому плані вона не особливо різноманітна, однак за своїм обсягом є значною [2]. Аналіз різних списків, каталогів і покажчиків творів композитора [5; 7] дозволяє виділити три основні жанрові різновиди, до яких звертався композитор: власне духовні концерти, причасні вірші та літургійні піснеспіви, серед яких виділяється Літургія – великий цикл обіходних піснеспівів, до складу якого входить Херувимська пісня.

Вважається, що цей цикл був написаний в Італії і відправлений у Петербург як звіт за певний період італійського стажування [7]. Також є думка, що саме у М. Березовського утвердився певний склад музично-літургійного циклу, із встановленою кількістю та послідовністю частин [2]. Піснеспіви літургії за музичним стилем є набагато простішими від духовних концертів М. Березовського, однак у них відчувається класичне мислення композитора, що виявляється в опорі на класичну гармонію і тональний план, у чіткості формотворення і прозорості хорової фактури.

Херувимська пісня М. Березовського (*D-dur, Adagio – Moderato*) відрізняється яскравістю авторського стилю. У комплексі індивідуальних засобів музичної виразності необхідно виділити, передусім, образність, тематизм, прийоми хорового письма та емоційний стрій. Усі музичні засоби відповідають змісту текстової основи Херувимської пісні й передають спів янголів, що оточують Царя.

Образний стрій Херувимської пісні М. Березовського, як і більшості його духовних творів, виходить за межі образності, властивої культовим піснеспівам. Це є ознакою духовної музики усіх композиторів епохи класицизму. Стилєва своєрідність проявляється в синтезі досягнень тогочасної європейської музичної творчості та кращих традицій вітчизняного хорового мистецтва – кантового і партесного багатоголосся. Індивідуальної характерності Херувимській пісні М. Березовського надає мелодизм, споріднений зі зразками давнього церковного співу, українського фольклору, європейської церковної музики. Простота викладу свідчить про те,

що композитор прагнув до виконання Херувимської пісні не лише професійними співаками, а й прихожанами, які відвідують храм. Демократичність музичної мови Херувимської пісні відрізняє цей твір від хорових концертів М. Березовського, написаних у набагато складнішій манері й адресованих обізнаним співакам. Також вона відрізняється від численних Херувимських пісень партесного періоду своєю впорядкованістю та врівноваженістю.

Дмитро Бортнянський написав набагато більше духовної музики, ніж М. Березовський, чому посприяла посада капельмейстера і директора Придворної співацької капели, а видання його духовних творів розпочалося вже на початку ХІХ століття, тобто було прижиттєвим [6]. Відповідно, більшою в Д. Бортнянського є кількість Херувимських пісень.

У своїй творчості, починаючи з 90-х років ХІХ століття, Д. Бортнянський зосереджує свою увагу на духовній музиці, а серед різних жанрів особливого значення набувають хорові концерти. Вони являють собою циклічні, здебільшого чотиричастинні композиції, деякі з них мають урочистий, святковий характер, але більшість відрізняється проникливим ліризмом, особливою душевною чистотою. Від зовнішньої декоративності музичного бароко Д. Бортнянський прямує до більшої строгості й класичної стриманості.

За відомостями з каталогу «Російська духовна музика епохи класицизму (1765–1825)», Д. Бортнянський є автором двох музично-літургійних циклів, до складу яких входить Херувимська пісня [5, 50; 55], а також п'ятнадцять окремих Херувимських пісень [5, 204–218]. Одна з Херувимських вийшла друком ще у 1782 році з метою поширення у православних храмах Російської імперії та популяризації [5, 204].

Усі Херувимські Д. Бортнянського мають риси обіходного співу. Вони є нескладними і надзвичайно наспівними, а деякі з них навіть наближені до народних пісень. Найбільшу популярність мала Херувимська пісня № 7 «Царська» (*D-dur*), що була написана до 12 грудня 1811 року і вперше видана у 1815 році [5, 213–214]. Ця Херувимська має ніжну, по-справжньому янгольську мелодію, прозорі гармонії, стрункий чотириголосий склад і відрізняється молитовним характером.

Артемій Ведель є музикантом трагічної долі, що знайшло відображення у його творчості у вигляді пророцтва, передчуття

майбутніх трагічних подій. Більшість духовних творів, передусім хорові концерти, пронизані скорботними настроями і написані в мінорних тональностях. Не стали винятком й обидва музично-літургійні цикли, до складу яких увійшли Херувимські пісні. Варто зазначити, що вони також написані у мінорних тональностях – *f-moll* (Херувимська з Літургії № 1) та *a-moll* (Херувимська з Літургії № 1). Відповідним є настрій обох Херувимських пісень, сумний і скорботний. У цьому яскраво проявляється індивідуальна манера й творчі пріоритети композитора. Музичні номери першого літургійного циклу за своїм стилем наближені до лірико-драматичних духовних концертів зрілого періоду, тож неможна казати, що А. Ведель мав намір написати спрощено і відтворити стилістику обіходного співу.

Дослідниця творчості А. Веделя Т. Гусарчук вказувала на те, що «кожен з піснеспівів Літургії є художньо самодостатнім твором зі своїм неповторним „обличчям”», виділяючи з усіх частин Херувимську пісню, що відрізняється «незбагненою глибиною релігійного почуття, витонченою красою мелодики, довершеністю хорової інструментовки, композиційною стрункістю» й називаючи її «незрівнянною перлиною української класичної музики» [4, 130].

Особливістю цієї Херувимської пісні є тісний інтонаційний зв'язок з іншими піснеспівами Літургії, що полягає у проростанні початкових і наступних музичних інтонацій (повільно-поступового низхідного руху в обсязі кварта, виразних висхідних стрибків на сексту й октаву та ін.) у наступних співах («Тебе поєм», «Достойно єсть», «Милость мира», «Отче наш»). Також слід вказати на інтонаційний зв'язок між початковими темами «Іже херувими» і «Яко да Царя»: друга є інверсією першої і заснована на зворотному, висхідному русі в обсязі тонічної квінти. «Така метаморфоза цілком виправдана, адже відбувся перехід від панівного настрою печалі, сконцентровано втіленого у першій інтонемі, що включала синкоповані секундові „схлипування”, до більш активного, енергійного руху останньої строфи, який посилюється імітаційно і стверджується у репризі на текст „Аллилуя”» [4, 131].

Херувимська пісня з другої Літургії А. Веделя написана у куплетній формі й має у своїй основі одну музичну строфу, яка повторюється з іншим текстом. До простої, наспівної мелодії додається нескладна гармонізація. Все надзвичайно просто і природно, емоції приглушені, нічого не відволікає від головного –

спілкування людини із Богом. Надзвичайно важливим драматургічним чинником духовних піснеспівів А. Веделя є варіантний інтонаційний розвиток, що має своїм корінням українську народно-пісенну традицію. Він також присутній у музиці цієї Херувимської, однак проявляється більш опосередковано.

**Висновки.** Виокремлення із творчої спадщини М. Березовського, Д. Бортнянського й А. Веделя Херувимських пісень та аналіз цих піснеспівів як самостійної лінії творчості виявило поєднання простоти й доступності обіходного співу з класичною ясністю обраних композиторами музичних засобів та індивідуальним підходом композиторі до музичного прочитання канонічного тексту Херувимської. У процесі аналізу було зроблено висновки про те, що Херувимські пісні українських композиторів епохи класицизму є яскравими зразками нової стилістики, а внаслідок належності до обіходних піснеспівів вони мають більш уніфіковану манеру музичного викладу, що відрізняє їх від хорових концертів. Свого часу Херувимські пісні М. Березовського, Д. Бортнянського й А. Веделя стали безсумнівним проривом, а в подальшому перетворилися на традицію духовних піснеспівів.

**Перспективи дослідження** означеної теми полягають в аналізі спадкоємності стилістики Херувимських пісень у творчості українських композиторів різних епох.

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

1. Антоненко Е.Ю. «Немецкая обедня» Д.С. Бортнянского: история создания сочинения в свете новейших исследований. *Вестник ПСТГУ. Серия V. : Вопросы истории и теории христианского искусства*. 2016. В. 3 (23). С. 126–150.
2. Березовский М. Хоровые произведения / сост., ред., вступ. статья М. Юрченко. Київ : Музична Україна, 1989. 112 с.
3. Ведель А. Духовні твори / упорядкування М. Гобдича і Т. Гусарчук. Київ : Бібліотека хору «Київ», 2007. 452 с.
4. Гусарчук Т.В. Літургійні цикли Артемія Веделя: особливості інтонаційного розвитку. *Музичне мистецтво*. 2010. В. 10. С. 128–138.
5. Лебедева-Емелина А.В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Москва : «Прогресс-Традиция», 2004. 656 с.
6. Рыцарева М. Композитор Д.С. Бортнянский: жизнь и творчество. Ленинград : Музыка, 1979. 256 с.
7. Рыцарева М. Композитор М.С. Березовский: жизнь и творчество. Ленинград : Музыка, 1983. 144 с.



8. Херувимська пісня України та її діаспори. Антологія / упоряд. Г. Куземська, Д. Редчук, муз. ред. О. Ярмак. Київ : «Софія», 2010. 516 с.
9. Шуміліна О. Причасні вірші М. Березовського: оригінал чи пізніша підробка? *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2016. № 4 (33). С. 25–37.

### References:

1. Antonenko, E. Ju. (2016). «German lanch» by D.S. Bortnyansky: the history of the creation of the composition in the light of the new research. *Vestnik PSTGU. Serija V. Voprosy istorii i teorii hristianskogo iskusstva*, 3 (23), 126–150 [in Russian].
2. Berezovskij, M. (1989). Choral works [comp., Ed., entry. article by M. Yurchenko], Kyjiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
3. Vedelj, A. (2007). Spiritual works [comp. by M. Hobdych and T. Husarchuk], Kyjiv: Biblioteka khoru «Kyjiv» [in Ukrainian].
4. Ghusarchuk, T.V. (2010). Liturgical cycles of Artemy Wedel: features of intonation development. *Muzychne mystectvo*, 10, 128–138 [in Ukrainian].
5. Lebedeva-Emelina, A.V. (2004). Russian sacred music of the era of classicism (1765 – 1825). Moskva: «Progress-Tradicija» [in Russian].
6. Rycareva, M. (1979). Composer D.S. Bortnyansky: life and creation. Leningrad: Muzyka [in Russian].
7. Rycareva, M. (1983). Composer M.S. Berezovsky: life and creation. Leningrad: Muzyka [in Russian].
8. Cherub song of Ukraine and its diaspora. Anthology, (2010). [comp. G. Kuzemska, D. Redchuk, music. ed. O. Yarmak], Kyjiv: «Sofija» [in Ukrainian].
9. Shumilina, O. (2016). Sacrament poems by M. Berezovsky: original or later forgery? *Chasopys Nacionaljnoji muzychnoji akademiji Ukrajiny im. P.I. Chajkovsjkogho*, 4 (33), 25–37 [in Ukrainian].

UDC 780.8:780.616  
DOI 10.33287/222017

**Лошков Артем Юрійович,**  
*аспірант кафедри*  
*«Теорія та історія музики»*  
*Харківської державної академії культури*

тел. (050) 750 - 80 - 11  
e-mail: artemloshkov@ua.fm  
<https://orcid.org/0000-0001-5292-3550>

## **ФРЕСКИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО «ЗАМКИ ЛУАРИ» ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ЛЕСІ ДИЧКО**

**Мета статті** – розкриття особливостей художнього мислення Лесі Дичко на матеріалі фресок для фортепіано «Замки Луари». **Методи.** Методологічною основою праці є інтеграція загальнонаукових (історичного, системного, діалектичного, культурологічного, компаративного) та спеціальних мистецтвознавчих методів і підходів наукового дослідження. Досягненню означеної мети сприяло застосування методів музикознавчого дослідження, властивих історичній, теоретичній і виконавській музикології. **Наукова новизна** статті полягає у висвітленні концептуальних засад та інтонаційно-стильової специфіки фресок для фортепіано «Замки Луари» як репрезентації авторського стилю та універсалізму художнього мислення Л. Дичко. **Висновки.** На підставі мистецтвознавчого аналізу розкрито принципи віддзеркалення в тексті фортепіанного циклу «Замки Луари» специфіки авторського сприйняття шедеврів французького архітектурного мистецтва. Здійснений аналіз уможливив визначити фортепіанний твір Л. Дичко взірцем міжвидової художньої комунікації в системі «музика – архітектура», що розкривається на образно-асоціативному, інтонаційно-семантичному, структурному та фактурно-стильовому рівнях. У ході дослідження доведено, що фрески «Замки Луари» Лесі Дичко вирізняються масштабністю авторського задуму, концертною виконавсько-стилістичною спрямованістю та високим рівнем піаністичної техніки. Свідченням цього є багатоплановість фортепіанної фактури, широке реєстрове

охоплення клавіатури, переважання елементів октавно-акордової техніки, розмаїття віртуозних пасажів та фігураційних прийомів, що наділяються формально-змістовними якостями та набувають значення стилістичних і образно-сміслових чинників. Зазначено звернення композиторки у творі до музичного тезаурусу сучасного піанізму, усталених у фортепіанній практиці фактурних і виражальних засобів, а також індивідуалізованих виконавських прийомів, котрі отримують в контексті циклу різноманітне функціонально-семантичне навантаження (колористичного фону, репрезентації динаміки звукової стихії, зростання образно-емоційного напруження, розосередженого фігураційного тематизму, концертно-віртуозного стилю).

**Ключові слова:** композиторська творчість Л. Дичко, українська музика, художнє мислення, фреска, фортепіанний цикл.

**Лошков Артем Юрьевич**, аспірант кафедри «Теорія і історія музики» Харківської державної академії культури

**Фрески для фортепіано «Замки Луары» как репрезентация художественного мышления Леси Дычко**

**Цель статьи** – раскрытие особенностей художественного мышления Леси Дычко на материале фресок для фортепиано «Замки Луары». **Методы.** Методологической основой работы является интеграция общенаучных (исторического, системного, диалектического, культурологического, компаративного) и специальных искусствоведческих методов и подходов научного исследования. Достижению поставленной цели послужило использование методов музыковедческого исследования, характерных для исторической, теоретической и исполнительской музыкологии. **Выводы.** На основе искусствоведческого анализа раскрыты принципы отражения в тексте фортепианного цикла «Замки Луары» специфики авторского восприятия шедевров французского архитектурного искусства. Сочинение Л. Дычко представлено как образец межвидовой художественной коммуникации в системе «музыка – архитектура», осуществляемой на образно-ассоциативном, интонационно-семантическом, структурном и фактурно-стилевом уровнях. В ходе исследования подчеркнута, что фрески «Замки Луары» Леси Дычко характеризуются масштабностью авторского замысла, концертной исполнительской стилистической направленностью и высоким уровнем пианистической техники. Об

этом свидетельствуют многоплановость фортепианной фактуры, широкий регистровый охват клавиатуры, преобладание элементов октавно-аккордовой техники, разнообразие виртуозных пассажей и фигурационных приемов, которые наделяются формально-содержательными качествами и обретают значение стилистических и образно-смысловых факторов. Засвидетельствована широта авторского обращения в произведении к музыкальному тезаурусу современного пианизма, сложившихся в фортепианной практике фактурных и выразительных средств, а также индивидуализированных исполнительских приемов, наделенных в контексте цикла разнообразной функционально-семантической нагрузкой (колористического фона, репрезентации динамики звуковой стихии, нарастания образно-эмоционального напряжения, рассредоточенного фигурационного тематизма, концертно-виртуозного стиля).

**Ключевые слова:** композиторское творчество Л. Дычко, украинская музыка, художественное мышление, фреска, фортепианный цикл.

**Loshkov Artem**, postgraduate of the Department of Theory and History of Music from Kharkov State Academy of Culture

**The «Chateau of the Loire Valley» piano fresco as a representation of the artistic thinking of Lesia Dychko**

**The purpose** of this represented scientific article is to reveal the specificity of piano thinking of L. Dychko as exemplified in the «Chateau of the Loire Valley» piano fresco. **Methods.** The methodological background of the study includes the integration of general scientific (historical, system-related, dialectic, culturological, comparative) and special artistic, in particular, music study methods and approaches of the scientific study. The application of the series of special methods of the music study research, characteristic to the historical, theoretical and performance musicology promoted the solution of the problems brought up in the article. **Scientific novelty.** The scientific novelty of the undertaken study is the revealing of the conceptual bases and intonational-stylistic specificity of the «Chateau of the Loire Valley» piano fresco as the representation of the universality of L. Dychko's creative thinking. **Conclusion.** The article reveals the form-forming and textural principles of the music mirroring of the masterpieces of French architecture in the text of the «Chateau of the Loire Valley» piano cycle. The performed

analysis enabled the distinguishing of L. Dychko's piano piece as a model of the interspecific artistic communication and a manifestation of the artistic dialogue within «music - architecture» system, which is revealed on the graphically-associational, intonational and semantic, structural, texture and stylistic levels. The article proves that the «Chateau of the Loire Valley» fresco of Lesia Dychko is distinguished by the immensity of the artist's intention, concert performance and stylistic direction and the high level of the pianistic technique, which is evidenced by the diversity of the piano texture, wide register coverage of the fingerboard, the predominance of the elements of octaval-chordal technique, the diversity of masterly performed passages and figured approaches, which are indued with formal and meaningful properties and acquire the value of the stylistic and graphically-semantic factors. There has been proved in the work the composer's appeal to the music thesaurus of contemporary pianism, the established in the piano practice texture and expressive means and general types of movements, as well as the individualized performance approaches, endued in the context of the cycle with different functionally-semantic loads (coloristic background, representation of the sonic flow dynamics, graphical and emotional tension, disconcentrated figurative thematic invention, concert-virtuous style).

*The key words:* the creativity of L. Dychko as a composer, Ukrainian music, artistic thinking, fresco, piano cycle.

**Постановка проблеми.** Складні трансформаційні процеси, що відбуваються в художньому просторі культури сьогодення, проблематизують питання мистецтвознавчого осягнення сутності та специфіки значимих явищ сучасної академічної музики. В цьому контексті одним з найактуальніших та гостро дискусивних у царині наукової рефлексії постає осмислення української фортепіанної творчості, в якій віддзеркалюються інноваційні пошуки в жанрово-стильовій та інтонаційно-образній сфері й інтеграційні тенденції, притаманні постмодерній епосі. Яскравою ілюстрацією розвитку цієї мистецької царини на сучасному етапі є фортепіанна творчість Лесі Василівни Дичко – визнаного корифея української академічної музики й авторки оригінальних інтонаційних концепцій.

**Актуальність дослідження** детермінована необхідністю системного вивчення фортепіанної музики української майстрині, що є інструментально-звуковим втіленням своєрідності її художнього світовідчуття і виразом авторської індивідуальності.

**Огляд літератури.** В аналітичному просторі сучасного мистецтвознавства заглибленню у мистецький світ Лесі Дичко приділяється особлива увага. Факт зацікавлення науковців творчістю мисткині засвідчує сформований нині пласт музикознавчої літератури, що охоплює різножанрові теоретичні розвідки. Серед них виокремлюються масштабні й концептуально значущі дисертаційні праці, інформаційно насичені монографії, а також численні статті.

Проте, в розмаїтому полі теоретичних міркувань фортепіанна царина волевиявлення української композиторки не зазнала цілісного дослідження. Твори Л. Дичко для фортепіано згадуються науковцями переважно в контексті рефлексії більш широкої проблематики, зокрема в процесі загальної характеристики життєтворчості (презентованої в монографіях М. Гордійчука [2] С. Грици [3]), у зв'язку з розглядом питань музичної авторології (І. Коновалова) [6] та ін.

Розгляд фортепіанної складової творчості Л. Дичко детермінує звернення до наукових розвідок з питань осмислення синестезії як концептуальної засади художнього мислення композиторки (Є. Пахомова) [7], типологізації принципів музично-мовного втілення візуальних образів з позиції психології творчості (Р. Гавалюк) [1], висвітлення інтермедіального дискурсу у творчості Березині національної духовності (О. Шамонін) [11]. Суттєво значущим для розкриття загостреної у статті теоретичної проблематики постав досвід вивчення фортепіанних творів Л. Дичко, зафіксований у працях українських науковців М. Рудик [8; 9] та Л. Тарапати-Більченко [10]. Провідним вектором досліджень згаданих авторів є осягнення формотворчих принципів організації окремих фортепіанних опусів майстрині.

Слід також зазначити, що існуючі розвідки не вичерпують принципово важливих питань розкриття своєрідності фортепіанної творчості Лесі Дичко. Натомість, осягнення цієї сфери відкриває перспективи усвідомлення художньої поетики та, зрештою знайдення ключа до порозуміння розвитку фортепіанного репертуару останніх десятиліть ХХ – поч. ХХІ ст. Здійснити дане завдання, на наш погляд, дозволить аналіз циклу фресок «Замки Луари» (1994) – одного з найяскравіших взірців сучасної фортепіанної літератури й оригінального музичного твору, відомого у виконавській практиці, але, за виключенням окремих звернень науковців, малодослідженого у теоретичній царині.

**Метою** статті є розкриття інтонаційно-стильової специфіки фресок для фортепіано «Замки Луари» як утілення особливостей художнього мислення Лесі Дичко.

**Об'єкт дослідження** – фортепіанна творчість Л. Дичко. **Предмет** пропонованої наукової розвідки – мовно-художні властивості фресок для фортепіано «Замки Луари».

**Виклад основного матеріалу дослідження.** В інструментальній палітрі композиторської творчості Лесі Дичко фортепіанні опуси посідають особливе місце й відзначаються художньо-стильовою своєрідністю та концептуальною спрямованістю. Фортепіанний простір музики Л. Дичко складають переважно циклічні програмні твори, що підкреслюють своєрідність таланту та інтегративно-поетичну сутність творчості авторки.

Мистецька оригінальність фресок для фортепіано «Замки Луари» полягає вже у самій його тематиці й образності, що не є, за думкою М. Рудик, типовою для української інструментальної музики [9, 164]. Вона віддзеркалена в образній асоціативності, інспірованій витворами монументального мистецтва, у формуванні інтегративної мистецької концепції, що зумовлена прагненням композиторки за «зримими асоціаціями... проникнути у сфери світосприйняття й ментальності іншого народу» [1, 222].

Своєю появою згаданий опус засвідчує новий етап звернення композиторки до музичної інтерпретації просторово-візуально-кольорових першоджерел й авторського відтворення мистецького паралелізму інтонаційних та живописно-архітектурних образів. Водночас, фрески «Замки Луари» відкривають нову грань репрезентації художнього опанування українською майстринею сталих тем й універсальних образів західноєвропейської культури та демонструють своєрідність авторської комунікації Л. Дичко зі світовим мистецтвом.

У плані жанрової орієнтації та образно-семантичної скерованості фортепіанний твір «Замки Луари» кореспондує з монументальними хоровими концертами, написаними Л. Дичко у 1990-ті роки, серед яких «Іспанські фрески», «Швейцарські фрески» та «Французькі фрески» (відомі в *a cappella*-ній хоровій та сценічній версіях).

Концептуальним стрижнем і програмною основою цього масштабного циклічного полотна, побудованого з п'яти частин («Анжерський замок», «Замок Шенонсо», «Замок Вілландрі», «Замок

Ене-ле-Вьей», «Замок Шамбор») – є архітектурні шедеври Луари – однієї з провінцій Франції. Славнозвісні своєю дивовижною красою, розмаїттям стилів, індивідуальних рішень фасадів та вишуканістю інтер'єрів, обрані для композиторської інтерпретації першоджерела постають артефактами світової культури, художньо-ціннісними об'єктами та вважаються національними духовними символами цієї європейської країни.

Отже, естетична орієнтація в циклі на загальнозначущі пам'ятники архітектури – «персоніфіковані» документальні свідчення певної історичної доби – дозволяє авторці інтерпретувати їх, як в образно-художньому плані, так і у більш широкому аспекті узагальнення. Діалогічна скерованість художнього мислення Л. Дичко, зверненого до феноменів різних (зокрема віддалених у часі) епох та традицій, «універсалізм мистецьких та історичних реалій виводить авторку на рівень наднаціональної культурологічної концепції» [1, 222].

Креативна спрямованість мисткині на утілення монументально-архітектурних образів детермінує архітектоніку та мовностильовий комплекс циклу. Композиційну цілісність взірця фортепіанної музики на «французьку» мистецьку тематику й образність забезпечує апелювання до фрескового жанру, запозиченого з живопису та екстрапольованого на музичну царину. Цей мистецький різновид, що в контексті творчості Лесі Дичко постає своєрідним кодом і набуває парадигмальних ознак, логічно єднає твір й підкреслює його інтегративну художню сутність.

Підґрунтям циклізації фортепіанних фресок Лесі Дичко обрано сюїтний принцип, відзначений драматургією образно-емоційних, жанрово-семантичних та мовних (ладотональних, метроритмічних, фактурних) контрастів між частинами.

Підставою для музичної інтерпретації архітектурних першоджерел є цілісне враження від монументальних споруд, акцентуація на споглядальності їх краси та величі. Виходячи з «процесуальності сприйняття цілісності» архітектурних будівель та їх елементів, безперервної зміни ракурсів і позицій під час спостереження, «образ кожної частини не еволюціонує, а розгортається» [9, 165] на засадах варіантності й поліфонічної техніки. Змінність образів та оновлення тематичного матеріалу супроводжується появою нових типів викладу – фактурних планів, що асоціюються з певним архітектурним витвором. Кожна



фортепіанна фреска сповнена «озвученої» графіки, інтонаційної quasi-візуалізації, підкреслена використанням розмаїття ладогармонічної колористики і виразних фонічних ефектів.

Суттєву роль в інтонаційному відтворенні візуальних образів «Замків» має застосування різнобарв'я піаністичних виражально-виконавських засобів (загальних форм руху, пасажів, октавно-акордової техніки), колористичних прийомів, вишуканої орнаментальності, просторово-регістрової й темброво-фонічної якості, що в кульмінаційних зонах сягає оркестрової означеності.

Перша п'єса циклу – «Анжерський замок» – посідає особливу роль в композиційно-драматургічній організації циклу: є своєрідним прологом і водночас фокусом інтонаційної концепції твору. В цьому номері Л. Дичко не лише музично «вимальовує» й оспівує величність споруди, збудованої за часів правління Людовика IX Святого, але й прагне інтонаційно відтворити образ Середньовіччя, реконструювати духовну атмосферу часу й картину його життя.

Інтонаційно-ритмічним стрижнем даної частини та образно-семантичним підґрунтям циклу в цілому слугує серійна тема з жанровими ознаками хоралу, викладена в нижньому регістрі (партії лівої руки) у розмірі 4/2 крупними тривалостями. Презентована у незмінній октавно-акордовій фактурі в усіх варіаціях, ця аскетична за характером тема в художній структурі першої частини розгортається у повільному темпі (*largo*) й підкреслено плавному поступовому русі мелосу (в амбітусі квінти). Музичний образ підкреслює враження візуального аскетизму свого архітектурного прототипу – старовинного замку, оплоту лицарства, відтворює неприступність його високих стін, строгість і лаконізм будівельних форм. Опора мелосу на досконалі консонанси (унісонно-октавні, квартово-квінтові нашарування), підкреслена графічність хорального викладу, тип метрики, а також «вбудованість» початкової теми в асиметричний дев'ятитактовий період виявляють інтонаційно-семантичні зв'язки з музикою Середньовіччя.

Л. Дичко застосовує у фортепіанній п'єсі «Анжерський замок» принцип остинатно-варіантного проростання інтонаційно-семантичного першоджерела, контрапунктичну техніку, звертається до засобів темброво-регістрової колористики фортепіано і прийомів фактурно-динамічного крещендо. Характерною ознакою музичної тканини твору є використання гетерофонної фактури з характерним стрічковим рухом ліній-голосів (з октавно-квінтовним дублюванням),

що викликає художні аналогії з раннім багатоголоссям та сприяє утворенню діалогу з музикою хронологічно віддаленою історичної доби. При цьому, звернення до сонористичних нашарувань під час викладення окремих багатоголосних епізодів зберігає доволі стійке відчуття присутності в інтонаційному просторі твору інтонаційної сучасності.

В семи варіаціях теми першої частини на основі жанрового (хорал, танок), варіаційного, тонального й контрапунктичного розвитку, сполучення поліфонічної варіантності й техніки *basso ostinato*, застосування фортепіанних засобів поетизації першоджерела поступово розкривається багатогранний інтонаційний образ середньовічної Франції. Значною мірою цьому сприяють зміни висотно-регістрових планів фортепіанної звучності, залучення колористичного забарвлення й динамічного збагачення початкової інтонаційної та ритмо-фактурної моделі. Дублювання фраз у різних регістрових вимірах на значній відстані утворює в цьому номері особливий просторово-фонічний ефект.

Друга частина твору – «Замок Шенонсо» (*Largo grazioso*) є інтонаційним уособленням витвору монументального мистецтва доби Відродження. Зазначений пам'ятник архітектури завдяки зв'язку з іменами відомих історичних особистостей (Катрін Бріссоне, Діани де Пуатьє, Катерини Медичі) отримав назву «дамський замок». Образний зміст цієї вишуканої споруди розкрито авторкою в музиці через танково-ігрову стихію з жанровими ознаками менуету. Граціозний характер «жіночної» дансантиності надають даній частині мінливість і варіативність типів викладу, гра метрики, артикуляційно-штрихових прийомів (*marcato, staccato, legato*), застосування розмаїтої палітри фактурно-піаністичних засобів (хвилеподібних арпеджіо, октавної техніки) та гнучкого фразування.

Варіантний тип розвитку, притаманний циклові загалом, дістає в цій частині особливої індивідуалізації. У процесі розвитку тема збагачується новими звукоелементами, фактурно нарощується та розкриває нові несподівані грані вихідного образу. Важливим засобом побудови цілісності цього номеру стає контрастна динаміка, що сприяє посиленню драматургічних елементів.

«Замок Вілландрі» – третя частина циклу – складає семантичний центр фортепіанного твору Л. Дичко. За авторською ремаркою композиторки, згаданий замок з його чаклунськими «садами садів», нагадує всесвітньо відому італійську віллу д'Есте [5]. Центральна

п'єса написана у розширеній тональності *H-dur* та утворює складну тричастинну форму з контрастним середнім розділом.

Тема крайніх розділів цієї п'єси (з позначкою *cantabile*) пронизана ліричними вокальними інтонаціями. Загально-ліричний настрій, відтворений у шестидольній кантиленній мелодії з початковою інтонацією висхідної квінти, та негучна, приглушена динаміка викликає асоціації з наспівами трубадурів. Музична тема першого розділу отримує поліфонічний розвиток: від одноголосного сольного заспіву, з поступовим «включенням» горизонтальних ліній-голосів, до розвинутої імітаційно-підголоскової діалогічності, що сягає багатоголосся quasi-оркестрового типу. В процесі розгортання мелосу формується складне контрапунктичне полотно з розвиненим мелодійним рухом голосів. Останній суттєво динамізується у середньому епізоді першого розділу, побудованого на провідній образно-інтонаційній основі циклу. Авторка оновлює метрику (9/8) вихідного звукообразу та насичує фактуру теми-першоджерела шляхом сполучення контрапунктичного й гетерофонного типів викладу. Октавно-терцієве дублювання фраз, розташованих у різних регістрових вимірах і на значній відстані, та паралельний рух голосів утворюють в цьому номері особливий просторово-фонічний ефект.

Масштабний середній розділ (*Sostenuto gratoso*) п'єси «Замок Вілландрі» сповнений образних контрастів, метроритмічної і фактурної змінності та пронизаний кластерно-сонорними нашаруваннями. Жанровим підґрунтям початкової теми даного розділу (*Gis-dur*) слугує граціозний шестидольний танок з характерними ритмом і штриховою палітрою. Інтонаційною основою даного образу постає ритмічно переосмислена початкова тема, що звучить на фоні квінтового (бурдонного) органного пункту в колористичному «оточенні» секундово-кварткових нашарувань й підголоскових включень. У процесі розвитку образно-тематичного матеріалу авторка застосовує імпульсивні й протиспрямовані хроматичні пасажі, великі октавно-інтервальні стрибки та стрімкі акордові рухи у швидкому темпі. Особливе значення у третій частині твору набуває акордово-фігураційний тип фактури, що наряду з іншими типами викладу (зокрема поліфонічним) відіграє значну роль у п'єсах циклу «Замки Луари» загалом.

Наступна, четверта частина твору – «Замок Ене-ле-Вьей» – є зразком атональної організації, звернення до кластерно-сонорного звукопису, зумовленого прагненням передати атмосферу містичної

загадковості, втілити образ таємничого замку «із суворими кріпосними бастіонами і ніжним садом, що відображає дух поетичної Турені» [4, 2].

Утворенню загадкової атмосфери вже на початку цієї тричастинної п'єси (*Grave misterioso*) сприяє інтонаційна нестійкість мелодичної лінії, викладеної в динаміці *pp* окремими звуками-тонами, розташованими у широкому діапазоні. Різнобарв'я звукозображальних колористичних прийомів, метрична мінливість (4/4, 8/4, 12/16, 5/8, 10/4), а також постійна, майже у кожному такті, зміна темпів (з авторським позначенням *Grave misterioso*, *Vivace*, *Andante*, *Allegretto*) сприяє посиленню ефекту містичності.

Розосереджена фактура крайніх розділів п'єси заснована на коротких, дискретних звукоелементах, специфічну якість котрих маркують ритм і динаміка. Особливу роль відіграють структурні зв'язки між звукосполученнями, здійснені через окремі інтонації, нетривалі пасажі, арпеджіо, лаконічні фрази, підкреслені артикуляційними прийомами та реєстровими контрастами.

Інтонаційним стрижнем частини слугує гостро дисонантна лаконічна серія з п'яти звуків, розташованих у хроматичній послідовності (*d, es, e, f, fis*). Її елементи виконуються по чергово у крайніх реєстрах фортепіано на широкій відстані один від одного, утворюючи сполучення малих нон і великих септим. Фрагментарність викладу, практична відсутність розгорнутих мелодичних фраз у загальній логіці інтонаційного розгортання, фактурна повторність коротких побудов стають характерними ознаками початкового розділу частини.

Зазначена вище мелодійна обмеженість компенсується у середньому розділі четвертої п'єси за рахунок активізації музичного розвитку й застосування сонорних нашарувань. Бурхливий розвиток здійснюється на дисонантній інтонаційній основі шляхом змінюваності мелодійно ламаного, стрибковоподібного фігураційного руху, загостреного триольною пульсацією. Значну роль у динаміці розгортання музичного матеріалу набувають складні кластерні сполучення (цц. 6-11), які стають ознаками вертикалізації заданої серії як вихідної інтонаційної структури. Контрастність різних фактурних планів (з чергуванням токатної техніки, прийому остинато, стрімких хроматичних пасажів у низхідному русі з виокремленням певних звуків), а також застосування просторових ефектів сприяють посиленню візуальних асоціацій.

Динамізації образності й створенню його просторової концепції сприяють опора в цій п'єсі на принципи розшарованості фактури, звернення до трирядового викладу музичного тексту (цц. 12-20; 54-63), що підкреслює монументальність фрескового жанру, анонсованого композиторкою в назві твору.

Фінальна, п'ята п'єса фресок для фортепіано – «Замок Шамбор» – створює образ славнозвісної архітектурної споруди, що вважається своєрідною емблемою Франції. Видатний французький письменник Альфред де Він'ї вважав, що цей замок нагадує своїми «оригінальними вишуканими формами, камінним мереживом казкові чертоги Багдада і Кашміру» [5].

У композиторській інтерпретації Л. Дичко образ замку Шамбор сповнений світлих звукокольорових барв. Музика фінальної частини має підкреслено ліричний і наспівний характер та слугує образно-інтонаційним контрастом попередній п'єсі. Вокальну природу неквапливо розгорнутого мелосу п'єсі підкреслює авторська ремарка (*Moderato cantabile*). Загальний настрій фіналу підсилює тональна сфера *D-dur*, що наділена в синестезійних уявленнях Л. Дичко соняшно-жовтою кольоровою семантикою.

Остання частина циклу є зразком фактурної багатоманітності, сполучення поліфонічного та акордово-гармонічного типів викладу. Вона втілює типовий для композиційно-драматургічної організації цілого принцип фактурного кресендо зі збільшенням інтонаційного простору та об'єму фортепіанного звучання, що сприяє відчуттю оркестральності. Перший розділ тричастинного фіналу побудований на темі широкого дихання, з майже вокальним фразуванням двотактових побудов, виокремлених цезурами, а також доповнених характерними секундовими затриманнями та ферматами у кадансових зонах. Варіантна змінність інтонаційної основи підкреслюється рухливим поліфонічним викладом з підголосковими елементами, що набувають значення колористичного фону. Почергове й динамічно приглушене проведення теми у верхньому і нижньому регістрах фортепіано супроводжується фактурним дублюванням наспіву.

Середній розділ (*Geroico*) – ремінісценція провідної теми циклу у фонічно збагаченій версії: масивний вертикально-акордовий комплекс викладається паралельними поліінтервальними й тризвуковими нашаруваннями у висхідному напрямі та в інверсійному русі. Апофеозом звукового піднесення основного

образу п'ятої частини стає динамізована реприза, в якій фактурно оновлена тема проводиться двічі й сягає в кульмінаційній зоні розвитку насиченого октавно-акордового звучання, підкресленого динамікою *ff*.

З метою посилення ролі колористики та ефекту просторової візуалізації, авторка насичує акордову вертикаль в заключному епізоді фінальної п'єси повнозвучними (шести- та семизвучними) конструкціями, розширює гармонічний комплекс нонакордами, кластерами, октавно-квінтовими сполученнями, що є наслідком кристалізації натуральних і пентатонічних звукорядів. Використання у п'єсі складного інтонаційного комплексу та змінної метрики (9/4, 12/4, 10/4, 12/4, 8/4, 6/4) посилює імпровізаційний характер і надає відчуття свободи звукового висловлювання.

**Висновки.** Здійснений мистецтвознавчий аналіз уможлиблює визначити фрески для фортепіано «Замки Луари» як:

- свідчення авторської рефлексії та домінантного для Л. Дичко типу синестезійного художнього мислення;

- взірць міжвидової художньої комунікації та прояв мистецького діалогу в системі «музика – архітектура», що розкривається в контексті фортепіанного твору на концептуальному, образно-асоціативному, інтонаційно-семантичному, структурному та фактурно-стильовому рівнях;

- репрезентація сучасного програмного циклу з ознаками сюїти, побудованої на основі драматургічних принципів контрасту (темпового, жанрового, фактурного, метроритмічного);

- втілення розмаїття фактурного викладу, гармоніко-колористичних і фортепіанно-виконавських прийомів (широке регістрове охоплення клавіатури, переважання елементів октавно-акордової техніки, віртуозних пасажів та фігураційних прийомів), що застосовуються у відповідності реалізації найважливіших образно-сміслових та художньо-виражальних завдань.

**Перспективи дослідження** означеної теми полягають у подальшому заглибленні в царину фортепіанної музики Лесі Дичко з її співставленням з іншими сферами творчого самовираження композиторки, зокрема вокально-хоровою, а також здійсненні компаративного аналізу існуючих версій-редакцій відомих концертних творів.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Гавалюк Р. Конвергенція візуального та музичного первнів (на прикладі творчості Лесі Дичко). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2011. В. 21–22. С. 218–224.
2. Гордійчук М. Леся Дичко. Київ : Музична Україна, 1981. 77 с.
3. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Київ : Просвіта, 2012. 272 с.
4. Дичко Л. Замки Луари. Фрески для фортепіано [Ноти]. Київ, 1994.
5. Замки Луари. URL: <https://ru.m.wikipedia.org/wiki> (дата звернення 07.08.2019).
6. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення : монографія. Харків : ТОВ «Планета-Принт», 2018. 480 с.
7. Пахомова Є. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдваєне дійство») : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2018. 206 с.
8. Рудик М. До проблеми трактування варіаційного циклу у творчості українських композиторів («Українські писанки» Лесі Дичко). *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*. 2012. 1 (37). С. 65–70.
9. Рудик М. Принципи фрескового живопису у сюїтній організації циклу «Замки Луари» Л. Дичко. *Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки*. 2016. Ч. III – IV. С. 162–167.
10. Тарапата-Більченко Л. Семантика писанок Лесі Дичко (до 80-річчя від дня народження). *Ювілейна палітра 2019: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів* : зб. статей за матеріалами III Всеукраїнської наук. конф. (5–6 грудня 2019 року). Суми : ФОП Цьома С.П. 2020. С. 118–122.
11. Шамонін О. Інтермедіальний дискурс у творчості Лесі Дичко. *Мистецтвознавство України*. 2019. В. 19. С. 243–249.

### References:

1. Ghavaljuk, R. (2011). Convergence of visual and musical ages (based on the work of Lesie Dichko). *Visnyk Prykarpatsjkogho universytetu. Mystectvoznnavstvo*, 16, 218–224 [in Ukrainian].
2. Hordiychuk, M. (1981). *Lesia Dichko*. Kyjiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
3. Hrytsa, S. (2012). *Lesya Dichko in life and work*. Kyjiv: Prosvita [in Ukrainian].
4. Dychko, L. (1994). *Loire castles. Frescos for piano*. Kyjiv [in Ukrainian].
5. *Loire castles*, (2019) : URL: <https://ru.m.wikipedia.org/wiki> [in Russian].
6. Konovalova, I. (2018) *The Composer Phenomenon in the 20th century European Music Cultural Space: Modes of Theoretical Understanding*. Kharkiv: TOV «Planeta-Print» [in Ukrainian].
7. Pakhomova, Ye. (2018). *Synesthesia Aspects of composer's thinking by Lesya Dichko (on the example of the choral operas «The Golden Hound» and «The Christmas Action»)*. Candidate's dissertation. Kyjiv [in Ukrainian].

8. Rudyk, M. (2012). On the Problem of interpretation of the Variation Cycle in the works of Ukrainian composers («Ukrainian Pysanky» by Lesya Dychko). *Studii mystetstvoznavchi. Teatr. Muzyka. Kino*, 1 (37), 65–70 [in Ukrainian].
9. Rudyk, M. (2016). Principles of fresco painting in the cycle organization suite «Loire castles». *Khorove mystetstvo u vysshiy shkoli: problemy i perspektyvy profesiinoji pidghotovky*, P. III – IV, 162–167 [in Ukrainian].
10. Tarapata-Bilchenko, L. (2020). The semantics of Easter eggs by Lesya Dichko (to the 80<sup>th</sup> birthday). *Juvilejna palitra 2019: do pamiyatnykh dat vydatnykh ukrajinskykh muzychnykh diyachiv i kompozytoriv. III All-Ukrainian scientific conference (in December 5 - 6)*, 118–122. Sumy [in Ukrainian].
11. Shamonin, O. (2019). An Intermediate Discourse in the works of Lesia Dichko. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*, 19, 243–249 [in Ukrainian].



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

UDC 786.6

DOI 10.33287/222018

**Купіна Дарина Дмитрівна,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент*  
*кафедри «Історія та теорія музики»*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (099) 611 - 02 - 29

e-mail: darina.kupina23@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9624-9916>

**МЕДИТАЦІЇ ДЛЯ ОРГАНА:  
ПАРАЛЕЛІ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

«У сяйві тієї хвилини я побачив, що кожен перехід з мажору в мінор у сонаті, кожне перетворення міфа чи культу, кожне класичне, мистецьке формулювання, коли розглядати його справді медитативно, – це не що інше, як безпосередній шлях до найбільшої таємниці світу...».

Г. Гессе «Гра в бісер» [2, 148]

**Мета статті** полягає у визначенні жанрових параметрів медитації для органа на прикладі творів композиторів початку ХХІ століття. Пропонується конкретизація передумов формування медитації для органа, як самостійної жанрової одиниці та порівнюються стратегії прочитання жанру представниками різних національних композиторських шкіл (Італія, Україна, Бразилія). Серед **методів дослідження**, застосованих у пропонованій науковій роботі – історіографічний (при відновленні історичної ретроспективи формування жанру), метод жанрового аналізу (при підтвердженні жанрового статусу медитації), метод стильової детермінації та компаративний метод (при порівнянні способів прочитання жанру композиторами різних національностей). **Новизна теми** полягає у виявленні жанрового статусу медитації для органа та введення до

музикознавчого дискурсу творів, що раніше не потрапляли в зону інтересів вітчизняних дослідників. **Висновки.** Медитації «Шива» К. Феррарі, «І була ніч, і був ранок, і були тихі небесні флейти...» М. Шука та Прелюдія-медитація Ф. Коста виявляють універсальні музичні характеристики, що дозволяють визначити медитацію самотійним жанром органної творчості з набором стабільних показників та варіативних компонентів. Кожна з проаналізованих медитацій для органа представляє собою концертний твір, що відноситься до жанру культово-обрядової музики та характеризується інтровертною структурою комунікативного акту. Композиційні засади медитацій К. Феррарі, М. Шука та Ф. Коста полягають у множинному повторенні структур (різного масштабу) при явній «рихлості» «гіперваріативної» форми, що гарантує герметичність однакового звукового середовища та «монохромність» тексту творів. Варіативними компонентами виявляються стильові характеристики: медитативний профіль «Шиви» К. Феррарі підкреслений використанням технічними прийомами мінімалізму, у творі М. Шука акцент переноситься на тембр органа з апеляцією до інтонації східних музичних дійств, а у Прелюдії-медитації Ф. Коста робиться спроба побудови нового звукового універсуму на основі розширеної шкали обертонового ряду.

**Ключові слова:** медитація для органа, християнська медитація, логоїстична медитація, органна творчість М. Шука, К. Феррарі та Ф. Коста.

**Купина Дарина Дмитриевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Медитации для органа: параллели музыкального творчества**

**Цель статьи** – определение жанровых параметров медитации для органа на примере произведений композиторов начала XXI века. Предлагается конкретизация предпосылок формирования медитации для органа, как самостоятельной жанровой единицы и сравнение стратегий прочтения жанра представителями разных национальных композиторских школ (Италия, Украина, Бразилия). Среди **методов исследования**, применяемых в работе – историографический (при восстановлении исторической ретроспективы формирования жанра), метод жанрового анализа (при подтверждении жанрового статуса

медитации), метод стилевой детерминации в сочетании с компаративным методом (при сравнении стратегий прочтения жанра композиторами разных национальностей). **Новизна** предлагаемой темы заключается в выявлении жанрового статуса медитации для органа и введении в музыковедческий дискурс произведений, которые ранее не попадали в поле внимания отечественных исследователей. **Выводы.** Медитации «Шива» К. Феррари, «И была ночь, и было утро, и были тихие небесные флейты...» М. Шука и Прелюдия-медитация Ф. Коста проявляют универсальные музыкальные характеристики, позволяющие определить медитацию самостоятельным жанром органного творчества с набором стабильных показателей. Медитация для органа – это концертное произведение, которое относится к жанрам культово-обрядовой музыки и характеризуется интровертной структурой коммуникативного акта. Все произведения с подобным жанровым именем объединяются единым семантическим полем религиозного созерцания. Композиционные основы медитации как жанра заключаются во множественном повторении структур (разного масштаба) при явной «рыхлости» формы, гарантирующей герметичность одинаковой звуковой среды и «монохромность» текста произведений. Вариативными компонентами оказываются стилевые характеристики: медитативный профиль «Шивы» К. Феррари подчеркнутый использованием технических приемов минимализма, в произведении М. Шука акцент переносится на тембр органа с апелляцией к интонациям восточных музыкальных действий, а в Прелюдии-медитации Ф. Коста делается попытка построения нового звукового универсума на основе расширенной шкалы обертонового ряда.

**Ключевые слова:** медитация для органа, христианская медитация, логоистическая медитация, органное творчество М. Шука, К. Феррари и Ф. Коста.

**Kupina Darina**, PhD in Arts, the Associate Professor of the «History and Theory of Music» chair, Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

### **Meditations for organ: parallels to musical creativeness**

**The purpose** of the article is to determine genre parameters of meditation for the organ on the example of the pieces of composers of the early 21st century. It is proposed to concretize the prerequisites of

meditation for organ as an independent genre and to compare the strategies of reading the genre by representatives of different national schools of composition (Italy, Ukraine, Brazil). Among the **research methods** there were used: historiographic (restoring the historical retrospective of genre formation), the method of genre analysis (confirming the genre status of meditation), the method of style determination in combination with the comparative method (comparing the strategies of reading the genre by composers of different nationalities). **The novelty** of the proposed topic lies in the identification of the genre status of meditation for the organ and the introduction into the musicological discourse of works that have not previously come to the attention of Ukrainian researchers. **Conclusions.** Meditations “Shiva” by K. Ferrari, “And there was night, and there was morning, and there were quiet heavenly flutes...” by M. Shukh and Prelude-Meditation by F. Costa make it possible to define meditation as an independent genre of organ art with a constant set of stable indicators. Meditation for the organ is a concert piece that belongs to the genres of cult-ritual music and is characterized by an introverted structure of the communicative act. All works with a similar genre name are united by a single semantic field of religious contemplation. The compositional foundations of meditation as a genre consist in the multiple repetition of structures (of different scales) with a clear “looseness” of the form, which guarantees the tightness of the same sound environment and the monochromatic text. Stylistic characteristics became variable components of the meditation: the meditative profile of “Shiva” by C. Ferrari is emphasized by the using of techniques of minimalism, in the piece by M. Shukh the emphasis is transferred to the timbre of the organ with appeal to the intonation of oriental music, and in the Prelude-meditation by F. Costa attempts to build a new sound universe, as extended scale of the overtone series.

**The key words:** meditation for the organ, Christian meditation, logoistic meditation, organ masterpieces by M. Shukh, C. Ferrari and F. Costa.

**Постановка проблеми.** У світовій органній творчості останніх декількох десятиліть особливе місце займають композиції, об’єднані поняттям медитативності. Серед величезної кількості подібних творів окремо треба виділити опуси, названі авторами «медитаціями для органу». Звернення композиторів до медитації для органу, як певного концепту творчості, стає результатом їхньої рефлексії та

самопоглиблення у пошуку відповідей на «вічні питання» переважно в рамках християнської традиції філософського споглядання (зважаючи на міцний зв'язок органного тембру з християнськими релігійним побутом). Ці твори орієнтуються безпосередньо на сакральну тематику, проте наповнюються узагальнено духовним змістом.

**Актуальність** обраної теми зумовлена тим, що поняття медитації, зважаючи на певну метафоричність, отримало широкий спектр трактувань, ставши свого роду кліше з розмитими кордонами смислів. На жаль, у цей «спектр» не потрапляє визначення медитації як самостійного жанрового феномену, хоча більшість органних творів з такою назвою відповідає основним жанровим критеріям<sup>1</sup>, дозволяючи розглядати медитацію в палітрі жанрів органної творчості.

**Огляд літератури.** Медитативність як сфера музичної творчості неодноразово потрапляла в поле музикознавчої думки. Так, цей феномен виступає об'єктом дослідження М. Кузнєцової [4], яка представляє медитацію певною властивістю музичного мислення на прикладі творчості А. Тертеряна, А. Пярта та В. Сильвестрова. У статті Т. Лонькіної досліджуються особливості медитації у творчості О. Мессіана [6]. Однак, медитація для органа, як окремий жанр музичної творчості, досі не ставала об'єктом окремого дослідження, хоча кількість творів з подібною назвою, географічна широта їхнього розповсюдження та відповідність більшості медитацій для органа основним жанровим критеріям спонукає до роздумів про позиціонування цього феномену творчості самостійною жанровою одиницею.

**Мета статті** – визначення жанрових параметрів медитації для органа на прикладі творів композиторів початку ХХІ століття. Завданнями дослідження є конкретизація передумов формування медитації для органа, як сталого жанру та порівняння стратегій його прочитання представниками різних національних композиторських шкіл.

**Об'єктом** дослідження постає жанр медитації для органа у творчості композиторів початку 2000-х років. **Предмет** дослідження – жанрово-стильові особливості медитацій для органа «Шива» К. Феррарі, «І була ніч, і був ранок, і були тихі небесні флейти...» М. Шука та Прелюдії-медитації Ф. Коста.

<sup>1</sup> Спираючись на визначення жанру, яке пропонує Є. Назайкінський.

**Виклад основного матеріалу.** Термін «медитація» має дуже широку палітру трактувань. Підсумовуючи можливі переклади латинського *meditari* зазначимо, що смисловим стрижнем цього поняття є певний акт «розмірковування» або «споглядання»<sup>2</sup>. Одне із значень англійського слова *meditation* – це промова або письмовий твір, в якому виражаються думки про предмет [12, 449], саме тому корінними для будь-якої медитації може вважатися стан самопоглиблення, інтенсивна духовна діяльність та релігійні переживання. У християнстві медитація неможлива без зусилля розуму задля осягнення істин, відкритих Творцем. Вона проводиться у мовчанні та зосередженості, при вслуханні у Слово Боже. Феномен християнської медитації, що є важливим етапом молитовного стану, розглядається у статті М. Стобера: «У традиційному християнському містицизмі стан медитативного спокою змінюється молитвою споглядання або єднання ... яке передбачає не тільки активну, скільки пасивну установку містика ... Зосередження – це медитативна молитва, яка сприяє переходу до медитативного спокою і далі – до повної пасивної відкритості для цілого ряду різноманітних містичних переживань, пов'язаних з християнським спогляданням» [9, 26–27].

Медитація у літературознавстві [5] визначається як різновид феноменологічного метажанру, або жанру ліричної поезії, в якому автор розмірковує над проблемами онтологічного, екзистенціонального характеру, схиляючись до філософських узагальнень.

У відповідному значенні постає медитація й у музикознавстві – як глибинний зосереджений роздум над вічними темами. Приналежність категорії медитації до жанрового поля підтверджується наявністю конкретного життєвого призначення, умовами та засобами виконання, характеру змісту та форми втілення. Музичній медитації властива символічність та метафоричність, умовність художньої логіки та смислові еліпси, інтровертність та образна монологічність, що «...позначається у строгому відборі виразних засобів, герметичності часто однакового звукового середовища, що створює „монохромний” текст, однорідне

<sup>2</sup> Спираючись на словники латинської та старовинної грецької промови можна представити такі варіанти перекладу як – «обмірковувати», «намагатися», «замислювати», «розмірковувати», «підготовлювати», «готувати», а також – «награвати», «наспівувати», «вчитися», «розглядати».

середовище для існування поетико-концептуальних „доданків”» [4, 12].

Художня лексика музичної медитації за словами М. Кузнецової «...виявляє себе в новому балансі центральних (опорних) і периферійних структур художнього тексту. Смислова енергія медитативного твору тяжіє до тотального „означування” всіх елементів мови, включаючи зв’язки, переходи, деталі, паузи, „фонові” елементи, тобто споконвічно семантично „слабкі” структури композиції – в подібному тексті, як правило, немає семантичних „пустот”. Це надає напруженості музичному смислостановленню, визначає семантичну концентрованість музики» [4, 12].

Для конкретизації статусу медитації для органа в музичному мистецтві (а саме – чи є медитація програмою або жанром) пропонується порівняти ряд опусів з аналогічною назвою початку 2000-х років. В якості матеріалу обрані наступні твори: медитація для органа «Шива» К. Феррарі (Італія, 2005), медитація «І була ніч, і був ранок, і були тихі небесні флейти...» М. Шука (Україна, 2004), Прелюдія-медитація Ф. Коста (Бразилія, 2007).

Важко встановити час та країну, в якій зародився жанр медитації для органа, проте майже не підлягає сумніву той факт, що цей феномен став прерогативою органної музики саме у ХІХ столітті. Відновлення хронології виникнення органних творів з подібною назвою дозволяє побудувати наступну таблицю (Таблиця 1):

Таблиця 1

Рік	Країна	Композитор	Назва
1858	Франція	Л. Дж. А. Лефевр р-Велі	Духовні медитації для органа оп. 122
1861	Франція	А. Гільман	Медитація
1872	Франція	Ш.-М. Відор	Медитація з симфонії для органа оп. 13 № 1
1886	Франція	Т. Дюбуа	Дванадцять п'єс для органа (8. <i>Méditation</i> )
1892	Німеччина	Й. Г. Райнбергер	«Медитации», 12 п'єс для органа оп. 167
1895	США	І. Флеглер	Медитація
1896	Англія	Ч. Пірс	<i>Meditation in a Village Churchyard</i>
1899	Бельгія	Г. Дюпон	Медитація
?	США	Г. У. Фолкс	Медитація для органа <i>мі бемоль мажор</i> Медитація для органа <i>ре мажор</i>
?	Бельгія	Дж. Тінель	Медитація №1, 2, 3, 4 для органа
1902	США	А. Фут	Шість п'єс для органа (1. <i>Meditation</i> )

<sup>3</sup> Знаком питання позначені ті твори, точну дату створення яких дізнатися не вдалося; визначення дати спирається на хронологію творчості композитора.

1904	США	Ч. Кадман	<i>Meditation in D flat</i>
1909	США	Х. Б. Гаул	Медитація
1910	Франція	Ж. де Монбер	Медитація
1910	США	Ф. Фрейзингер	Медитація
1911	Франція	А. Клоссман	Медитація для органа <i>соль мажор</i>
1911	Франція	Ф. де Ла Томбель	Медитація
1912	США	Х. Блер	Медитація « <i>When Evening's Shadows fall</i> »
1912	США	Х. Бартлетт	«Серйозна медитація»
1913	Англія	А. Холлінс	Медитація
1914	США	Ф. Лайнс	Чотири п'єси для органа оп. 58 (2. <i>Meditation</i> )
1914	Чехія	Й. Сак	Медитація на старовинний чеський хорал « <i>St. Wenceslas</i> »
1915	США	Р. Кіз Бігз	Медитація для органа «Закат»
1916	Англія	Г. Брюер	Медитація на ім'я Баха
1917	Франція	Ж.-Гі Ропарц	3 медитації для органа
1918	США	К. Демаре	Вечірня медитація
1929	Франція	Л. В'єрн	Три імпровізації для органа (2. <i>Méditation</i> )
1934	Англія	Б. Харвуд	Дві медитації для органа
1935	Франція	О. Мессіан	«Різдво Господнє» 9 медитацій для органа
1942	Англія	Л. Соуєрбі	Медитація на Причасні гімни
?	Канада	Т. Дж. Кроуфорд	Медитація (з циклу «2 п'єси для органа»)
?	Франція	А. П. Ален	« <i>Assez lent, calme</i> » оп. 357
1951		Дж. Ст. Арчер	Медитація на « <i>Crimond</i> »
1952	Англія	Дж. Олдройд	Три медитації
1955	Англія	Дж. Вест	«Пасхальний ранок»
1956	Англія	А. Роули	Медитація на « <i>Conditor Alme</i> »
1957	Англія	А. Роули	Медитація на « <i>Melcombe</i> »
1964	Франція	М. Дюрюфле	Медитація
1969	Франція	О. Мессіан	Медитація на таїнство Св. Трійці
1982	Росія	О. Янченко	Медитація
1990	Румунія	Н. Щербан	Медитація
1997	США	Л. Нефф	Медитація
1997	Канада	Р. Коберн	Медитація
2001	США	Г. Бачлунд	Медитація для Церкви Христа
2002	Бразилія	М. Вієра	<i>Universal Meditation</i>
2004	Україна	М. Шух	Медитація для органа «І був вечір, і був ранок, і були тихі небесні флейти»
2005	Польща	Ю. Коченда	Медитація
2005	Італія	К. Феррарі	«Шива»
2006	Бразилія	Ф. Коста	Прелюдія-медитація для органа
2007	Німеччина	К. Сойка	<i>Erbarme dich, erbarm dich mein</i>
2010	Франція	Л. Соломон	<i>Méditation de Carême: «Quarante», «Attende Domine» Méditation de Carême «Le Buisson Ardent», «Un Nouveau Monde est déjà né»</i>



2010	Нідерланди	К. Сконенбек	<i>Méditation I, II</i>
2012 - 2020	США	П. Ф. Пейдж	197 медитацій для органа
2013	США	Г. Бачлунд	Медитація
2015	США	Г. Бачлунд	Медитація на псалм 23:2
2015	Франція	Ж.-Ф. Хав'єр	Медитацій ор. 48 №1–9
2015	Канада	С. Лабрек	<i>Funeral Meditation</i>
2016	Франція	Ж.-Ф. Лаффайє	<i>Meditation pour le jour de pentecôte</i>
2017	Італія	К. Феррарі	«Сходження на Міртето»
2017	Італія	К. Феррарі	«Все для душі»
2017	Італія	К. Феррарі	«Всі святі»
2017	Італія	К. Феррарі	Медитація і fuga для органа
2017	Італія	К. Феррарі	Медитація на « <i>Herzliester Jesu</i> »
2017	Італія	К. Феррарі	Медитація на « <i>O Haupt voll Blut und Wunden</i> »
2017	Італія	К. Феррарі	Містична медитація
2018	Італія	К. Феррарі	« <i>Imago Pietatis</i> », медитація для органа
2018	Італія	К. Феррарі	Ангельська медитація для органа
2018	Італія	К. Феррарі	Медитація на вірменські тетра хорди для органа в 4 руки
2018	Франція	Ж.-П. Верпу	<i>Meditations sur les mutations</i>
2019	Німеччина	Й. Літцінгер	Медитація органа №1
2020	Німеччина	Й. Літцінгер	Медитація органа №2
2020	США	Дж. М. Стівенс	Медитація №1 соль мінор

Симптоматичним виявляється той факт, що у даному переліку органних медитацій переважають твори західноєвропейських та американських композиторів-органістів, імена яких майже невідомі вітчизняному слухачеві. Ймовірно, що органна медитація має спільне коріння з органною імпровізацією, як частини релігійного культу (не випадково вона у деяких випадках стає частиною органних циклів, як наприклад «Три імпровізації» для органа Л. В'єрна, серед яких друга п'єса визначається автором, як «Медитація»). Завдяки цьому можна припустити існування наступних видів медитацій для органа: «медитація на ...» або *логоїстична медитація* – музична рефлексія-імпровізація на тексти Священного Писання або хоральні мелодії (за функцією нагадує преамбульні жанри барокової доби), *східна містична медитація* – музичний твір в дусі традицій східної медитації (з використанням стилістичних прийомів не-європейської музики), *медитація як програмний концепт* – твір, в якому медитативність стає свого роду програмою (інколи – прихованою), позамузичною властивістю твору, яка скеровує музичні події.

Треба відзначити, що більша частина медитацій для органа, створених у ХІХ столітті належала до типу логоїстичних християнських медитацій. У ХХ столітті медитації часто інтерпретували традиції східної музики, у той час як на початку ХХІ століття цей жанр перероджується, акумулюючи в собі досягнення попередніх етапів та сучасності. Медитація для органа сьогодення (не без виключення, звичайно) представляє свого роду мікс християнської логоїстичної та східної містичної медитації, скріплених певною позамузичною (часто глобальною) ідеєю.

Одним з композиторів, який першим створив органні медитації високого художнього рівня був О. Мессіан. На звернення композитора до цього жанру вплинула традиція католицької релігійної медитації, характерної для культури Франції (як видно із Таблиці 1, саме медитації французьких композиторів випереджають за часом появи та кількістю творів). За словами Т. Лонькіної, для Мессіана медитація стала новою категорією форми, що по-новому організує події всередині твору: «Характерним є принцип пролонгації<sup>4</sup>, а не зростання форми; в таких композиціях неодмінно присутні різного роду педалі (ритмічні, ритмо-мелодичні, гармонічні, мелодико-гармонічні та ін.), вітражі, ритмічні й звукові канони, накладення ритмів, ладів, поліритмія і т.д. – тобто все те, чим живе музика Мессіана» [6, 103].

Серед його органних творів – дев'ять медитацій для органа «Різдво Господнє» (1935), медитація на таїнство Св. Трійці (1969) – масштабні дев'ятичастинні цикли (з явним впливом числової символіки), в яких медитативність вкладається в поняття драматургії. Музичні образи кожного з циклів – статичні та емоційно зосереджені. Цей ефект досягається завдяки багаторазовому повторенню внутрішніх структур, використанню витриманих звучностей<sup>5</sup> тощо.

Медитації для органа нового тисячоліття багато в чому продовжують містичні пошуки французького майстра. Проте ці медитації – якісно нові жанрові утворення, появу яких спричинила течія так званої «нової релігійності»<sup>6</sup>, викликаної руйнуванням колишньої системи цінностей, формуванням глобального

<sup>4</sup> Рос. «дления».

<sup>5</sup> Детальніше про органні медитації О. Мессіана – у монографії Є. Кривицької «История французской органной музыки: очерки» [3].

<sup>6</sup> Термін «нова релігійність» використовується Ю. Рижовим у дисертації «Новая религиозность в современной культуре» [10].

інформаційного простору, зростанням соціальної та політичної напруги.



Медитація для органа «Шива» Карлотти Феррарі<sup>7</sup> – це програмний твір, назва якого спонукає до музичних «пошуків» у рамках індійської музики, адже Шива<sup>8</sup> – це індуїстське божество, верховний бог в шиваїзмі, водночас – космічна свідомість, статичний чоловічий початок всесвіту. Незважаючи на таку програму музичні події медитації К. Феррарі виявляються далекими від традицій індійської музики. Композиторка вказує, що цей твір народився з ідеї, що Бог є

унікальним для всіх людських істот (звідси східна назва та західна музична мова, змішані разом).

За формою медитація представляє собою рондо. Простий, пісенний ритурнель постійно повертається після того, як прозвучить нова строфа. Кожна з п'яти ліричних строф нагадує середньовічну монодію. П'ять строф представляють п'ять облич Шиви<sup>9</sup>, що є додатковим посиленням на множину природу божественного.

Сам ритурнель дуже простий за музичною мовою – це восьмитактова побудова в дусі старовинних західноєвропейських мелодій, написаних у першому ритмічному модусі, що заряджає тему енергією танцювальної музики. Гармонізація теми також виявляється невибагливою, та представляє суму інверсії фрігійського звороту (з послідовністю акордів I–V–VI–VII–I) та автентичного кадансу. Мелодія ритурнелю поєднує в собі секвенцію в рамках опорних тонів тризвуків та гамоподібний низхідний рух. Таке вкрай просте декларування музичної думки (в дусі барокових гармонізацій

<sup>7</sup> Карлотта Феррарі (нар. 1975) – італійська композиторка, органістка, співачка та музикотерапевт. Освіту отримала у Консерваторії у Мілані. Створює музику у багатьох жанрах. Помітними творами є кантата «*Giorno d'ira*» (2008), написана на згадку про жертв тероризму та виконана в Комо під егідою президента Італії й «Оперна сюїта на мелодії Верді», виконана у багатьох країнах світу фортепіанним дуєтом Бруно-Вальчепіна.

<sup>8</sup> На фото – П'ятиголовий Шива, Садашива, Камбоджа (X ст.).

[https://ru.wikipedia.org/wiki/Шива#/media/Файл:10th\\_century\\_five\\_headed\\_Shiva\\_Sadashiva\\_Cambodia\\_Metmuseum.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/Шива#/media/Файл:10th_century_five_headed_Shiva_Sadashiva_Cambodia_Metmuseum.jpg) (Дата звернення 30.08.2020).

<sup>9</sup> П'ять ликів Шиви називаються Сад'йоджата, Вамадева, Татпуруша, Агхора і Ішана. З цих п'яти ликів поступово з'явилося все у всесвіті.

хоральних мелодій) відповідає стильовому напрямку нової простоти. Ця думка підкріплюється й тим, що тема рітурнелю в рамках всього твору повторюється без будь-яких змін десять разів (Приклад 1).

### Приклад 1



Стильовою домінантою твору у подальшому розгортанні строф стає строгий стиль західного Середньовіччя. Всі строфи звучать на фоні витриманого звуку *re* в педалі, що додає музиці певної тонально-гармонічної статичності. Це викликає асоціації з модальністю, яка визначає ефект «постійної присутності», що досягається через варіювання центрального елемента у різних проекціях. У свою чергу статика та концентрація на фонічному боці твору також слугує ознакою музичного мінімалізму (який, до речі, має коріння у східній медитації).

Наповнення кожної строфи є не інакше, як варіацією на перше її проведення. Це – вільне прочитання основної теми, розцвіченої в рамках традицій мелізматичного органуму у першій, другій та третій строфі, доповненій імітаційним контрапунктом у четвертій та п'ятій (частково).

Медитативний профіль твору «Шива» як найкраще підкреслюється естетикою мінімалізму і виражається через процесуальність, що особливим образом поєднує статику та динаміку. Це – перебування у монохромному модусі еолійського *re*, що й виступає самодостатньою даністю, а не процесом. Форму твору можна також визначити як структуру відкриту до безкінечного продовження з підкреслено різоматичним принципом проростання музичної тканини. Звукова площа медитації К. Феррарі представляє собою герметичну середу, в якій гармонічно співіснують усі стильові складові.

Програмна медитація для органа *Михайла Шуха* «*І була ніч, і був день, і були тихі небесні флейти...*» трактує поняття медитативності під іншим кутом зору. Автор неодноразово звертався до медитативної тематики<sup>10</sup>: «Композитора захоплює не так власне медитація сама по собі, скільки особливий психологічний стан спокою, врівноваженості, що досягається нею» [1, 30]. Твір М. Шуха – це логоїстична або розумна, сердечна медитація. Сам композитор наступним чином виражає своє відношення до медитації: «Включившись у певну звукову ауру, людина отримує можливість наблизитися до вищих сил, через медитативне споглядання зануритися всередину таких космічних категорій, як Гармонія, Спокій, Світло, Краса, Любов. Все це разом узяте і утворює для мене той самий звучний Храм, прихожанином якого я і є» [8].

Твір «І була ніч, і був день, і були тихі небесні флейти» – це музична імпровізація на Священні християнські тексти, вирішена в дусі східних містичних медитацій. Цікаво, що й само Слово підлягає в композиції авторській інтерпретації. Так, вираз «І була ніч, і був день» можна визначити, як варіацію на строки з книги Буття «І був вечір, і був ранок», що супроводжують опис кожного дня створення землі. Доповнення цього виразу фразою «тихі небесні флейти» містифікує музичну творчість, робить її актом Божественної волі. Образ небесних флейт може також символізувати сам орган, що позиціонується як інструмент для розмови з Богом та виступає символом божественного (так звані ангельські флейти).

Тричастинна композиція витримана у тихій динаміці – від *tr* до *ppp* (ознака «тихої музики»). Композитор заздалегідь виставляє регістрові позначення, наголошуючи на тембрі флейт (*Fl. 8', Fl. 8', Fl. 8', 16'*). Найвища за теситурою та партитурним розташуванням партія флейти отримує функцію солюючого інструмента. Соло флейтового тембру, що розгортається на фоні витриманих педалей, не формує повноцінної (у класичному розумінні) мелодії – це уривки фраз, окремі інтонації дисонантної природи у змінному метрі, які хаотично виринають та зникають, подібно хвилям, не полишаючи після себе й сліду. Утворюється свого роду діалог звучання та тиші, кожний з яких стає окремою діючою особою медитативного полотна

<sup>10</sup> Прикладом є камерно-вокальний цикл «Пісні весни», що позначається автором як «медитативне дійство на вірші старовинних китайських поетів» та «Камерна симфонія».

та працює на створення відчуття внутрішньої відстороненості, концентрованості на одному стані.

Цікавим виявляється інтонаційне наповнення партитурних шарів твору. Тема флейти буває збільшеними інтонаціями, які будучи вписаними у нерегулярний метроритмічний контекст починають звучати зі східним «присмаком», розгортаючи модус християнської медитації в бік екзальтованого східного медитативного дійства, в якому етапу просвітлення передуює стан екстатичного поглиблення.

Легка та примхлива лінія флейти розгортається на фоні в'язкої послідовності гармонічних фарб збільшених та зменшених звучностей, ламентозних інтонацій, що мерехтять у безмежному просторі музичного всесвіту композитора, адже «кожний твір митця, в незалежності від назви, перетворюється на окремий фрагмент безкінечного медитативного тока його творчості» [1, 31].

Інтонаційна фабула органної медитації М. Шука не має внутрішньої подієвості – це ряд кадрів-епізодів, які нанизуються на осьовий стрижень педалей, завдяки чому утворюється «гіперваріативна»<sup>11</sup> форма, яка ніби обертається у замкненому просторі. Самоцінним у даному випадку стає сам тембр: він розгортає рух від темряви до просвітлення та очищення, що досягається в музиці останніх тактів (звучання мажорного тризвуку *ре*).

Зовсім інша сфера образності представлена у *Прелюдії-медитації Фабіа Коста*<sup>12</sup> – частини диптиху, до якого входять окрім зазначеного твору хорової кантати «Псалм для Землі». В музиці Прелюдії-медитації<sup>13</sup> в єдиному потоці сплітаються раціоналістичні пошуки композитора в області звуку та темперації й філософські роздуми про вічність. У Прелюдії-медитації цитується поезія

<sup>11</sup> Визначення форм – В. Варнавської та Т. Філатової [1], що використовується відносно медитативного амплуа творчості М. Шука

<sup>12</sup> Фабіо Коста (нар. 1971) бразильський композитор, здобувший європейську освіту (Університет музики та Дарстеленде Кунста у Відні). В якості запрошеного диригента Коста виступив з більшістю головних бразильських оркестрів. Як композитор, Фабіо Коста має широкий репертуар і досліджує сферу інтонації та розширеної гармонії. У квітні 2017 року його твір «...and while there he sighs...» був виконаний в Амстердамі. Коста був нагороджений премією Бразильського фонду мистецтв (Фунарт) 2011 року за свою оркестрову працю «У чотирьох вимірах». Він отримав премію за композицію Бразильської академії музики за 2008 рік за масштабну хорову кантату «Псалми для Землі».

<sup>13</sup> В інших редакціях цей твір отримує назву «Медитація», а позначення прелюдія – опускається.

Рабіндраната Тагора з «Ліричної симфонії» О. Цемлінського<sup>14</sup> «*Du bist mein Eigen*»<sup>15</sup>. Ця фраза відкриває значення на кількох рівнях: психологічна природа людини, яка схильна проектувати свою власну ідентичність на «іншого» (коханого, Бога тощо) та відображення тяжіння композитора до стилю музики пізнього романтизму та другої Віденської школи<sup>16</sup>.

В кінці твору використовується також традиційний персидський вислів, «*This too shall pass*» («І також це пройде»), що стосується останнього мотиву твору – мелодичної фрази, що спадає та уповільнюється. Цей загальний *catabasis* з'являється лише у фінальному розділі, але прослідковується протягом усього твору, де йдеться про «*vanitas*», або неминучий розпад всього земного, що, однак, також призводить до іншого виміру, а саме – вічного і абсолютного.

Саме ця глибинна ідея твору спонукала Ф. Коста зробити темброве удосконалення – у 2014 році медитація була переписана у розрахунку на 19-тонову шкалу розділення октави, а у 2018 – на 31-тонову, адже на погляд композитора, це відповідає глибинному (ментальному) призначенню твору.

У розглянутій композиції використовується звукоряд, який утворився в наслідок поділу октави на 19 рівних частин<sup>17</sup> шляхом рівновеликих квінтових ходів. Єдиним інтервалом, звучання якого майже збігається у 19-тоновому та 12-тоновому звукоряді стає квінта (з різницею у 5 центів). Енгармонічні заміни, традиційні для 12-тонового звукоряду анулюються, замість яких з'являються нові. Так, наприклад, у 19-тоновій шкалі *до-дієз* та *ре-бемоль* – це різні тони, у той час як *мі-дієз* та *фа-бемоль*, *сі-дієз* та *до-бемоль* – енгармонічно рівні (Схема 1).

<sup>14</sup> Олександр фон Цемлінський (1871–1942) – австрійський композитор та диригент, друг А. Шенберга.

<sup>15</sup> Укр. – «Ти моя власна».

<sup>16</sup> А. Шенберг та А. Берг також цитували А. Цемлінського у своїх творах.

<sup>17</sup> Англійською – 19 equal temperament, 19 TET, 19 EDO («Equal Division of the Octave»), 19 ET. Поділ октави на 19 рівновеликих ступенів виник у теорії музики Відродження. Співвідношення чотирьох незначних третин до октави (648: 625 або 62,565 centa – «більший дієз») становило майже рівно дев'ятнадцяту частину октави. У XVI столітті композитор Гійом Костелі використовував цю систему у своєму шансоні «*Seigneur Dieu ta pitié*» 1558 року. У 1961 році композитором Джоель Мандельбаумом була написана кандидатська дисертація про властивості налаштування 19 EDO [11].

19-TONE			12-TONE		
Name of tone	Interval from C	Cents	Cents	Interval from C	Name of tone
C	perfect prime	00	00	perfect prime	C
C#	aug.prime-dim. 2nd	63	100	minor second	Db (C#)
Db	minor second	126	200	major second	D
D	major second	189	300	minor third	Eb (D#)
D#	aug.2nd-dim. 3rd	253	400	major third	E
Eb	minor third	316	500	perfect fourth	F
E	major third	379	600	aug. 4th; dim. 5th	F#-Gb
E#-Fb	aug.3rd-dim. 4th	442	700	perfect fifth	G
F	perfect fourth	505	800	minor sixth	Ab (G#)
F#	augmented fourth	568	900	major sixth	A
Gb	diminished fifth	632	1000	minor seventh	Bb (A#)
G	perfect fifth	695	1100	major seventh	B
G#	aug.5th-dim. 6th	758	1200	perfect octave	c
Ab	minor sixth	821			
A	major sixth	884			
A#	aug.6th-dim. 7th	947			
Bb	minor seventh	1011			
B	major seventh	1074			
B#-Cb	aug.7th-dim. 8th	1137			
c	perfect octave	1200			

У вступному розділі медитації Ф. Коста чергуються акорди тоніки (I ступінь) та особливої, модально оздобленої домінанти (V ступінь) з пониженою терцією та підвищеною септимою<sup>19</sup>. За словами самого композитора поділ октави на 19 частин має переваги над звичним 12-частинним, «...в тому сенсі, що багато з цих інтервалів значно кращі: 7-й, 11-й та 13-й лише на 20 центів відрізняються від аналогічних інтервалів гармонічного ряду (замість 30, 50 та 40 центів відповідно) і передають набагато точніше „відчуття” цих гармоній. На мій погляд, 19-EDO<sup>20</sup> – це ... одна з найкращих систем ... для досягнення вищих гармонічних меж»<sup>21</sup>.

Ця ініціальна структура, яка звучить під остинато «*Halleluja*», водночас кореспондується з інтервальною серією обертонового ряду, де тоніку утворюють четвертий, п'ятий та шостий частковий тон, а домінанту – шостий, сьомий, дев'ятий та одинадцятий тони,

<sup>18</sup> Схема надається за роботою М. Мандельбаума [11].

<sup>19</sup> Почути звучання твору та ознайомитися з нотацією можна за посиланням: Costa: «Meditation» (excerpt) from «Meditation and Psalm for the Earth» – Just Intonation. Електронний ресурс: <https://www.youtube.com/watch?v=uXgZiDe3cIM> (Дата звернення 03.09.2020).

<sup>20</sup> EDO – «Equal division of the octave» – рівномірний поділ октави.

<sup>21</sup> Costa: «Meditation» in 19-EDO (1/3-tone) – 2 versions: Orchestra / Organ. Електронний ресурс: [https://www.youtube.com/watch?v=905sTmTNo\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=905sTmTNo_k) (Дата звернення 03.09.2020)



узгоджені з системою середньотонової темперації. Отже, всі гармонічні відносини твору витікають із зазначеної гармонічної структури, створюючи аналогії до модальної гармонічної системи, в рамках якої всі події всередині твору перетворюються на варіації, на прекомпозиційну штучну мелодико-гармонічну модель<sup>22</sup>.

Незважаючи на модифікації в рамках гармонічних процесів, архітектоніка твору не виявляє значних особливостей: композитор використовує традиційний для церковної органної музики строфічний принцип, який вписується у тричастинну репризну композицію з наскрізною кресцендуючою динамікою та катарсичною кодою.

Таким чином, прелюдія-медитація Ф. Коста – це музична рефлексія композитора на події сучасності, без прямого посилення на релігійний досвід, спрямована на пошуки відповідей на особисті та глобальні питання. Введення до твору музичних та поетичних цитат підводить цю медитацію до статусу позачасового й позапросторового духовного досвіду. Проте найцікавішим, щодо даного твору, виявляється спроба композитора побудувати власний звуковий континуум, заснований на можливостях самого органного звуку, засобами якого можна було б наблизитись до досягнення таємниць буття.

**Висновки.** Отже, усі розглянуті твори виявляють універсальні музичні характеристики, що дозволяють визначити медитацію для органа окремим жанром органної творчості зі сталим набором жанрових детермінант. Медитації К. Феррарі, М. Шуха та Ф. Коста – це концертні твори, що мають визначену структуру комунікації та відносяться до жанрів культово-обрядової музики, з цікавою інтровертною моделлю комунікативної ситуації. Тектонічні функції медитації як жанра в усіх розглянутих творах також зберігаються. Це – невеликі п'єси, засновані на множинному повторенні при явній «рихлості» внутрішньої структури. Важливим стосовно медитацій для органа стає й сам тембр інструменту, за яким тягнеться шлейф духовних асоціацій, адже орган часто позиціонується композиторами як інструмент для розмови з Богом. Нарешті, всі твори пов'язані єдиним семантичним полем, тією «емоційно пофарбованою асоціативною аурую» [7, 102], що охоплює всі уявлення про медитативність, як символічність, метафоричність, герметичність однакового звукового середовища, «монохромність» тексту. Проте

<sup>22</sup> Виконання Прелюдії-медитації, звичайно, не можливо на звичайному інструменті. Альтернативою є орган Фоккера, на якому можна грати твори 31-тональної шкали.

кожна з медитацій виявляє варіантність у самих засобах авторської рефлексії. Принципова нелінійність медитації, як жанру «на потребу» підкреслена вільністю стильових уподобань композиторів, для кожного з яких «освянення» досягається у різний спосіб. Для всіх трьох композиторів «пасивна відкритість» стає основою активного синтезу у спробі об'єднання світу. У «Шиві» К. Феррарі – це синтез умовно «східної» програми із західною технікою композиції, у творі М. Шука – навпаки, поєднання християнської духовної програми з інтонаціями східних музичних дійств, а у медитації Ф. Коста – спроба побудови нового звукового універсуму на основі розширеної звукової шкали в рамках традицій церковного музикування.

**Перспективи дослідження.** Велика кількість медитацій для органа відкриває шляхи до продовження розгляду цього феномену як самостійного жанру, осмислення особливостей національних варіантів його втілення та внутрішньо жанрового поділу, що й становить перспективу подальшого дослідження.

#### Список використаних джерел і літератури:

1. Варнавская В., Филатова Т. В поисках гармонии. Музыкальная академия. Москва: Композитор, 1996. В. 2. С. 30–35.
2. Гессе Г. Гра в бісер (пер. з нім. Є. Попович). Харків: Фоліо, 2017. 758 с.
3. Кривицкая Е. История французской органной музыки: очерки. Москва: Композитор, 2011. 336 с.
4. Кузнецова М. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров): автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2007. 27 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. Київ: ВЦ «Академія», 1997. С. 445–446.
6. Лонькіна Т. Медитация в творчестве О. Мессиана. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (30). С. 102–105.
7. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
8. Редя В. И были тихие небесные флейты... (о проблемах современной музыки размышляет композитор Михаил Шух (інтерв'ю з М. Шухом). URL: <http://www.shukh.narod.ru/redia.html> (Дата звернення 03.08.2020 р.).
9. Рижов Ю. Новая религиозность в современной культуре: автореф. дис. ... докт. культурологии : 24.00.01. Москва, 2007. 39 с.
10. Стобер М. Размышления о процессах и проблемных аспектах мистической созерцательной медитации. *Философия религии*. 2015. С. 15–42.
11. Mandelbaum L.J. Multiple division of the octave and the tonal resources of 19-tone temperament. PhD Thesis. Graduate School Indiana University. 1961. 478 p.

12. Paperback Oxford English Dictionary. Oxford : Oxford University Press, 2012. 1056 p.

### References:

1. Varnavskaja, V., Filatova, T. (1996). In search of harmony. Music Academy, 2, 30–35 [in Russian].
2. Hesse, G. (2017) Game of beads. Kyjiv: Folio [in Ukrainian].
3. Krivitskaya, Ye. (2011). History of French organ music: essays. Moskva: Kompozitor [in Russian].
4. Kuznetsova, M. (2007). Meditativeness as a property of musical thinking (Avet Terteryan, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov). Extended abstract of candidate's thesis. Moskva [in Russian].
5. Literary dictionary-reference, (1997). Kiev: Akademija [in Russian].
6. Lonkina, T. (2013). Meditation in the works of O. Messiaen. Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki, 4 (30), 102–105 [in Russian].
7. Nazaikinsky, Ye. (2003). Style and genre in music. Moskva: VLADOS [in Russian].
8. Redya, V. (2002). And there were quiet heavenly flutes ... (the composer Mikhail Shukh reflects on the problems of contemporary music). Retrieved from <http://www.shukh.narod.ru/redia.html> [in Russian].
9. Rizhov, Yu. (2007). New religiosity in modern culture. Extended abstract of candidate's thesis. Moskva [in Russian].
10. Stober, M. (2015). Reflections on the processes and problematic aspects of mystical contemplative meditation. Philosophy of Religion, 15–42 [in Russian].
11. Mandelbaum, L.J. (1961). Multiple division of the octave and the tonal resources of 19-tone temperament. Extended abstract of candidate's thesis. Indiana [in English].
12. Paperback Oxford English Dictionary, (2012). Oxford: Oxford University Press [in English].

UDC 78.071.1  
DOI 10.33287/222019

**Medvednikova Tatiana,**  
*PhD in Arts, associated professor,*  
*head of the chair «Piano»,*  
*Dnipropetrovsk Academy Music after Mikhail Glinka*  
tel. (095) 905 - 05 - 49  
e-mail: t.medvednikova@meta.ua

**Panchenko Vladislav,**  
*Graduate student of the chair «Piano» of*  
*Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka*  
tel. (096) 818 - 21 - 25  
e-mail: dnepryanin1995@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-0277-729X>

**THE DRAMATURGY OF THE SONATA CYCLE**  
**BY L. VAN BEETHOVEN**  
**(on the example Sonata № 3 C-dur op. 2)**

**The purpose** of the article is to analyze and develop stylistic features of L. Beethoven's sonata cycle for a more accurate reproduction of the play's dramaturgy. The following research **methods** are used in the work the next. There are historical and cultural approach (research and analysis of works dedicated to L. Beethoven's creative heritage); method of comparative style analysis and general system-structural approach (comparing the problem of the era and its development); the traditional method of source studies as a historical discipline (the work is based on existing sources). **Scientific novelty** is to identify the peculiarities of creativity and specific performance of works by L. van Beethoven, from the point of view of the contemporary performer, characterizing the attitude of the composer to accurate performance, classification of means of expression and their use precisely when performing works on the piano. **Conclusions.** From the very beginning of the work on the sonatas, the pianist should pay attention to the stylistic features of the performance of Beethoven's sonatas. Taking a leading role in the study of the author's text, stylistics gives the work a unique sound, and the skill and the right approach maximize the performer of the playwright's reproduction of the play. Getting acquainted with Beethoven's sonatas requires a meticulous attitude to the applicative, dash dynamic notes and

pedalisations written by the composer himself. The unity and interaction of the means of musical expression, such as: dynamics, fingering, pedaling and strokes, plays a special role in the performance of L. Beethoven's sonata cycle and brings the pianist closer to the most accurate transmission of the composer's creative intent. Condemning the carelessness of the execution of the author's instructions, Beethoven requires not only accurate, but above all expressive of their execution. Thus, the composer draws the artist's attention to their content.

*The key words:* performer, dramaturgy, pianist, means of musical expression, sonata, piano.

**Медведнікова Тетяна Олександрівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри «Фортепіано» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

**Панченко Владислав Станіславович**, магістрант кафедри «Фортепіано» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

**Драматургія сонатного циклу Л. ван Бетховена (на прикладі Сонати № 3 C-dur op. 2)**

**Метою** пропонованої статті є аналіз стилістичних особливостей сонатного циклу Л. Бетховена для більш точного піаністичного відтворення драматургії твору. Матеріалом дослідження постає Соната № 3 C-dur op. 2. У роботі використано такі **методи дослідження** як історико-культурологічний підхід (вивчення та здійснення аналізу праць присвячених питанню творчої спадщини Л. Бетховена), метод порівняльного стильового аналізу, а також загальний системно-структурний підхід. **Наукова новизна** презентованої статті полягає у виявленні драматургічних особливостей та виконавської специфіки в інтерпретації фортепіанних творів Л. Бетховена; з точки зору сучасного виконавця-піаніста здійснено класифікацію засобів художньої виразності та окреслено їх використання саме при виконанні творів на фортепіано. **Висновки.** Від початку роботи над сонатами, піаністу слід звернути увагу на стилістичні особливості виконання сонат Л. Бетховена. Займаючи ведучу роль у вивченні авторського тексту, стилістика надає твору неповторного художньо-естетичного звучання, а майстерність та вірний інтерпретаційний підхід максимально наближують музиканта-виконавця до відтворення певної драматургії твору. Виконання сонат Л. Бетховена вимагає прискіпливого відношення до аплікатурних, штрихових, динамічних приміток та педалізації написаних композитором. Єдність та взаємодія засобів

музичної виразності, таких як: динаміка, аплікатура, педалізація та штрихи, відіграють особливу роль у виконанні сонатного циклу Л. Бетховена та наближують музиканта-піаніста до найбільш точного відображення ідейно-образного творчого задуму композитора. Засуджуючи недбале відношення до виконання авторських вказівок, інтерпретація фортепіанних шедеврів Л. Бетховена вимагає не тільки точного, але й, насамперед, художньо-виразного, естетично-довершеного їх виконання.

**Ключові слова:** виконавець, драматургія, піаніст, засоби музичної виразності, соната, фортепіано.

**Медведникова Татяна Александровна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Фортепиано» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Панченко Владислав Станиславович**, магистрант кафедры «Фортепиано» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Драматургия сонатного цикла Л. Бетховена (на примере Сонаты № 3 C-dur op. 2)**

**Целью статьи** является анализ стилистических особенностей сонатного цикла Л. Бетховена для более точного пианистического воспроизведения драматургии произведения. Материалом исследования является Соната № 3 C-dur op. 2. В работе использованы следующие **методы исследования**, а именно – историко-культурологический подход (анализ работ, посвященных вопросу творческого наследия Л. Бетховена), метод сравнительного стилового анализа, а также общий системно-структурный подход. **Научная новизна** заключается в выявлении драматургических особенностей и выявлении исполнительской специфики в интерпретации фортепианных произведений Л. Бетховена; с точки зрения современного исполнителя-пианиста осуществлена классификация средств художественной выразительности и охарактеризовано их использование именно при исполнении произведений на фортепиано. **Выводы.** В начале работы над сонатами, пианисту следует обратить внимание на стилистические особенности исполнения сонат Л. Бетховена. Концентрируя ведущую роль в изучении авторского текста, стилистика придает произведению неповторимости звучания, а мастерство и правильный пианистический подход максимально приближают исполнителя к воспроизведению драматургии всего произведения. Исполнение сонат Л. Бетховена требует тщательного отношения к аппикатурным, штриховым,

динамическим примечаниям, а также педализации, написанных самим композитором. Единство и взаимодействие средств музыкальной выразительности, таких как динамика, аппликатура, педализация, штрихи, имеет особую роль в процессе исполнения сонатного цикла Л. Бетховена и, безусловно, приближает музыканта-пианиста к наиболее точному раскрытию творческого замысла выдающегося композитора. Осудительно небрежное отношение к воспроизведению авторских указаний в интерпретации фортепианных произведений, требует не только точного, но и прежде всего их художественно-выразительного исполнения.

**Ключевые слова:** исполнитель, драматургия, пианист, соната, средства музыкальной выразительности, фортепиано.

**Relevance of research problem.** The study of the creative heritage of the ingenious composer, pianist and teacher Ludwig van Beethoven is an urgent task of contemporary art criticism, piano pedagogy and professional performance.

The Beethoven Piano Sonatas represent a great spiritual legacy of our time, make up a large part of the piano repertoire of world-class performers including Ukrainian performers, and play an important role in the educational process from pupils of music schools to students of Higher Educational Institutions. This determines the types and number of research sources devoted to various problems of composer piano sonatas.

**Literature analysis.** This article examines works based on a historical study of Beethoven's work, namely the textbook by N. Kashkadamova «The Art of Performing Music on Keyboard-String Instruments» [3], and the book «32 Beethoven's Sonatas» by O. Goldenweiser [2], which analyzes exanes the sonatas in terms of performance, and analyzes each Beethoven sonata. Outstanding L. Kirillina's monograph «Beethoven. Life and Creativity» in 2 volumes [4], which introduce the reader with the history of Beethoven's life, his environment which influenced on his creativity, with the people the composer interacted with. Renowned N. Golubovskaya's book «The Art of Pedalization» is carefully analyzed [1]. Particular professional attention is paid to K. Czerny's book «On the faithful performance of Beethoven's piano sonatas» [6].

**The purpose** of this scientific article is to analyze and develop stylistic features of L. Beethoven's sonata cycle for a more accurate reproduction of the play's dramaturgy.

**The subject** of the article is the genre of piano sonata in the works of L. Beethoven. **The object** is the dramaturgy of the sonata cycle,

**Presenting main material.** Dramaturgy is a system of expressive means and techniques of embodiment of dramatic action in works of the musical-stage genre (opera, ballet, operetta). The basis of musical dramaturgy is the general laws of drama as a form of art: the presence of a pronounced central conflict, which is revealed in the struggle of forces of action and counteraction, a certain sequence of stages of the disclosure of a dramatic design (exposure, plot, development, culmination, decoupling). etc. which has a direct bearing on the problems of forming instrumental works.

The term «musical dramaturgy» is also used to refer to works of instrumental music that are unrelated to a stage act or a specific literary program. It is customary to say about symphonic dramaturgy, sonata form dramaturgy, etc. The inherent ability of music to portray images of matter of fact in motion, development, interlacing and combating contradictory beginnings (start) allows an analogy with dramatic action. Thus, the form of sonata allegro was and remains a universal example in terms of reflecting reality.

Well-known performer and amazingly celebrated teacher of the twentieth century E. Lieberman said: «We are used to the fact that Beethoven wrote thirty-two sonatas for piano. We are so used to it that we are not always aware - it is too much! Turning them over, you do not get tired of wondering the similarities of the sonatas to each other. Thirty-two different concepts, thirty-two musical plots, thirty-two interpretations of sonata allegro and cyclical sonata form. Using literary terminology, one can speak of thirty-two musical novels with their characters, their fates and conflicts» [5].

For today's pianists, the attention to mastering and the most accurate execution of stylistic features of the sonata cycle is an integral part of the work with the genre, as the performing vision of the dramaturgy of Beethoven's sonatas changes according to:

- 1) exact execution of the author's text;
- 2) understanding the historical consciousness of the classicism;
- 3) understanding the modern era, which imprints on the peculiarities of the performance of works of the past;
- 4) the emergence of new researchers of the composer's music and new studies of his work;
- 5) the appearance of modern pianism;
- 6) new types of concert practice;



7) audio and video recording;

8) development and evolution of instrument.

First of all, exactly in the piano sonata that the main features of the Beethoven style dramaturgy were formed – the characteristic thematicism, the manner of presentation of the musical text and the method of composition. For Beethoven, the Piano Sonata was a kind of creative laboratory where the most courageous ideas were tested and found in symphonies.

In order to embody his imaginative designs, the composer dramatically develops the orchestra, and sometimes completely rejects the classical ideals of sound (transparency and clarity) and comes to the symphonic interpretation of the piano. It is due to changes in the instrument, such as the expansion of the actual used piano range, the greater massiveness of presentation, the enrichment of the performing technique. Beethoven finds distinct sound colors in the extreme registers of the piano, which were little used by his predecessors. Own bass moves, in particular, the bass register, which previously had a very limited role as a harmonic basis.

The contrast of the sound of different texture registers becomes evident when comparing individual motives or distinct textured constructions. One of Beethoven's favorite techniques is the register sounds, which are repeatedly linked to the crossing of hands, which very much imitate the piano alternate performances of orchestral instruments. The composer used this technique from early to late. For example, Sonata No. 3 II part vols. 13-18; vols. 59-61.

Other textured types are also possible, such as quartet four voices. For example Sonata No. 3 III part vols. 1-5.

Working on a piece of music creation, we must rely on objective and subjective means of musical expression as an important part of the structure of dramaturgy. Objective (author's) means of musical expression are: order, tone, size, melody, harmony, rhythmic and textual presentation, subjective (performing) means of musical expression are: tempo, dynamics, articulation, fingering, pedal, quality of intonation others.

Since objective means cannot be influenced by the performer, many revisions of Beethoven's sonatas are being built on the interpretation of subjective means of musical expression: Czerny, Schnabel, Weiner, Martinsen, Goldenweiser.

One element of the unveiling of the play's dramaturgy is the metro-rhythmic precision of the performance, which cements the form. Schnabel, for example, understands the system of metronomic designations to identify

the dramaturgy of a work. Accurately recording the smallest changes in tempo on the edges of form sections. Schnabel did not require steady execution of his metronomic designations, but only wanted to give the performers an approximate scheme of tempo modifications as a model for developing their own interpretation plan.

Realizing the importance of unveiling the work of musical expressiveness such as dynamics, fingering, pedalisations, strokes, and tempo, Beethoven, beginning with the first piano sonatas, meticulously wrote down his requirements for the performance of music, and improved them over time. His remarks differ markedly from the performance designations of his predecessors in detail and professional specificity.

Before Beethoven, the composers did not specify the dynamics in detail, mainly forte and piano, only occasionally *ff* and *pp*, or the standard crescendo or diminuendo dynamics.

A. Aronov gives examples of designation of the dynamic levels used by Beethoven in the record, they vary from 3 *ppp* to 3 *fff* using all layers of dynamic gradation (*ppp*; *piu pp*; *pp*; *piu p*; *p*; *mp*; *mezza voce*; *sotto voce*; *mf*; *f*; *piu f*; *ff*; *fff*). Its dynamics can be characterized as unexpected, sudden, as «*dinamica subita*». The most typical dynamic techniques for Beethoven were contrasting dynamic levels, accentuation and nuance  $p < p$  (that is, a crescendo that breaks into a culminating point);

The composer also often put a crescendo on the descending passages and diminuendo on the ascending ones. The objective justification for this was the peculiarities of harmony or rhythm in such a place. For example Sonata No. 3 I part of vols. 207-216.

Such attitude to the dynamic possibilities of the piano emphasizes the conflict of the dramaturgy of Beethoven's sonatas, including the 3rd.

Due to Beethoven's understanding of performance difficulties, as well as to achieve the result he needed, he often wrote in certain places fingering, which greatly assisted the performer in choosing the performance of the piece. The Beethoven application guidelines preserved in some of his sonatas testify that the composer made extensive use of all five fingers, giving particular weight to the work of the first finger. For example, Sonata No. 3 part IV vols. 269-272.

Also, the composer greatly contributed to the development of the art of pedaling, achieving completely new effects. As N. Golubovskaya writes in her article about Beethoven, «Beethoven's music is a turning point in the piano texture and thus pedaling. Starting with Haydn's purely letter-like

manner, he boldly and boldly pushes the piano's frame, foreshadowing the era of romanticism» [1].

Beethoven is the first to start pedaling, but does so only in particularly contradictory cases. Often, the composer wrote a pedal that lasted almost until the beginning of the next harmony, passing everywhere on the clock lines or pedaling on sustained notes and setting a crescendo that made the performer listen unnoticed to the unprepared hearing of the vibrations of the strings.

Beethoven also used the left pedal, demanding its exact application. In places where it was designated to perform, Beethoven sought to impart melodies of sophisticated timbre.

It should be noted the variety of tempos that enhance the understanding of the sonata. Throughout his life, Beethoven tried to answer the question, «How to convey your sense of pace most accurately to performers?» The composer identifies four major tempos: *Adagio*, *Andante*, *Allegro* and *Presto*.

*Andante* in Beethoven retains classic interpretation as a «step» movement, although later in the nineteenth century the term would be interpreted as defining a slow pace. For Beethoven, the symbol of slow tempo is *Adagio*, and the speed range between *Adagio* and *Presto* is much broader than Mozart.

Beethoven was convinced that it was difficult not only to record, but also to determine exactly one tempo, correct for all cases of performance of the work, because the perception of it is relative, depending on many circumstances, objective (strength and massiveness of sound, acoustics) and subjective (temperament and mood of the listener, or even the time of day). That's why, most piano pieces were left without the author's metronome designation.

N. Fischman, on the basis of all preserved metronomic designations of the author, made the following plate (the basic rhythmic value is a quarter):

*Adagio* 20 – 69  
*Andante* 38 – 84  
*Allegro* 88 – 348  
*Presto* 184 – 396

Despite the overlapping of the tempo, there is no contradiction in this plate, since the real rate of tempo depends on a number of characteristics, such as the units of account indicated in the clock size, the length of the

phrases, the rhythms found in the ratio of the note values between themselves, or the heavy or light articulation.

**Conclusions.** Getting acquainted with Beethoven's sonatas requires a meticulous attitude to the applicative, dash dynamic notes and pedalizations written by the composer himself. The unity and interaction of the means of musical expression, such as: dynamics, fingering, pedaling and strokes, plays a special role in the performance of L. Beethoven's sonata cycle and brings the pianist closer to the most accurate transmission of the composer's creative intent. Condemning the carelessness of the execution of the author's instructions, Beethoven requires not only accurate, but above all expressive of their execution. Thus, the composer draws the artist's attention to their content.

**Research prospects.** Beethoven's sonatas hold a special place in the repertoire of the modern pianist. Attention to the exact reproduction of the dramatic design of the composer always remains a pressing issue of the performing arts as well as the subjective vision of the artist that before playing the music may be different from the original recording.

#### Список використаних джерел і літератури:

1. Голубовская Н. Искусство педализации. Москва : Музыка, 1974. 96 с.
2. Гольденвейзер А.Б. 32 сонаты Бетховена, Москва : Музгиз, 1955-1959. 288 с.
3. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : Навч. посіб. Тернопіль : «АСТОН», 1998. 300 с.
4. Кирилина Л. Бетховен. Жизнь и творчество. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 536 с.
5. Либерман Е. Фортепианные сонаты Бетховена. Москва : Музыка. 2006. 88 с.
6. Черни К. О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена. Санкт-Петербург : Лань, 2011. 120 с.

#### References:

1. Golubovskaja, N. (1974). The art of pedaling. Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Gol'denvejzer, A.B. (1959). 32 Beethoven sonatas. Moskva: Muzgiz [in Russian].
3. Kashkadamova, N. (1998). The art of performing music on keyboard-string instruments. Ternopilj: «ASTON» [in Ukrainian].
4. Kirilina, L. (2009). Beethoven. Life and creation. Moskva: Nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaja konservatorija» [in Russian].
5. Liberman, E. (2006). Beethoven's Piano Sonatas. Moskva: Muzyka [in Russian].
6. Cherni, K. (2011). On the correct performance of all Beethoven's piano works. Sankt-Peterburg : Lan' [in Russian].

UDC 780.641/643:781.22  
DOI 10.33287/222020

Лі Ян,  
аспірант кафедри  
«Теорія та історія музики»  
Харківської державної академії культури

тел. (066) 895 - 87 - 11  
e-mail: 237510158@QQ.com  
<https://orcid.org/0000-0002-4877-0552>

## ЗВУКОВІ АРХЕТИПИ ФЛЕЙТИ В КИТАЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ЕПОХИ ТАН

Поезія доби Тан (618–907) постає як важливий виток суджень щодо виразових можливостей та звукових архетипів китайської флейти, збережених у музиці композиторів Піднебесної межі XX – XXI ст. **Мета статті** – встановити звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан. **Методи** дослідження – історичний, семантичний, жанровий, порівняльний. **Наукова новизна** дослідження полягає у введенні до музикознавчого контексту поняття «флейтова поезія» доби Тан, встановленні властивих їй ознак (одухотворення безлюдного часу-простору чарівною мелодією, вираз стану душі самотнього героя, наявність образу слухача-поета, зв'язок зі стихією повітря, ноктюрнова семантика природного ландшафту, ознаки палацового стилю, втілення в звуках флейти – посередниці між земним і небесним світами – філософських ідей), формуванні тезаурусу флейтових афектів (стогін, печаль, сум, стан очікування, переживання самотності). Розглянуто вірші «флейтової поезії» Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей, Чжао Гу. Образ нефритової флейти з віршу Лі Бо символізує безцінне в людському житті. У вірші Лі Бо про Цяньську діву музика флейти набуває значення лейтмотиву, що супроводжує драму кохання і розлуки. У творі Ду Фу обмеженості земного часу-простору контрастує безмежний небесний хронотоп, пов'язаний зі звуковим образом флейти. В поезії Ван Вей плач флейти супроводжує страждання покинутої жінки, знаходить відгук у душі самотнього мандрівника. До віршу Чжао Гу уведено імена міфічних флейтистів Хуаньцзи і Ма Жун, що сприяють сакралізації часу-простору твору. **Висновки.** У «флейтовій поезії» доби Тан спостерігаються типові

ознаки загального творчого методу, властивого майстрам слова «золотого століття»: звуковий образ флейти вписаний до загального художнього континууму, базованого на осмисленні оточуючої поета природи у лірико-філософському пейзажі.

**Ключові слова:** звукові архетипи флейти, китайська поезія епохи Тан, «золоте століття», «флейтова поезія», тезаурус флейтових афектів, пейзажна лірика, ноктюрнова семантика, образ слухача-поета.

**Ли Ян**, аспірант кафедри «Теорія і історія музики» Харківської державної академії культури

### **Звуковые архетипы флейты в китайской поэзии эпохи Тан**

Поезія епохи Тан (618–907) – важний істок суджень о виразительных возможностях и звуковых архетипах китайской флейты, сохранных в музыке композиторов Поднебесной рубежа XX – XXI ст. **Цель статьи** – установить звуковые архетипы флейты в китайской поэзии эпохи Тан. **Методы** исследования – исторический, семантический, жанровый, сравнительный. **Научная новизна** исследования заключается во введении в музыковедческий контекст понятия «флейтовая поэзия» эпохи Тан, установлении присущих ей свойств (одухотворение безлюдного времени-пространства волшебной мелодией, выражение состояния души одинокого героя, наличие образа слушателя-поэта, связь со стихией ветра, ноктюрновая семантика природного ландшафта, признаки дворцового стиля, воплощение в звуках флейты – посредницы между земным и небесным мирами – философских идей), формировании тезауруса флейтовых аффектов (стон, печаль, грусть, состояние ожидания, переживания одиночества). Рассмотрены образцы «флейтовой поэзии» Ли Бо, Ду Фу, Ван Вей, Чжао Гу. Образ нефритовой флейты из стихотворения Ли Бо символизирует бесценное в человеческой жизни. В стихотворении Ли Бо о Цянской деве музыка флейты обретает значение лейтмотива, сопровождающего драму любви и разлуки. В произведении Ду Фу ограниченности земного времени-пространства контрастирует безграничный небесный хронотоп, связанный со звуковым образом флейты. В поэзии Ван Вей плач флейты сопровождает страдания покинутой женщины, находит отклик в душе одинокого путешественника. В стихотворении Чжао Гу введены имена мифических флейтистов Хуаньцзы и Ма Жун, способствующие

сакрализации времени-пространства произведения. **Выводы.** Во «флейтовой поэзии» эпохи Тан наблюдаются типичные черты общего творческого метода, свойственного мастерам слова «золотого столетия»: звуковой образ флейты вписан в общий художественный континуум, основанный на осмыслении окружающей поэта природы в лирико-философском пейзаже.

**Ключевые слова:** звуковые архетипы флейты, китайская поэзия эпохи Тан, «золотое столетие», «флейтовая поэзия», тезаурус флейтовых аффектов, пейзажная лирика, ноктюрновая семантика, образ слушателя-поэта.

**Li Yang**, postgraduate of the Department of Theory and History of Music from Kharkov State Academy of Culture

### **Flute archetypes of sounds in Chinese Tang era poetry**

Tang epoch trains (618–907) – an important source of judgments about expressive possibilities and sound archetypes of the Chinese flute, preserved in the music of the Celestial Empire composers of the XX – XXI centuries. **The purpose** of this investigation is to establish sound archetypes of the flute in the Chinese poetry of the Tang epoch. **The methods** of investigation are historical, semantic, genre and comparative approaches. **The scientific novelty** of the study is to introduce the concept of «flute poetry» of the Tang era into the musicology context, to establish its characteristic properties (spiritualization of the desolate time space with a magic melody, the reflection of the state of the soul of a lonely hero, the presence of the image of the listener-poet, connection with the elements of the wind, the nocturnal semantics of the natural landscape, signs of the palace style, the embodiment in the sounds of the flute - the mediator between the earthly and celestial worlds – philosophical ideas), the formation of the thesaurus of flute affects (moaning, sadness, sadness, state of waiting, experiencing loneliness). The samples of «flute poetry» by Li Bo, Du Fu, Wang Wei, Zhao Gu are considered. The image of the jade flute from Li Bo's poem symbolizes the priceless in human life. In Li Bo's poem about the Qiang Maiden, the flute music takes on the meaning of a leitmotif that accompanies the drama of love and separation. In Du Fu's work, the limits of earthly time and space contrast with the boundless celestial chronotope associated with the flute's sound image. In Wang Wei's poetry, the flute's crying accompanies the suffering of an abandoned woman and finds a response in the soul of a lonely traveler. Zhao Gu's poem includes the names of mythical flute artists Huan Tzu and Ma Rong,

contributing to the sacralization of time and space in the work. **Conclusions.** In «flute poetry» of the Tang era, there are typical features of a common creative method inherent to the masters of the word «golden age»: the sound image of the flute is inscribed in a common artistic continuum based on the reflection of the poet's surrounding nature in a lyrical-philosophical landscape.

*The key words:* flute archetypes of sound, Tang Chinese poetry, «golden age», «flute poetry», flute thesaurus, landscape lyrics, nocturne semantics, the image of the poet listener.

**Постановка проблеми дослідження.** Важливим витокком суджень щодо виразових можливостей флейти, що збереглися до сьогодні, є поезія Піднебесної епохи Тан. У стародавній поезії «золотого століття» танського часу, що охоплює 618–907 рр., було сформовано типологічні функції художнього образу флейти, а також властиві духовому інструменту звукові архетипи. В китайській стародавній класичній поезії, як омузиченому мистецтві слова, в розкритті художнього образу флейти спостерігається його опоетизоване, символізоване тлумачення, подане у відповідних звукових архетипах. Звукові архетипи китайської флейти, сформовані в поезії доби Тан, зберегли своє значення на подальших етапах розвитку музичного мистецтва, про що свідчать, наприклад, флейтові твори композиторів Піднебесної порубіжжя ХХ – ХХІ століть.

Отже, звукові архетипи китайської флейти, сформовані поетами епохи Тан, потребують свого вивчення з метою подальшого визначення ролі класичних традицій, втілених у творах для національного музичного інструменту в творчості композиторів «Серединної країни» кінця ХХ – початку ХХІ століть.

**Актуальність** теми дослідження полягає в потребі визначення звукових архетипів флейти в танській поезії, як історико-художніх свідчень доби формування своєрідного тезауруса афектів, властивого національному інструменту Китаю, та збереженого у творах для європейської флейти китайських композиторів ХХ – ХХІ століть.

**Аналіз сучасних публікацій з обраної теми дослідження.** Останні публікації з обраної теми дослідження слід розподілити на дві групи. Першу з них утворюють роботи, присвячені вивченню творчого спадку поетів доби Тан, як один з характерних наукових напрямів у структурі класичної і сучасної синології (праці В.М. Алексєєва, Г.П. Анікіної і І.Б. Воробйової, Б.Б. Вахтіна,



І.С. Лісевича, М.М. Чучіної, Л.З. Ейдліна). До другої групи слід віднести наукові праці, обумовлені вирішенням наукового завдання всебічного вивчення художніх та технічних можливостей флейти на основі застосування засад історичного, теоретичного та виконавського музикознавства (відзначимо, зокрема, докторські дисертації В.В. Громченка, А.Я. Карпяка, В.П. Качмарчика). Однак дана робота – перша наукова праця, в якій представлено систематику звукових архетипів флейти, що виникли в поезії доби Тан, як основу тезаурусу афектів музичного інструменту в контексті національної китайської культури.

**Мета статті** – встановити звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан.

**Об'єктом дослідження** є образ флейти в китайській класичній поезії, а **предметом** – звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Серед тем танської поезії синолог В. Алексєєв не виокремлює флейтової [1, 103–114]. Однак «флейтова поезія» або «поезія флейти» (термін утворено нами у відповідності до уведення до поетичного тексту художнього образу музичного інструмента та опису його образно-звукового діапазону) утворює самостійну тематичну серію в контексті творчої спадщини поетів «золотого століття». Виокремленню «флейтової поезії» в окремий напрям танської поезії сприяє підвищена значущість семантичного ряду, пов'язаного з класичним китайським інструментом. «Флейтова поезія» органічно доповнює визначену В.Алексєєвим тему танської поезії – «Природа і поет». До «флейтової поезії» входять вірші Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей, Чжао Гу.

У «флейтовій поезії» доби Тан проявилися загальні ознаки китайського віршування, «матеріалом» котрого слугує невловиме – «мимовільний спогад, душевний порив, скороминуща мрія, химерний сон» (за А. Геніс [4, 263–264]). Звуки флейти, що линуць, наче з небес, одухотворюючи безлюдний час-простір чарівною мелодією, постають як той невігаданий, невловимий «матеріал поезії», що в цілому властивий словесному мистецтву доби Тан.

У «флейтовій» поезії епохи Тан спостерігаються лише елементи «палацового стилю» (за визначенням М.Е. Кравцової [8]). Адже, наприклад, Ду Фу став свідком падіння Танської імперії, занепаду імператорського двору, а Ван Вей обтяжував порядок, прийнятий в імператорському палаці. Ознаки палацового стилю у «флейтовій

поезії» доби Тан сприяють втіленню образів старовини, повернення до якої уможлиблюється, завдяки божественним звукам духового інструменту (вірш Чжао Гу «Почув флейту»). Звукові архетипи флейти в поезії епохи Тан взаємодіють з картинами природи (здебільшого, нічної), на фоні яких звучить витончена мелодія музичного інструмента, що, згідно старовинній уяві, володів магичною силою.

У «флейтовій поезії» доби Тан важливе значення належить образу *слухача* – поета, від імені якого відбувається виклад художнього змісту твору. Слухач-поет здалека милується виконуваною невідомим музикантом чарівною флейтовою мелодією, що немов би ллється з небес, розкриваючи внутрішній стан ліричного героя віршу. В поезії епохи Тан спостерігається прояв такого стародавнього вірування: досконала людина чує не лише звуки, але й властиві музичному інструменту ідеї. Виражені в звуках флейти ідеї наближували людину до небесних сфер; флейта набула значення посередника, завдяки якому до земного світу подаються божественні знаки. Як досконала людина, поет-слухач, розпізнаючи ідеї, зашифровані у флейтовій музиці, вміщував їх у символічну форму. Показово, що не флейтист постає героєм віршів Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей, Чжао Гу. Натомість їх справжньою героїнею стає флейта і створена нею музика, почута та словесно осмислена поетом-слухачем, що сприймає музику флейти. Що ж стосується постаті флейтиста, то вона залишається невідомою у дусі тієї загадковості, що властива флейтовій музиці. Музика флейти набуває значення виразу особистісних почуттів ліричного героя-слухача, стану його душі, узагальненням його внутрішніх переживань. Звуки флейти у своєрідному «дуеті» з оточуючим пейзажем (найчастіше, нічним) набувають значення виразу стану душі ліричного героя.

Звукова стихія, випромінювана флейтовою музикою, сповнена звуковими *архетипами*, що впливали на формування особливостей національної звукової світобудови.

Місячно-нічна природа флейти розкривається у віршах Лі Бо (701–762), Ван Вей (701–761), Ду Фу (712–770), Чжао Гу, в творчості яких загадковий голос флейти супроводжує нічні роздуми та почуття ліричного героя. Нічний пейзаж відіграє наскрізну роль в поезії «танського часу» (див., наприклад, вірші Ван Вей «Альтанка біля озера», «Сиджу самотньо вночі», «Гори пустинні», «Ця зимова ніч»). Уведення до нічного пейзажу мелодії флейти додає поетичній картині

особливої проникливості, перетворюючи її на звукове споглядання. Голос флейти у нічних пейзажах поетів епохи Тан сприяє проникненню до таїн всесвіту, неочікуваного прозріння, коли ліричному герою твору відкривається невидимий людським оком зміст всесвіту. Невипадково, що жанрова атрибутика ноктюрну властива творам китайських композиторів XX – XXI століття.

У «флейтовій поезії» доби Тан художній образ музичного інструмента взаємодіє з мотивами жалю, самотності, очікування, споглядання, спогаду, стогону, а також сюжетними мотивами місяця, верби (або її гілки), вітру, дороги, горяного пейзажу, самотної дівчини. Духовний мікрокосм, виражений у звуках флейти, входить до макрокосму, втіленому в поезії доби Тан. Серед спільних художніх тем у творчості Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей, Гжоу Гу – символічне тлумачення образу флейти як виразу стану душі ліричного героя, тотожного авторові як уособлення образу досконалої людини.

**Лі Бо** – «зеніт китайської поезії, поет пророк, величний майстер слова, національний колос», талант якого «не знав меж» [1, 114] – втілює характерні особливості «флейтової поезії» у вірші «**Весняної ночі в Лояні слухав флейту**». Мелодія флейти пробуджує духовний світ у поезії Лі Бо. Чотирирядковий вірш складається з двох запитань, що залишаються без відповіді. Поруч з тим, вірш набуває значення поетичної відповіді на флейтову пісню без слів. У поетичному контексті віршу *нефритова флейта* – аналог того безцінного в людському житті, що проявляється на рівні ідей. У національній системі цінностей нефрит – один з найдорожчих каменів, оскільки володіє лікувальними властивостями, що підвищує його вартість. Якщо нефрит зцілює тіло, то флейта – душу.

Таким чином, виникає гармонія цілющих властивостей нефритової флейти – виразу подвоєння систем цінностей у національній культурі: завдяки одухотворенню каміння як матеріалу виготовлення музичного інструмента, він стає виразом співочої душі музиканта, який втілює свій внутрішній стан, не звертаючись до слова.

Флейтова мелодія у вірші Лі Бо уподібнена пісні: інструменталізм набуває вокального характеру. З мелодією нефритової флейти пов'язана таємниця: невідоме походження нічної пісні без слів, що лине весняної ночі на крилах вітру, об'єднуючи земне і небесне. Звук нефритової флейти, видобутий невідомим музикантом, відгукується у чутливій душі поета. Завдяки флейті,

виникає духовний зв'язок між віддаленими у художньому часі-просторі віршу невідомим музикантом і слухачем-поетом.

Лірична дія елегійного віршу Лі Бо «Флейти сумні звуки» відбувається під знаком почутого «досконалою людиною» тужливого тембру музичного інструмента. Нічна музика флейти, набуваючи значення лейтмотиву, доповнює драму кохання, розлуки й очікування, що її переживає лірична героїня віршу – Цяньська діва. Атмосфера твору нагадує легенду: географічна конкретика (сцена розлуки відбулася в Баліні; на дорогу до Сяньяну, що веде до замку дівочої вірності, дивиться героїня, сподіваючись на повернення коханого) немов би «тоне» в атмосфері безначального і безкінечного очікування Цяньської діви, віддаленої від оточуючого світу вежею самотності та роками, що промайнули з моменту прощання з коханим.

Смислообрази віршу – ніч, місяць, самотня вежа – притулок Цяньської діви, стан очікування, суму і печалі, спогади про кохання і розлуку, тужлива мелодія – сприяють створенню атмосфери флейтового ноктюрну, сповненого сумом. Семантичні функції віддаленого голосу флейти у вірші Лі Бо – пробудження від сну, занурення у сум розлуки, повернення до реальності, що більше нагадує казку, ніж дійсність. Флейті надана функція об'єднання сакралізованих подій минулого, надії на повернення втраченої гармонії кохання. Художньому хронотопу «флейтового ноктюрну» властиві понадчасові ознаки: тужлива мелодія – вираз вічної печалі, що охоплює душу вірної Діви, яка очікує коханого попри вирок часу. Порі року, відтвореній у вірші, властива подвійність: дія очікування відбувається восени; розлука закоханих відбулася навесні, коли свідком клятви вірності була верба. За спостереженням Б. Вахтіна, «гілку верби було прийнято дарувати на прощання друзям і закоханим як знак вірності» [3, 28]. Тож вірш набуває обрядового характеру, втілюючи ритуальну семантику прощання.

У творі Ду Фу «Вірші в 500 слів про те, що у мене було на душі, коли я зі столиці прямував до Фенсян» обмеженість земного часу-простору контрастує безмежності небесного хронотопу. У центральному розділі віршу, присвяченому опису короткочасного видіння, сповнена печалі мелодія флейти супроводжує витончені насолоди та веселощі «небесних фей». Поєднання веселощів і суму – характерна ознака флейтового тону, що супроводжує свято у небесному палаці. Поет-слухач переживає відірваність від космічної

краси звучання небесної флейти, під звуки якої відбувається танець невидимих фей. Якщо у Лі Бо флейта набуває вокального тлумачення (пісня), то у Ду Фу її звучання сприяє створенню ефемерної танцювальної атмосфери. Якщо у Лі Бо музика флейти постає як звуковий вираз ночі, то у Ду Фу флейта набуває значення сяючої «нескінченної мелодії» – вічної музики космосу.

Поетична творчість **Ван Вей** (701–761) утворює «„золоте століття” у „золотому столітті”» [11, 5]. Художній образ флейти у складеному Ван Вей «зі сльозами на очах» мініатюрному експромті («У домівках – печаль, пожежі – мов бурі») на відміну від загального пасторального тону поезії «піднесенного відлюдника» [2, 55], відображує напружений стан душі поета. Звучність флейти, на відміну від інших поезій епохи, не стільки відображує настрої ліричного героя твору, скільки контрастує йому. «Стогін флейт» супроводжує гучне піршество повсталих, протистоїть суму тих вірних державі воїнів, що очікують на повернення імператора («Де імператор? Коли він повернеться?»). Метафора «стогін флейти» сприяє створенню суперечливого образу ворожого торжества.

У вірші Ван Вей «*Дружина охоронця*» нескінчений плач флейти, що разом з цитрою, ридає вночі, супроводжує страждання самотньої жінки. Образ флейти, що плаче, доповнює нічний пейзаж, на фоні якого розгортається драма очікування героїні, забутої чоловіком. Флейта набуває значення виразу страждань одинокої жіночої душі.

У центральному розділі віршу «*Рівнина після дощу*» Ван Вей доповнює картину нічної природи флейтовою мелодією, що знаходить відгук у душі молодого мандрівника. Звуки флейти, чутні у високих горах, відповідають духовному стану стомленого юнака-одинака, який плаче під звуки «сумного наспіву».

Вірш **Чжао Гу** «*Почув флейту*» насичений враженнями від флейтової музики. У його I частині містяться асоціації з образами, породженими флейтовою мелодією: подібний повітря, місячній прохолоді (ноктюрн), чарівний голос музичного інструмента уподібнений пісні. Своєрідною відповіддю на питання, з якого розпочинається вірш («У чиєму домі, в чиєму теремі червоному чудово так флейта співає?»), постає друга частина віршу. В її перших рядках міститься ряд алюзій щодо прадавньої історії флейти та її героїв. На відміну від більшості віршів поетів доби Тан, у «флейтовій фантазії» Чжао Гу містяться імена великих флейтистів міфологічного минулого: історія флейти набуває персоналістичного характеру. У

вірші відображені контури стародавніх китайських легенд, в яких мистецтво гри на флейті представляли міфічні музиканти Хуаньцзи і Ма Жун – видатні флейтисти. Образи прадавніх музикантів-флейтистів сприяють сакралізації часу-простору віршу, створюють атмосферу пра-часу. За іменами флейтистів міфічної доби стоять «згорнуті сюжети» [10, 98], що розширюють змістовне коло віршу.

З іменем легендарного Хуаньцзи пов'язана історія величі флейти. Хуаньцзи, на прохання імператора, зіграв «три куплети стародавнього наспіву, а потім розчинився у повітрі на очах у здивованих слухачів». Рядок віршу «Три рази на флейті колись зіграв Хуаньцзи» означає, що флейтист виконав «Три варіації на тему „Слива у цвіту”». Виходячи зі змісту віршу, слід дійти висновку, що варіації на народну пісенну тему – найдавніший жанр флейтового мистецтва Китаю.

На відміну від Хуаньцзи, Ма Жун – історична особа. В постаті поєднались іпостасі композитора, виконавця, літератора і поета, що відповідає образу митця в стародавньому Китаї, характерного для династії Східної Хань (25–220 рр.). Придворний музикант і композитор прославився збіркою мелодій для поздовжньої бамбукової флейти «ді». За Чжао Гу, «в багатій спадщині Ма Жуна не знайдеш посередніх п'єс». Зокрема, Ма Жун відомий як автор твору «Чан-ді-фу» (Ода (великій) флейті «ді»), коли цей різновид інструмента набув сакрального значення. Флейта за часів династії Східної Хань була варта уславлення в жанрі оди.

Питання, уведене до заключного розділу віршу («не знаю, то смертний грав, чи ні?») формує своєрідну «запитальну арку», що оточує поетичний твір Чжоу Го. Гра невідомого флейтиста з «терему червоного» уподібнена майстерності міфічних музикантів. Флейта залишається головною героїнею віршованого твору.

**Висновки.** У «флейтовій поезії» доби Тан спостерігаються типові ознаки загального творчого методу, властивого майстрам слова «золотого століття»: звуковий образ флейти нібито вписаний до загального художнього континууму, базованого на осмисленні оточуючої поета природи у лірико-філософському пейзажі.

**Перспективи дослідження** означеної теми полягають у детальному вивченні буття спостережених у творчості поетів доби Тан звукових архетипів флейти в творах китайських композиторів порубіжжя ХХ – ХХІ століть.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Алексеев В.М. Китайская литература : избр. тр. Москва : Наука, 1978. 596 с.
2. Аникина Г.П., Воробьева И.Ю. Китайская классическая литература: учебно-метод. пособ. Хабаровск : Дальневосточный гос. гуман. ун-т, 2008. 153 с.
3. Вахтин Б.Б. Человек и природа в китайской средневековой лирике (на материале антологии «Юй тай синь юн»). *Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока*. Москва : Наука, 1974. С. 26–36.
4. Генис А.А. Билет в Китай. СПб: Амфора, 2001. 334 с.
5. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика) : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2020. 38 с.
6. Карпьяк А.Я. Мистецький тезаурус флейтиста як основа виконавської майстерності : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2014. 36 с.
7. Качмарчик В.П. Німецьке флейтове мистецтво ХVІІІ – ХІХ ст. : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Київ, 2009. 36 с.
8. Кравцова М.Е. Смысловые подтексты китайской поэзии на любовные темы: стихи дворцового стиля (гунтиши). *Вестник СПбГУ*, 17 (1), 2015. С. 71–76.
9. Лисевич И.С. Китайская пейзажная лирика. Т. 2. Москва : Издательский дом «Муравей–Гайд», 1999. 239 с.
10. Рощенко Е. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и оноματοлогический методы анализа музыки). Харьков: ХНУРЕ, 2007. 126 с.
11. Сухоруков В.Т. О Ван Вэе и его поэзии. *Ван Вей. Река Ваньчуань*. СПб: Кристалл, 2001. С. 1–6.
12. Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.) / составитель Л.З. Эйдлин. Москва : Художественная литература, 1987. 479 с.

### References:

1. Alexeev, V.M. (1978). Chinese Literature: selec. tr. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Anikina, G.P., Vorobyeva I. Yu. (2008). Chinese Classical Literature: an educational and methodical manual. Khabarovsk: Dal'nevostochnyj gos. gumanitarnyj un-t [in Russian].
3. Vakhtin, B.B. (1974). Man and nature in Chinese medieval lyrics (on the material of the anthology «Yu tai sin yun»). *Teoreticheskie problemy izuchenija literatur Dal'nego Vostoka*, 26–36 [in Russian].
4. Genis, A.A. (2001). Ticket to China. St. Petersburg: Amphora [in Russian].
5. Gromchenko, V.V. (2020). Wind solo in the European academic composition and performance creation of the XX – the early of the XXI centuries. Extended abstract of doctor's thesis. Kiyv [in Ukrainian].
6. Karpyak, A.Ya. (2014). Artistic thesaurus of the flutist as the basis of performing skills. Extended abstract of doctor's thesis. Kiyv [in Ukrainian].

7. Kachmarchyk, V.P. (2009). German flute art of the XVIII – XIX centuries. Extended abstract of doctor's thesis. Kiyv [in Ukrainian].
8. Kravtsova, M.E. (2015). Smystical subtexts of Chinese poetry on love themes: poems of the palace style (Guntishi). Vestnik SPbGU, 17 (1), 71–76 [in Russian].
9. Lisevich, I.S. (1999). Chinese landscape lyrics. V. 2. Moscow: Izdatel'skij dom «Muravej–Gajd» [in Russian].
10. Rosenko, E. (2007). Number and name in the new mythology of musical romanticism (numerological and onomatological methods of music analysis). Kharkov: KHNURE [in Russian].
11. Sukhorukov, V.T. (2001). On Van Wei and his Poetry. Van Vej. Reka Van'chuan', 1–6 [in Russian].
12. Tang Age Poetry (7th – 10th centuries), (1987). / compiled by L.Z. Aidlin. Moskva: Hudozhestvennaja literatura [in Russian].

UDC 78.071.1(470):782

DOI 10.33287/222021

**Савченко Ганна Сергіївна,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
 доцент кафедри «Композиція та інструментування»,  
 Харківського національного університету мистецтв  
 ім. І.П. Котляревського*

тел. (099) 553 - 04 - 85

e-mail: 1anna2@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-9845-0450>

## **ОРКЕСТРОВЕ ПИСЬМО В ОПЕРІ «МАВРА» І. СТРАВІНСЬКОГО В ПРОЕКЦІЇ ЗАГАЛЬНОГО ТА ОСОБЛИВОГО**

**Мета статті** – дослідження опери «Мавра» І. Стравінського в аспекті втілення «універсалій» (С. Савенко) оркестрового мислення композитора та застосування специфічних прийомів оркестровки, зумовлених оригінальним художнім задумом і жанровим рішенням опери. У статті застосовані жанровий, історичний, системно-функціональний **методи** наукового дослідження. **Наукова новизна** пропонуваної дослідницької роботи полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві досліджено специфіку оркестрового письма в опері «Мавра» на перетині загального та особливого.



**Висновки.** Здійснений аналіз оркестрового письма в «Мавра» дозволив дійти таких висновків: специфіка оркестрового письма зумовлена жанровими особливостями обраних моделей та орієнтацією на естетику театру показу; в оркестровому письмі виявляють свою дію принципи багатofігурності та комбінаторності, що, застосовуючи поняття С. Савенко, можна назвати «універсаліями» оркестрового мислення; специфіка оркестрового письма визначається взаємодією загальної та особливої (одиночної) проєкції оркестрового мислення композитора; багатofігурність і комбінаторність застосовані композитором «приховано», у модифікованому виді (ритмо-інтонаційна конфігурація фігур спрощується, вони наближаються до формул), що відповідає універсальній творчій установці на гру та варіантність мислення у різних рівнях художньо-естетичної цілісності; темброво-фактурна структура в опері позначена відсутністю повної групи струнно-смічкових у складі оркестру, порівняно з ранніми балетами більш повільною зміною тембрів та тембрових комбінацій, меншою кількістю тембрових комбінацій по вертикалі, більшою континуальністю часу; відсутністю складної комбінаторності та багатofігурності, що надає оркестровому простору площинності.

**Ключові слова:** І. Стравінський, опера «Мавра», оркестрове письмо, оркестрове мислення, оркестрові «універсалії», багатofігурність, комбінаторність.

**Савченко Анна Сергеевна**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры «Композиция и инструментовка» Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского

**Оркестровое письмо в опере «Мавра» И. Стравинского в проекции общего и особенного**

**Цель статьи** – исследование оперы «Мавра» И. Стравинского в аспекте воплощения «універсалий» (С. Савенко) оркестрового мышления композитора и использования специфических приемов оркестровки, обусловленных оригинальным художественным замыслом и жанровым решением оперы. В статье применены жанровый, исторический, системно-функциональный **методы** научного исследования. **Научная** новизна работы состоит в том, что впервые в отечественном музыкознании изучается специфика оркестрового письма в опере «Мавра» на пересечении общего и

особенного. **Выводы.** Осуществленный анализ оркестрового письма в опере «Мавра» позволил сформулировать следующие выводы: специфика оркестрового письма обусловлена жанровыми особенностями избранных моделей и ориентацией на эстетику театра показа; в оркестровом письме проявляют свое действие принципы многофигурности та комбинаторности, которые, применяя понятие С. Савенко, можно назвать «универсалиями» оркестрового мышления; специфика оркестрового письма определяется взаимодействием общей и особенной (единичной) проекций оркестрового мышления композитора; многофигурность и комбинаторность применены композитором «сокрыто», в модифицированном виде (ритмо-интонационная конфигурация фигур упрощается, они приближаются к формулам), что соответствует универсальной творческой установке на игру и вариантность мышления в разных уровнях художественно-эстетической целостности; темброво-фактурная структура в опере отмечена отсутствием полной группы струнно-смычковых в составе оркестра, в сравнении с ранними балетами более медленной сменой тембров и тембровых комбинаций, меньшим количеством тембровых комбинаций по вертикали, большей континуальностью времени; отсутствием сложной комбинаторности и многофигурности, что сообщает оркестровому пространству плоскостность.

**Ключевые слова:** И. Стравинский, опера «Мавра», оркестровое письмо, оркестровое мышление, оркестровые «универсалии», многофигурность, комбинаторность.

**Savchenko Hanna**, PhD in musicology, Associate professor of the chair «Composition and instrumentation» of the Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky

**Orchestral writing into the I. Stravinsky's opera «Mavra» in the aspect of general and singular**

**The purpose** of this article is to study I. Stravinsky's opera «Mavra» in the aspect of embodiment of «universals» (by S. Savenko) of the composer's orchestral logic and usage of specific devices of orchestration, spawned by original artistic idea and genre traits of the opera. The article applies such **methods** of this scientific research as genre, historical and system-functional. **The scientific novelty** of the investigative article is caused by the fact, that it is foremost research in domestic musicology of specifics of «Mavra's» orchestral writing on intersection of general and

singular. **Conclusions.** The analysis of orchestral writing in «Mavra» allowed us to draw the following conclusions a namely specifics of orchestral writing are caused by peculiarities of selected model's genre as well as by orientation towards the theatre of representation; orchestral writing reveals multi-figure and combinative principles, which, if one is to use the terms of S. Savenko, might be described as «universals» of orchestral writing; specifics of orchestral writing is defined by the interaction of the two projection of I. Stravinsky's orchestral logic: general and singular (special); composer tends to use multi-figure and combinative methods in a concealed way, with some transfigurations (rhythmic-intonation configuration of figures is being reduced as they become akin to formulae), that reflects universal artistic inclination towards game and variative thinking on multiple levels of artistically-aesthetic integrity; timbre and texture structure of the opera is marked by lack of full string group in the orchestra, relatively rare changes of timbres and timbre combinations compared to early ballets, smaller quantity of timbre combinations on the vertical axis, more pronounced continuity of time; omission of complicated combinative and multi-figure composition principles, that causes the orchestral space to be dimensional.

*The key words:* I. Stravinsky, opera «Mavra», orchestral writing, orchestral thinking, orchestral «universals», multi-figure, combinatorics.

**Постановка проблеми.** Тема оркестрового мислення та оркестрового письма І. Стравінського залишається недостатньо розробленою, незважаючи на величезний корпус наукових досліджень, присвячених різноманітним аспектам творчості композитора. Проблематика, пов'язана з оригінальним оркестровим мисленням видатного новатора ХХ ст., часто висвітлюється фрагментарно, у зв'язку з іншими питаннями – музичної мови, фактури, музичного мислення в цілому, при цьому в поле зору дослідників потрапляють перш за все балетні та симфонічні партитури. Наголосимо, що твори оперного жанру не ставали предметом спеціального дослідження в аспекті оркестрового мислення та оркестрового письма, що, безумовно, кристалізує не лише проблематику, а й зумовлює **актуальність** пропонованої статті.

**Огляд літератури.** Окремі спостереження й цінні зауваження щодо оркестровки та оркестрового мислення композитора-новатора містяться в роботах монографічного типу, присвячених І. Стравінському [1; 2; 4; 6; 10]. Серед спеціальних робіт слід згадати

статтю А. Шнітке [9], в якій автор досліджує партитури «Петрушки» та «Весни священної» з точки зору гетерофонії як ключового поняття, що дозволяє виявити специфіку оркестровки названих творів. У роботі В. Гуркова [3], що також є одним з небагатьох досліджень оркестровки композитора, простежуються її генетичні зв'язки (М. Глінка, М. Римський-Корсаков, А. Лядов, К. Дебюссі) й висувається теза щодо переосмислення структури оркестру на основі мелодійних ладів та техніки тембромотивів [3, 82].

Таким чином, у відомих нам роботах оркестрове мислення та прийоми оркестровки І. Стравінського розглянуті в контексті іншої проблематики або досліджуються з обраного авторами наукового ракурсу. Оркестровка в опері «Мавра» взагалі не ставала предметом спеціального наукового дослідження.

**Мета** статті полягає в дослідженні опери «Мавра» І. Стравінського з погляду втілення, з одного боку, «універсалій» (С. Савенко) оркестрового мислення композитора, з іншого, – застосування специфічних прийомів оркестровки, що сприяють реалізації оригінального індивідуально-художнього задуму й жанрового рішення названого твору.

**Об'єктом** дослідження є оркестрове мислення І. Стравінського, а **предметом** – прийоми оркестровки та своєрідність оркестрового письма в опері «Мавра».

**Виклад основного матеріалу.** В оркестровому мисленні І. Стравінського як проекції його композиторського мислення відбилась зміна світоглядно-культурної та художньо-естетичної парадигм на початку ХХ ст., що виявилось у новому відчутті часу та простору, матерії, новій трактовці Особистості в її складних взаєминах зі світом. Зміни у світоглядних настановах культури Новітнього часу позначились і на музичному мистецтві, в якому окреслилась кризова ситуація, підготовлена, окрім екстрамузичних, інтрамузичними чинниками. Її свідченням стала перебудова системи музичної мови, і як результат – висування неспецифічних засобів виразності, котрі перебрали на себе логіко-організаційні функції в композиції. Реорганізація ієрархічної системи музичної мови в усіх її складових зумовила підвищення значущості тембрового параметру, виникнення нових типів оркестрової фактури, переосмислення традиційних оркестрових функцій і функціональної організації оркестрової тканини. В останній, як адекватному засобі об'єктивації

часо-просторових уявлень, виробляються прийоми й механізми моделювання різноякісного часу та простору.

У ранній творчості І. Стравінського від балету «Жар-птиця» формувалось оригінальне оркестрове письмо, специфіка якого визначалась константними принципами оркестрового мислення композитора, які можна, користуючись поняттям С. Савенко [6], назвати оркестровими «універсаліями». До них, на нашу думку, належать принципи багатofігурності та комбінаторності. Їх різноманітне застосування разом із іншими мовними засобами (передусім мотивно-тематичними) дозволяє композиторові організовувати час та вибудовувати простір у відповідності, з одного боку, до просторово-часових уявлень культури-контексту, з іншого, – до умов певного жанрового рішення конкретного твору. Під фігурою ми розуміємо виділену темброво й регістрово формулу (інтонаційно стерту або виразну), що проводиться в партії (партіях) остинатно або остинатно-варіантно. Багатofігурність надає часу та простору насиченої подієвості та щільності; за рахунок утримання та повтору фігур – реалізацію єдності матеріалу в звукоматерії, за рахунок їх кількості – реалізацію різноманіття та множинності, часто варіантної [7]. Комбінаторність також зумовлює підвищену інформаційну насиченість у часо-просторі через оперування короткими тематичними темброво-фактурними структурами, тембровими переключеннями, під- та відключеннями голосів фактури по горизонталі та вертикалі, застосування варіантних тембрових підсвіток та дублювань. Названі засоби надають оркестровій тканині постійного оновлення при утриманні основних її якісних характеристик [8].

Вибудовування просторової та часової координат за допомогою принципів багатofігурності та комбінаторності зумовлює формування оригінальної темброво-фактурної структури твору як системи горизонтально-вертикальних функціональних відносин елементів оркестрового письма в часі та просторі. У горизонтальній проекції темброво-фактурна структура визначає: 1) темброве призначення тематизму; 2) зміну тембрів (обрання, пріоритет тих чи інших тембрів, частоту їх зміни. У вертикальній проекції: 1) співвідношення тембрів (обрання тих чи інших тембрів, їх баланс, функцію в оркестровій фактурі); 2) регістрове розташування тембрів. У горизонтально-вертикальній проекції: 1) склад оркестру або

ансамблю; 2) обрання типу фактури й логіку зміни типів фактури в межах цілого твору, окремих частин або фрагментів.

Темброво-фактурна структура в ранніх балетах І. Стравінського, де й відбувалося формування оригінального оркестрового письма, характеризується нерегламентованістю обрання тембрів і типів оркестрової фактури; частою зміною тембрів і тембрових комбінацій (через діалогічну/мозаїчну оркестровку); застосуванням варіантних дублювань та тембрових підсвіток, що зумовлено дією принципу комбінаторності; високою подієвістю часу та складністю організації простору, що визначається дією обох ключових принципів.

У «Маврі» жанрова специфіка опери, яка визначається сполученням «оперних та водевільних традицій» [2, 82] та ідеєю втілення умовного театру, театру показу [2; 4], зумовила особливості оркестрового письма, котре, на перший погляд, суттєво відрізняється від оркестрового письма у ранніх балетах композитора. Спробуємо з'ясувати генезис такої специфічності.

Стосовно оркестрових партитур І. Стравінського 1930-1940-х рр. С. Савенко акцентує момент зв'язку стилістики творів з інструментальним письмом моделей [6, 144]. На нашу думку, ця теза демонструє свою дієвість і у випадку з «Маврою», написаною раніше, проте вписаною у низку опусів композитора, де він працює з певною моделлю/моделями. Тому опертя на жанр комічної опери в її «класичному вираженні» [5, 7] дозволяє визначити функції оркестру в багатьох фрагментах як «великої гітари», що, окрім іронічного підтексту, має серйозні підстави у вигляді відтворення специфічних рис обраних моделей<sup>23</sup>. Справді, вишукана багатофігурність і комбінаторність, притаманна оркестровому письму балетів, створених на замовлення С. Дягілева, у II та III актах опери «Соловей», у партитурі «Маври» майже відсутня або реалізується в модифікованому вигляді. Можна сказати, що фігури, які стають основою побудови оркестрової тканини, максимально згортаються, спрощуються, зменшуються кількісно по вертикалі та наближаються до формул.

<sup>23</sup> Із приводу витоків «Маври» С. Савенко зауважує: «Демонстративно традиційна «Мавра» воскрешає російський міський мелос XIX століття, вона занадто багата за своїми джерелами, щоб обмежитися яким-небудь прототипом. Сильніше за все відчутні в ній російська опера від Даргомижського до Чайковського та його епігонів, а також побутове музикування аж до кафешантанного «російського стилю» й духової садової музики – не кажучи вже про методи самого Стравінського, завдяки яким на цій основі складається нова цілісність» [6, 157].

Звернімося до деяких прикладів. У пісні-романсі Параші багатофігурність в умовах фактури «бас-акорд» згортається до формульного ходу в басу по горизонталі, що остинатно повторюються, та по вертикалі у чергування басу та поодиноких, окреслюючих майже один звуковисотний рівень акордів вісімками, що «топчуться» на місці. З гармонічної точки зору в оркестровій фактурі обігрується тоніко-домінантова формула, яка, на думку А. Баєвої, відіграє роль своєрідного гармонічного *ostinato* в опері [2, 94]. Темброве рішення (чотири валторни, труба, віолончелі та контрабаси) й тісне розташування акордів «грає» на щільність, громіздкість, заповненість оркестрової вертикалі, що утворює ефект смислової нестиківки з поетичним текстом та стилістикою романсу<sup>24</sup>, і як результат виникає розбалансування в просторі між вокальною партією та оркестром. Зі вступом Гусара (ц. 6) фігури в оркестровому супроводі ускладнюються ритмічним подрібненням (шістнадцяті замість вісімок) у партіях двох кларнетів, двох фаготів, двох солюючих скрипок та альт, які нашаровуються на щільний акордовий шар квартету важкої міді та низьких струнно-смичкових, що перехоплюють формулу «бас-акорд» із пісні Параші. Ідея нашарування ритмічно подрібненої фігури на основний фактурний каркас супроводу «бас-акорд» ще якийсь час зберігається й далі, однак упродовж сцени Параші та Гусара принцип багатофігурності в інваріантному вигляді (у тому, в якому він склався в ранніх балетах) починає виявлятися все рельєфніше. Обмін персонажів фразами супроводжується зміною оркестрового супроводу, в якому відбувається зміна фігур, котрі є різними за ритмо-інтонаційною конфігурацією й тембровим рішенням, і, як правило, комплементарно співвідносяться між собою по вертикалі, утворюючи темброво-фактурні шари (при збереженні фактурної басо-акордової основи).

<sup>24</sup> І. Іванова та А. Мізітова звертають увагу на «роз'єднання» вокальної та оркестрової партій із точки зору ритмо-метричної організації, зауважуючи, що «вокальна та інструментальна партії мають власні системи метроритмічних акцентів, утворюючи два відносно самостійних інтонаційно-тематичних шари. До того ж Стравінський застосовує характерний для його музичного мислення прийом «внутрішньої синкопи», що згладжує акценти, попередньо задані графічно позначеною метричною сіткою» [5, 9]. Автори також коментують обрання композитором тембру акомпанементу (духовий оркестр), підкреслюючи, що такий варіант дозволив йому реалізувати «творчу установку на ігрову ситуацію» [5, 9]. У свою чергу, А. Баєва підкреслює протиріччя між гармонійним тлом та мелодією як засіб створення іронічного підтексту, вважаючи, що функціональна невідповідність між шарами звукоматерії надалі втілюється й у середині самої оркестрової тканини [2, 94].

Остання описаним вище способом (шляхом нашарування фігур та шарів над басовою лінією) фактурно-варіантно модифікується.

Таким чином, зміна смислових фрагментів (фраз) маркується появою нових фігур в оркестрі, що слугує постійному оновленню звукоматерії та насичує час власне музичною подієвістю. Наприкінці сцени Гусара та Параші, в дуеті згоди, композитор залишає фактурний басо-акордовий каркас, розподіляючи функцію акорду між скрипками, альтом та валторнами, у партіях яких знову звучать короткі формули, позбавлені індивідуалізованого інтонаційно-ритмічного рельєфу, що зумовлене своєрідною ліричною «зупинкою часу» й необхідністю зниження темпоритму дії, «гальмування» наприкінці сцени.

Слід зауважити, що неокласицистичні твори І. Стравінського, порівняно з ранніми балетами, оркестровані більш цілісно та континуально, у партитурах немовби накреслений спрямований часовий вектор, який дозволяє ідентифікувати інструментальне письмо цих опусів із принципами часової організації музичних творів класицизму. В «Маврі» теж наявним є більш цілісне («довге») оркестрове письмо, що характеризується малою роллю діалогів-перекличок, тематичних і тембрових передач на коротких проміжках часу. Континуальність оркестрового письма реалізується в тому числі за рахунок утримання єдиного фактурного каркасу «бас-акорд», який у різноманітних модифікаціях утілюється в межах опери. Відсутність складної комбінаторності та багатофігурності призводить до зменшення фактора складно організованої просторовості в оркестровці «Маври» й надає оркестровому простору площинності<sup>25</sup>, що свідчить про вплив на естетику опери певних видів живопису, зокрема, лубка.

Принципи багатофігурності та комбінаторності (навіть у модифікованому вигляді), у комплексі з формулою «бас-акорд», зменшуючи фактор просторовості, одночасно надають звукоматерії підвищеної пластичності, адже кожна фігура через інтонаційно-ритмічну конфігурацію виявляє схожість до жесту – опуклого та виразного. Оперування остинатним повторенням фігур-жестів дозволяє композиторові тримати високу подієвість та інформаційну

<sup>25</sup> У цьому зв'язку наведемо міркування А. Баєвої щодо співвідношення вокального та інструментального планів, а саме – тезу про площинність їх зображення, що підпорядковується грі ритму [2, 92].



насиченість часу, а в просторі створювати ефект щільної заповненості, попри інтонаційні стертість фігур.

Темброво-фактурна структура в опері «Мавра» характерна «значною перевагою духових» [6, 144] у складі оркестру; порівняно з ранніми балетами більш повільною зміною тембрів і тембрових комбінацій, меншою кількістю тембрових комбінацій по вертикалі, реалізацією принципів багатofігурності та комбінаторності в модифікованому вигляді, більшою континуальністю (видовженістю) часу та «зняттям» просторовості аж до виникнення площинності.

**Висновки.** Виконаний аналіз оркестрового письма в опері «Мавра» дозволив дійти таких висновків: 1) специфіка оркестрового письма в «Маврі» зумовлена, передусім, жанровими особливостями обраних моделей (комічна опера, водевіль тощо) та орієнтацією на естетику театру показу; 2) одночасно в оркестровому письмі опери виявляють свою дію принципи багатofігурності та комбінаторності, що склались у ранніх балетах І. Стравінського, і які, через їх стійкість та дієвість на різних етапах творчості композитора, можна назвати, користуючись поняттям С. Савенко, «універсаліями» оркестрового мислення; 3) специфіка оркестрового письма в «Маврі» визначається взаємодією загальної та особливої (одиночної) проєкцій оркестрового мислення композитора; 4) багатofігурність та комбінаторність застосовані композитором «приховано», у модифікованому вигляді, що відповідає універсальній творчій установці на гру та варіантність мислення у різних рівнях художньо-естетичної цілісності; 5) темброво-фактурна структура в опері «Мавра» позначена відсутністю повної групи струнно-смичкових інструментів, більшою континуальністю в часі та меншою складно-складовістю простору.

Зважаючи на незаповненість наукової ніші у вітчизняному музикознавстві з цієї проблематики, автор вважає **перспективним** дослідження специфіки оркестрового письма в наступних за хронологією операх І. Стравінського.

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

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, 1977. 279 с.
2. Баева А.А. Оперный театр И.Ф. Стравинского. Москва : КРАСАНД, 2009. 304 с.
3. Гурков В. Оркестровые принципы и ладовое мышление И. Стравинского (на примере «Весны священной»). *Оркестровые стили в русской музыке*. 1987. С. 82–94.

4. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. Ленинград : Советский Композитор, 1982. 208 с.
5. Иванова И.Л., Мизитова А.А. Интерпретация оперного жанра в творческой практике И. Стравинского. Харьков, 1990. 22 с.
6. Савенко С. Мир Стравинского. Москва : Композитор, 2001. 327 с.
7. Савченко Г.С. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І.Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in C та Симфонії у трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. В. 16. С. 242–258.
8. Савченко Г.С. Комбінаторність як принцип оркестрового мислення І.Ф. Стравінського. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи*. 2020. С. 281–283.
9. Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского. *Музыка и современность*. 1967. В. 5. С. 209–261.
10. Ярустовский Б.М. Игорь Стравинский. Ленинград : Музыка, 1982. 264 с.

#### References:

1. Asaf'ev, B. (1977). The book about Stravinsky. Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Baeva, A.A. (2009). The opera theater of I.F. Stravinsky. Moscow, Muzyka [in Russian].
3. Gurkov, V. (1987). The orchestral principles and the harmony thinking of I. Stravinsky (on the example of the «Sacred Spring»). *Orchestral styles in Russian music*, 82–94 [in Russian].
4. Druskin, M. (1982). Igor Stravinsky. Personality, creativity, views. Leningrad : Sovetskij Kompozitor [in Russian].
5. Ivanova, I.L., Mizitova, A.A. (1990). Interpretation of opera genre in creative practice of I. Stravinsky. Kharkiv: Kharkiv Institute of Arts named I.P. Kotlyarevsky [in Russian].
6. Savenko, S. (2001). Stravinsky's World. Moskov: Kompozitor [in Russian].
7. Savchenko, H.S. (2019). Orchestral composition multigure as a principle of time and space organization of I.F. Stravinsky's orchestral works (from early ballets to Symphony in C and Symphony in three movements). *Aspects of historical musicology*, 16, 242–258 [in Ukrainian].
8. Savchenko, H.S. (2020). Combinatorics as a principle of orchestral thinking of I.F. Stravinsky. *Culture and art: current trends and prospects*, 281–283 [in Ukrainian].
9. Shnitke, A. (1967). Features of the orchestral voice of the early works of I. Stravinsky. *Music and modernity*, 5, 209–261 [in Russian].
10. Yarustovskiy, B.M. (1982). Igor Stravinsky. Leningrad: Muzyka [in Russian].

UDC 78.071.2  
DOI 10.33287/222022

**Furdui Yulia,**  
*PhD in Arts, teacher*  
*of the chair «History and Theory of Music»*  
*M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music*  
tel. (067) 810 - 46 - 99  
e-mail: audiojoysmile@gmail.com  
<http://orcid.org/0000-0002-0354-5706>

**Yehorova Olena,**  
*Magister of the chair «Folk instruments»*  
*M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music*  
tel. (099) 256 - 02 - 69  
e-mail: egorova5.elena@gmail.com

## **GENRE CHARACTERISTICS OF ROMANTIC FANTASY FOR THE GUITAR ON A BORROWED THEME BY F. TARREGA**

**The purpose** of this article is to identify the individual-style features and genre characteristics of romantic fantasy for the academic professional guitar. **The methods** of the research are based by investigator on the application of a comprehensive approach, namely: evolutionary and historical methods – in the disclosure of the processes of formation and subsequent evolution of the genre under study; analytical – in the study of different genre literature, concerning the chosen problem and others. **The scientific novelty** lies in the fact that fantasies for F. Tarrega's guitar is analyzed by researcher for the first time. On their example, the individual-style features of the fantasy genre are revealed by scholar. **Conclusions.** In the course of the work, the genre characteristics of F. Tarrega's romantic fantasy were analyzed, and it was discovered that virtuosity comes to the forefront as a mandatory quality of fantasy, which was associated with the emergence of virtuosos of composers and performers Napoleon Costa and Francisco Tarrega. Thanks to them, the guitar falls a focus of attention of famous virtuosos who study its chamber and orchestral capabilities. Fantasies for the guitar are improved in form and thematism, using as exclusively original thematism, and borrowed. In the era of romanticism, fantasies on a borrowed topic get the most development, a prerequisite for

which was the growth of a virtuoso style of performance, which undoubtedly led to revolutionary achievements in the field of expressive means. One of the main features of guitar fantasies on a borrowed topic was the superiority not of composing, but of performing means of expression: agogics, dynamics, intonation and others. Fantasies for the guitar are extremely virtuosic and require considerable performing skills. However, virtuoso techniques are only of a subordinate nature, and borrowed themes become only an impulse for creating a new artistic integrity. From the point of view of the actual musical structure, such works are characterized by a combination of the form of fantasy with the variational principle of material development.

*The key words:* instrumental fantasy, romantic fantasy, genre, fantasy, guitar.

**Фурдуй Юлія Володимирівна**, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри «Історія та теорія музики» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

**Єгорова Олена Леонідівна**, магістрант кафедри «Народні інструменти» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

**Жанрові характеристики романтичної фантазії для гітари на запозичену тему Ф. Таррегі**

**Мета** статті полягає у виявленні індивідуально-стильових особливостей і жанрових характеристик романтичної фантазії для гітари на запозичену тему. **Методи** дослідження ґрунтуються на застосуванні комплексного підходу, а саме – еволюційного та історичного методів – у розкритті процесів формування й подальшої еволюції досліджуваного жанру; аналітичного – в опрацюванні різножанрової літератури, стосовно обраної проблеми та ін. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше аналізуються фантазії для гітари Ф. Таррегі. На цьому прикладі розкриваються індивідуально-стильові особливості жанру фантазії. **Висновки.** У ході роботи були проаналізовані жанрові характеристики романтичної фантазії Ф. Таррегі, та виявлено, що віртуозність виходить на перший план як обов'язкова якість фантазії, що було пов'язано з появою віртуозів композиторів-виконавців Наполеона Коста й Франциско Таррегі. Дякуючи цим музикантам, гітара потрапляє у центр уваги прославлених віртуозів, які вивчають її камерні й оркестрові можливості. Фантазії для гітари вдосконалюються за формою й тематизмом, використовуючи як виключно оригінальний тематизм,

так і запозичений. В добу романтизму найбільшого розвитку отримують фантазії на запозичену тему, передумовою чого стало зростання віртуозного стилю виконавства, що безумовно призвело до революційних здобутків у сфері засобів художньої виразності. Однією із основних особливостей гітарних фантазій на запозичену тему стала перевага не композиторських, а виконавських засобів виразності: агогіки, динаміки, інтонування тощо. Фантазії для гітари є надзвичайно віртуозними і потребують значної виконавської майстерності. Проте, віртуозні прийоми носять лише підпорядкований характер, а запозичені теми стають лише імпульсом для створення нової художньої цілісності. З погляду власне музичної структури для таких творів характерне поєднання форми фантазії з варіаційним принципом розвитку матеріалу.

**Ключові слова:** інструментальна фантазія, романтична фантазія, жанр, фантазія, гітара.

**Фурдуй Юлія Владимировна**, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Егорова Елена Леонидовна**, магистрант кафедры «Народные инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Жанровые характеристики романтической фантазии для гитары на заимствованную тему Ф. Тарреги**

**Цель статьи** заключается в выявлении индивидуально-стилевых особенностей и жанровых характеристик романтической фантазии для гитары. **Методы** исследования основаны на применении комплексного подхода, а именно: эволюционного и исторического методов – в раскрытии процессов формирования и дальнейшей эволюции исследуемого жанра, аналитического – в разработке разножанровой литературы, относящейся выбранной проблемы и др.

**Научная новизна** статьи заключается в том, что впервые анализируются фантазии для гитары Ф. Тарреги. На их примере раскрываются индивидуально-стилевые особенности жанра фантазии.

**Выводы.** В ходе работы были проанализированы жанровые характеристики романтической фантазии Ф. Тарреги, и было обнаружено, что виртуозность выходит на первый план как обязательное качество фантазии, что связывается с появлением виртуозов композиторов-исполнителей Наполеона Коста и Франциско Тарреги. Благодаря им гитара попадает в центр внимания

прославленных виртуозов, которые изучают её камерные и оркестровые возможности. Фантазии для гитары совершенствуются по форме и тематизму, используя как исключительно оригинальный тематизм, так и заимствованный. В эпоху романтизма наибольшего развития получают фантазии на заимствованную тему, предпосылкой чего стал рост виртуозного стиля исполнения, что безусловно привело к революционным достижениям в сфере средств художественной выразительности. Одной из основных особенностей гитарных фантазий на заимствованную тему стало превосходство не композиторских, а исполнительских средств выразительности: агогики, динамики, интонирования и т.д. Фантазии для гитары чрезвычайно виртуозны и требуют значительного исполнительского мастерства. Однако, виртуозные приёмы носят лишь подчиненный характер, а заимствованные темы становятся лишь импульсом для создания новой художественной целостности. С точки зрения музыкальной структуры для таких произведений характерно сочетание формы фантазии с вариационным принципом развития материала.

**Ключевые слова:** инструментальная фантазия, романтическая фантазия, жанр, фантазия, гитара.

**Statement of the problem.** The fantasy genre plays a significant role in the academic-concert guitar repertoire and plays an important role in the work of many composers, influencing the development and transformation of a number of other genres. However, genre and stylistic features of fantasy until the nineteenth century were in the process of change. The reasons for this are probably not only the large variety of types, branches of the genre, but also that freedom has always been one of its main features. Researchers differently place emphasis on the characteristics of the fantasy genre.

**Relevance of research.** The instrumental fantasy genre has evolved over the centuries. The formation of the fantasy genre was directly related to the significant flowering of lute art in the sixteenth century. At every historical stage, in accordance with the development of musical culture, peculiarities of stylistics, technique of presentation of material, fantasy also changed. At different times, it closely touched genres that were common in one era or another, enriching and filling with new qualities.

The greatest development of fantasy genre was in Romanticism. It attracts romantic composers, first of all, because it allows to express the

freedom of creative imagination as full as it possible. In romantic times, fantasy plays a significant role in the concert repertoire of performers, creating an opportunity to demonstrate the artist's virtuosity and skill.

Most of the research attention is paid to the fantasy for piano. However, the signs of fantasy as a particular genre system in the guitar art are still not sufficiently understood.

F. Tarrega's creativity was formed on the border of two centuries and two musical epochs – classical and romantic. The influence on his art of the traditions of his predecessors was also reflected in the genre of fantasy for the guitar.

**Literature review.** Detailed studies of the fantasy genre, as such, are devoted to scientific works by I. Palazchenko [5], K. Shtryfanova [6], Y. Cherniavskaia [3], O. Shchogolieva [4], which consider the genesis of the genre; to study genre features of fantasy for the lute; fantasies for piano in R. Schumann's creations; to disclose the specifics of romantic instrumental fantasy in the compositions by celebrated F. Schubert and R. Schuman.

**The purpose** of this article is to identify the individual-style features and genre characteristics of fantasy on borrowed themes for the guitar on the analysis of the works of F. Tarrega.

**The object** of this item is the fantasy genre for guitar in the era of Romanticism. **The subject** of the study – the individual-style features of fantasies on borrowed themes by F. Tarrega.

**Presenting main material.** Instrumental fantasy is rooted in first half of the sixteenth century and has more than four hundred years of history. Over the course of its existence, the genre has evolved, changing depending on being in the context of particular musical cultures and styles. At every historical stage, in accordance with the development of musical culture, features of new stylistics and methods of composition, fantasy also changed.

The fantasy genre for guitar as such declares itself in Spanish music in mature baroque (in the creations of Francisco Bartolomeo Sanz). Genre independence is gained through the manifestation of the main content property – the conscious improvisational freedom of the composition, the internal desire to overcome the rhythmic, mood, emotional monotony. Some eclectic fantasy stylistics testify to:

- a transitional state of musical thinking from a polyphonic, church-based system to the major-minor system;

- from the theme of polyphonic-contrapuntal type to the new homophonic expanded, expressive vocal-instrumental type.

In Classicism defined by strict genre canonicity and rational norms, the fantasy genre develops slowly, keeping the formed meaningful features. The classic fantasy stores:

- combination of contrasting, strikingly different elements;
- freedom from text and improvisation.

The peculiarity of constructing a composite fantasy plan is:

- gradual sharpening of contrasts;
- increasing the intensity of figurative comparisons in the development of the whole.

The concert and symphonic possibilities of the guitar are revealed. L. Bokkerini introduces the guitar to the quintet, writes the first symphony with a party of obligatory guitar.

Thanks to these factors, classical fantasies for the guitar are refined in form and subject, enriched with new, more sophisticated techniques acquired in experiments to introduce into the practice of new technique, using both purely original thematic and borrowed.

The nineteenth century and the era of Romanticism culminated in the development of fantasy and its appeal to composers, which is conditioned not only by an «orientation to the violation of the canon». The word «fantasy» together with «imagination» and «feeling» becomes a key concept of the era. Romantic fantasy unfolds to the level of principle that unites many genres: medley, processing, impromptu, capricious, musical moment, poem and many others. It penetrates into unrelated genres of sonata, symphonies, concerts, integrates with free and mixed forms. Fantasy acquires a permanent genre independence, without leaving aside the general stylistic context of the romantic development of genres such as bagatelle, dances, variations, characteristic plays, potpourri, rondo, divertissements and waltzes.

Widespread fantasies on popular opera themes. Synthetic genres of «sonata-fantasy» are formed, which combine the features of sonata form with freedom of presentation, and fantasies – paraphrases written on popular themes from operas. The obvious influence on the development of fantasy for the guitar is a fantasy in the works of F. Liszt, who acquires symphonic features, becomes not so much a translation of the vocal theme for the piano, but rather a composition with serious thematic transformations and dramatic conflict (for example, the fantasy «Don



Juan» on theme of Mozart). Accordingly, the fantasy of the guitar deepens the features of the software.

Virtuosity comes to the fore as a compulsory quality of fantasy, which was associated with the emergence of virtuoso composers-performers Ferdinando Carulli, Napoleon Cost, Francisco Tarrega.

Thanks to them, the guitar gets into the limelight of illustrious virtuosos exploring its chamber and orchestra capabilities. As a result of these factors, the fantasy of the guitar uses techniques borrowed from the practice of modern violinists and pianists, such as fast arpeggios, ascending and descending passages and etc.

It should be noted that the growth of virtuoso style of performance was realized due to fantasies on a borrowed theme during the Romantic period. Along with the borrowed topics, selected by contrast, the original theme is used. Brilliant passages of improvisational character were used as the connection between the themes.

Fantasies on popular topics are constructed in the type of contrast-folded form. Variation plays a significant role here. Guitar fantasies are extremely virtuosic and require considerable performing skills. However, virtuoso techniques are only subordinate in nature, and borrowed topics are only an impulse to create a new artistic integrity. From the point of view of the actual musical structure, such works are characterized by a combination of a form of fantasy and a variational principle of material development.

The structure of such compositions was as follows: introduction of improvisational character; variational development of one or more topics in which the dynamics of instrumental development play a major role; sometimes a contrasting slow part is introduced (even more rarely a fast dance section); an indispensable attribute is the fast virtuoso finale. The selection of topics is often based on the criterion of their popularity, the possibility of variational development of the topic being borrowed.

The analysis of romantic fantasy on opera themes by F. Tarrega as a bright example of this type was carried out. The pearl of F. Tarrega's work is a fantasy on the themes of the opera «La Traviata» by D. Verdi, which is the main component of the concert program of modern performers. The original interpretation of the Tarrego fantasy genre is manifested in the asymmetry of the Fantasy form on themes from the opera Traviata, which is reminiscent of the genre of variations, but has a freer, improvisational profile – introduction and five sections. The content of fantasy is determined by the thematic choice of not one, but several, contrasting

emotional themes for fantasy. The three main lyric-dramatic elements that make up the musical dramaturgy of love drama, themes are taken as the basis. These are two orchestral prelude themes that characterize Violetta.

The first, which is in the opera Verdi, sadly, almost inconsistently sounds in the violin of the division, symbolizing the sick, on the verge of death, the main lyrical hero. The second, temperamental, waltz, expressive, symbolizes the true love of Violetta. The third is the theme of the declaration of love of Alfred.

Significant originality in the interpretation of opera themes is added by the individual rather sophisticated and new performing guitar techniques (artificial flagpoles, trills, glissando, arpeggios, legato, forshlags, mordents, ascending and descending guitar legato, arpeggios, arpeggiation, raspegiato, rasas processing vocal material, texturally enriching it and creating quasi-instrumental re-singing of the motifs and orchestral effects of their development.

The composer seeks to preserve the original material of the opera, its authorial authenticity, and at the same time, original, unique by unique stylistic means (rhythmic and tempo-metric changes in the middle or point of the «golden section» of sections (*piu mosso*, *acell*, *ad libitumctum*), updates the genre of fantasy guitar basics, determining the influence on the chosen operatic themes of the instrumental factor, the selection of virtuoso guitars, which creates different expressiveness and a new imaginative content of the theme in fantasy.

The romantic fantasy for the guitar has undoubtedly become the source of the development of various genres of guitar art of the twentieth century. Therefore, the question of the relationship between romantic and contemporary genres for the guitar, based on fantasy and improvisation, needs further scientific study.

**Conclusions.** The work analyzes fantasy on operatic themes of F. Tarreg's Romanticism as a prime example of this type. Borrowed topics were selected on the principle of artistic contrast, but it should be noted that the original theme is used. The artistically professional performing links between the themes were virtuoso passages that are improvisational in nature.

However, romantic fantasy for the guitar has undoubtedly become a source of development of various genres of guitar art of the twentieth century. Therefore, the question of the relationship between romantic and contemporary genres for the guitar, based on fantasy and improvisation, needs further scientific study.

**Prospects** for the study of the genre of romantic fantasy are relevant and necessary in the domestic musicological practice, as well as further deepening in the study, the identification of certain stylistic features of works of this genre.

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

1. Медушевский В. Фантазия в культуре и музыке. *Музыка, Культура, Человек*. Свердловск, 1991. С. 44–51.
2. Ляхина Т. О некоторых особенностях произведений на заимствованные темы в творчестве виртуозов XIX века. *Вестник СпбГУКИ*. 2014. № 1 (18). С. 133–137.
3. Чернявская Ю. Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии : автореф. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2017. 24 с.
4. Щеголева А. Романтическая инструментальная фантазия в творчестве Ф. Шуберта и Р. Шумана: пути становления жанра : автореф. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2011. 24 с.
5. Палажченко И. Инструментальная фантазия XVII – XVIII веков : автореф. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Москва, 1992. 24 с.
6. Штрифанова К. Фантазія для лютні XVI століття: становлення жанру : автореф. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2007. 17 с.

#### **References:**

1. Medushevskij, V. (1991). Fantasy in culture and music. *Muzyka, Kul'tura, Chelovek*. Sverdlovsk [in Russian].
2. Ljahina, T. (2014). On some features of works on borrowed themes in the works of virtuosos of the 19<sup>th</sup> century. *Vestnik SpbGUKI*, 1 (18), 133–137 [in Russian].
3. Chernjavskaja, Ju. (2017). Fantasy compositions by Robert Schumann: to the history and theory of the fantasy genre. Extended abstract of candidate's thesis. Moskov [in Russian].
4. Shhegholeva, A. (2011). Romantic instrumental fantasy in the works of F. Schubert and R. Schumann: ways of the genre formation. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
5. Palazhchenko, I. (1992). Instrumental fantasy of the 17<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Moskov [in Russian].
6. Shtryfanova, K. (2007). Fantasy for the lute of the 16<sup>th</sup> century: the formation of the genre. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

UDC 78.071.1(55+73)  
DOI 10.33287/222023

**Таваккол Ехсан,**  
здобувач кафедри «Теорія музики»,  
викладач кафедри «Композиція та інструментування»,  
Харківського національного університету мистецтв  
ім. І.П. Котляревського

тел. (093) 279 - 58 - 48  
e-mail: ehsantavakkol@gmail.com  
<http://orcid.org/0000-0002-6190-026X>

## **ВІХИ БІОГРАФІЇ РЕЗА ВАЛІ ТА ПРОБЛЕМА ПЕРІОДИЗАЦІЇ ЙОГО ТВОРЧОСТІ**

**Метою статті** є вивчення фактів життя й творчості всесвітньо відомого сучасного (рубежу ХХ–ХХІ ст.) ірано-американського композитора Реза Валі та дослідження питань періодизації його творчості, а саме – встановлення меж і назв періодів творчого шляху композитора, розгляд аспекту впливу західноєвропейської та іранської традиційної музики на академічну професійну композиторську діяльність Реза Валі, виявлення ставлення композитора до фольклорних перських творів, а також старовинної модальної системи *Dástgâh / Mághâm*. **Методи.** У пропонованій науково-дослідницькій статті застосовані такі методи наукового розвою матеріалу, а саме – історичний, жанрово-стильовий, системний, структурно-аналітичний та ін. Історичний та жанрово-стильовий методи використані при розкритті біографічних відомостей про Р. Валі й встановленні меж періодів його творчості; системний метод застосований при багатоаспектному дослідженні особливостей музичних творів композитора. **Наукова новизна** презентованого дослідження полягає у тому, що в статті вперше у світовому музикознавстві представлений біографічний матеріал про Реза Валі, а також розроблена періодизація його творчості, встановлено межі й назви періодів творчої спадщини всесвітньовідомого сучасного композитора. **Висновки.** На підставі проведеного дослідження встановлено періоди творчості Реза Валі, а також їх межі; запропонована й розроблена двоетапна періодизація

творчості композитора; уточнені дати початку першого і другого періодів творчості митця; запропоновано та обґрунтовано назви двох періодів композиторської активності Реза Вали; виявлено стильові риси, характерні, насамперед, для першого й другого періодів творчості майстра, а саме – першого піттсбурзького періоду творчості композитора (від 1978 року по 2000 рік) й другого піттсбурзького періоду творчості митця (від 2000 року й до теперішнього часу).

**Ключові слова:** Реза Вали, Піттсбург, періодизація, жанри, іранська музика, система *Dástgâh / Mâghâm*.

**Таваккол Эхсан**, соискатель кафедры «Теория музыки», преподаватель кафедры «Композиция и инструментовка» Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского

### **Вехи биографии Реза Вали и проблема периодизации его творчества**

**Целью статьи** является изучение фактов жизни и творчества всемирно известного современного (рубежа XX–XXI веков) ирано-американского композитора Реза Вали, а также исследование вопросов периодизации его творчества: установление границ и названий периодов творческого пути, рассмотрение аспекта влияния западноевропейской и иранской традиционной музыки на академическую профессиональную композиторскую деятельность Реза Вали, выявление отношения композитора к фольклорным персидским произведениям и, в частности, к старинной модальной системе *Dástgâh / Mâghâm*. **Методы.** В предложенной научно-исследовательской статье применены исторический, жанрово-стилевой, системный, а также структурно-аналитический методы и др. Исторический и жанрово-стилевой методы использованы при раскрытии биографических фактов касательно Реза Вали и установлении границ периодов его творчества. **Научная новизна** исследования заключается в том, что в предлагаемой статье впервые в мировом музыкознании представлен биографический материал касательно Реза Вали, разработана периодизация его творчества, установлены границы, а также названия периодов творческого наследия всемирно известного композитора. **Выводы.** На основании проведенного исследования установлены периоды творчества Реза Вали и их границы, предложена и разработана двухэтапная периодизация творчества композитора; уточнены даты начала

первого и второго периодов творческой активности мастера; выявлены и обоснованы названия двух периодов творчества Реза Вали; обозначены индивидуально присущие композитору стилевые черты, наиболее характерные для первого и второго периодов творчества Реза Вали, а именно – первого питтсбургского периода творчества композитора (от 1978 года по 2000 год) и второго питтсбургского периода творчества музыканта (от 2000 года и до настоящего времени).

**Ключевые слова:** Реза Вали, Питтсбург, периодизация, жанры, иранская музыка, система *Dástgâh / Mághâm*.

**Tavakkol Ehsan**, aspirant at the chair of «Music theory», teacher at the chair of «Composition and instrumentation» in the Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky

### **Milestones in the biography and the problem of periodization for Reza Vali's creativeness**

**The purpose** of this scientific article is to study the facts of the biography of the world-famous, celebrated contemporary (the turn of the XX – XXI centuries) Iranian-American composer Reza Vali. The aim for this represented investigative item is learning of the periodization concerning the Reza Vali's creativeness, his artistically musical compositions, setting the boundaries and names of periods of his creativity. In addition, the goal concerning submitted scientific article is considering the aspect of the influence of Western European and Iranian traditional music on the academic professional masterpieces were written by composer Reza Vali, revealing the composer's attitude to the ancient modal system *Dástgâh / Mághâm*. **Methods.** There are historical, genre-style, systemic as well as structural-analytical methods in the represented scientific article. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that the article for the first time in world musicology presents biographical material about Reza Vali, also developed the periodization of his work, the boundaries and names of the periods of the composer's creative heritage have been established. **Conclusions.** Based on the study, the following conclusions were made: the periods of creativity of Reza Vali and their boundaries were established, a two-stage periodization of the composer's work was proposed and developed; the date of the beginning of the first and second periods in creativity has been clarified; the names of two periods of Reza Vali's creativity are proposed and substantiated; the stylistic features typical for the first and second periods of Reza Vali's

creativity are revealed, a namely, the first Pittsburgh period of the composer's creativeness (from the 1978 to the 2000) and the second Pittsburgh period of the musician's creativity (from 2000 to the present).

*The key words:* Reza Vali, Pittsburgh, periodization, genres, Iranian music, Dástgâh / Mághâm system.

**Постановка проблеми.** Реза Валі є відомим сучасним американським композитором іранського походження, чия творча діяльність пов'язана з його перебуванням в Америці в оточенні західної культури. Р. Валі покинув свою Батьківщину в вісімнадцятирічному віці. Незважаючи на те, що як композитор він сформувався за межами Ірану, поза рідної національної культури, Реза Валі протягом усього творчого шляху прагне вивчити й осмислити музичну спадщину минулого перського народу, а також втілити його особливості у власній творчості.

**Актуальність** пропонованого дослідження зумовлена невивченістю фактології життя Реза Валі й відсутністю відповідної періодизації його творчості.

**Огляд літератури.** У музикознавчій літературі, на жаль, відсутні опубліковані наукові матеріали, присвячені вивченню біографії Реза Валі, а також дослідженню періодизації творчості митця. В мережі Інтернет означені короткі біографічні відомості, що присвячені вищеокресленим питанням, викладені самим композитором [7]. Окремі факти біографії Реза Валі містяться у його коментарі, вміщеному в буклеті до компакт-диску твору «До цієї нескінченної рівнини» [4]. Основним джерелом біографічного матеріалу про композитора стало інтерв'ю автора репрезентованої праці з Реза Валі [2].

**Метою статті** є виклад фактів біографії Реза Валі й розгляд питань щодо періодизації його творчості, а саме – встановлення меж та назв її періодів.

**Об'єкт дослідження** – біографія і творчість композитора Реза Валі, а **предмет** – періодизація творчості Реза Валі.

**Виклад основного матеріалу.** Реза Валі народився 1 вересня 1952 року в місті Газвин (Іран). Дитячі роки пройшли в рідному місті. У ранньому підлітковому віці він вступив до Тегеранської консерваторії, де навчався по класу тромбона у викладача Хоссейна Насегі, у період 1966–1969 років. Вже тоді майбутній композитор проявив стійкий інтерес до іранської народної пісні, до збирання й

систематизації пісенних зразків. Реза Валі згадує: «Під час мого першого року навчання в Тегеранській консерваторії, коли мені було 13 років, я прочитав у музичному журналі статтю про угорського композитора Б. Бартока, який збирав і вивчав музичний фольклор різних народів, і, перш за все, угорську народну музику. Тоді я ще не знав, хто такий Б. Барток. Стаття справила на мене велике враження, і з того часу я почав збирати зразки фольклорної іранської музики: просив людей заспівати народні пісні, а потім розшифровував їх, як тоді міг. Пізніше, коли я покинув Іран, щоб вчитися в Європі і в США, я став купувати й зберігати касети і компакт-диски із записом іранської народної музики» [4, 4].

У 1970 році Реза Валі переїхав до Австрії. Протягом півтора року він вивчав німецьку мову, а потім продовжив музичну освіту у Віденській Академії музики і виконавських мистецтв (нині – Віденський університет музики); навчався одночасно на двох факультетах: духових інструментів (у період 1971–1976 років) у класі тромбона професора Йохана Бауера, де здобув ступінь бакалавра, та на факультеті композиції (у період 1971–1978 років) у класі професора Альфреда Уль, де здобув ступінь магістра.

Незабаром Реза Валі переїхав до США з метою продовження навчання на музичному факультеті в університеті Піттсбурга (час 1979–1985, м. Піттсбург, штат Пенсільванія), де займався дослідженнями з композиції і теорії музики під керівництвом професорів Роберта Морріса, Уейна Славсона, Девіда Стока, Даніеля Годфрі й Джона Піла; вивченням комп'ютерної та електронної музики у класі професорів Роберта Морріса та Уейна Славсона; освоєнням етномузикології у професорів Белла Юнга і Роберта Кауфмана.

У 1985 році Реза Валі захистив докторську дисертацію на тему «Ангел для хору й оркестру Реза Валі» (науковий керівник – професор Джон Пеел) та здобув ступінь доктора філософії, теорії музики й композиції.

Від 1986 по 1988 р. композитор працював в університеті Піттсбурга (м. Піттсбург) в якості викладача теорії музики, а також обіймав посаду директора Студії електронної музики при цьому ж університеті.

З 1988 року до теперішнього часу Реза Валі працює в університеті Карнегі-Меллона в м. Піттсбург. Протягом першого десятиліття він викладав електронну музику і теорію музики на посаді доцента (1988–1993), а потім – в якості професора композиції



(від 1993 р. до сьогодні). Від 2008 року й на сьогодні Реза Валі викладає композицію і теорію музики для бакалаврів та магістрантів цього університету.

Р. Валі успішно поєднує творчу й викладацьку діяльність з роботою на посаді наукового співробітника Студії творчого дослідження (з 2006 р. й до сьогодні), а також обіймає посаду директора з досліджень та освіти у Центрі іранської музики (з 2013 року по теперішній час) при університеті Карнегі-Меллона у Піттсбурзі.

Автор даної статті пропонує двоетапну періодизацію творчості Реза Валі, узгоджену із самим композитором і схвалену ним:

I. Ранній період творчості (1978–2000), що охоплює 22 роки;

II. Період творчої зрілості (з 2000 року по наш час), що включає 20 років.

Нижня межа першого періоду творчості Реза Валі встановлена на підставі інформації композитора про дату створення його першого твору – циклу «Перські фольклорні пісні», set. № 1 для сопрано, мецо-опрано й фортепіано (1978 рік, опубліковано у 1979 році), зазначеного в авторському списку творів – *List of Compositions* [5, 1], а також на основі його повідомлення в коментарі до компакт-диску «До цієї нескінченної рівнини»: «У 1978 році я почав безперервну роботу над створенням циклів на основі іранської фольклорної музики» [4, 4].

Дата початку другого періоду творчості Реза Валі (2000 рік) пов'язана з усвідомленим рішенням композитора стосовно застосування знань, отриманих у ході занять з Даріушем Сагафі<sup>26</sup>, з вивчення старовинної перської модальної системи *Dástgâh / Mâghâm* у власних творах.

---

<sup>26</sup> Даріуш Сагафі (народився у 1942 році в місті Тегеран, в Ірані) – талановитий американський музикант іранського походження, майстер із сантур, а також – лікар-уролог, головний лікар лікарні Піттсбурга. Даріуш Сагафі навчався в Тегерані грі на сантур у найвідомішого тогочасного музиканта – виконавця та викладача Абуль Хасан Саба; вищу медичну освіту він здобув у медичному університеті м. Тебріз. 1979 року Д. Сагафі переїхав до США. Від 1996 р. до 2006 р. працював в університеті Піттсбурга в якості запрошеного викладача по сантур. Із записом виконання Д. Сагафі на сантур випущено 6 альбомів [1]. Реза Валі познайомився із Д. Сагафі у 1996 році. Протягом наступних 10 років композитор відвідував заняття Д. Сагафі з грі на сантур в університеті Піттсбурга. У розрахунку саме на виконавське мистецтво Д. Сагафі Реза Валі написав твори «Каліграфія» № 4 та «Каліграфія» № 14 для сантур і струнного квартету.

Межу між двома періодами творчості Р. Валі було встановлено згідно з істотними змінами, що відбулись як у сфері жанрово-стильової спрямованості творів композитора, так і в області їх художнього змісту.

Наголосимо, що використання поширеного в музикознавстві географічного підходу у встановленні етапів творчого шляху композитора, у випадку з Р. Валі не уявляється можливим, через те, що більша частина його життя і творча діяльність протягом вже сорока двох років пов'язані лише з єдиним містом – із Піттсбургом. Тому перший період творчості Р. Валі можна було б також назвати першим піттсбурзьким періодом, а період творчої зрілості – другим піттсбурзьким періодом.

Ранній, або **перший піттсбурзький період** (1978–2000) пов'язаний з початковим перебуванням Реза Валі в цьому місті. Етап охоплює роки навчання Р. Валі в університеті Піттсбурга (1978–1985), потім – роки роботи в цьому навчальному закладі (1985–1988) і, частково, роки роботи в університеті Карнегі-Меллона у Піттсбурзі (1988–2000).

У стильовому і стилістичному аспектах ранній період творчості майстра характеризується створенням музичних творів у руслі західноєвропейських традицій, коли композитор створював музику на основі темперованої європейської звуковисотної системи. В ту пору Р. Валі було написано тридцять вісім опусів, серед яких назвемо 2 концерти, 3 оркестрових твори, 3 струнних квартети, 9 циклів «Народні іранські пісні» для інструментальних складів, 5 сольних інструментальних творів, 10 вокальних циклів «Народні іранські пісні» та ін.

**Другий піттсбурзький період** (з 2000 р. до теперішнього часу) ознаменувався пошуком нових тем, образів, сюжетів, засобів музичної виразності, зверненням до іншої – не темперованої – звуковисотної музичної системи і як наслідок – кардинальною зміною музичної мови. Слід підкреслити, що 2000 рік став рубіжним у творчості Реза Валі. На той час композитор вже протягом чотирьох років (від 1996 р.) займався з авторитетним майстром по сантур Даріушем Сагафі, з метою вивчення основ старовинної перської модальної системи *Dástgâh / Mághâm*, на якій ґрунтується традиційна перська музика. У зв'язку із цим Реза Валі пише: «Вивчаючи іранську народну музику, я зрозумів, що вона тісно пов'язана з перською традиційною музикою, а також з іранською модальною системою.

Проте, моя музична освіта в Тегеранській консерваторії, а також в Європі та США була цілком західною. У навчальних закладах, де я вчився, перську традиційну музику не вивчали. Тому мені довелось її засвоювати спочатку самостійно, а потім – під керівництвом майстра сантуру доктора Даріуша Сагафі. Я був вражений складністю і неосязністю цієї надзвичайної музичної системи. Поступово я прийшов до висновку, що західна рівномірно-темперована система є обмеженою, і вирішив остаточно від неї відмовитись. З тих пір [від 2000 р. – *Е.Т.*] я почав працювати над серією композицій, які були повністю засновані на старовинній системі *Dástgâh / Mághâm*» [4, 5].

Таким чином, у порубіжному 2000 році відбулась корінна трансформація композиційно-технічних методів та стилістики композитора внаслідок того, що Реза Валі, вивчивши особливості системи *Dástgâh / Mághâm*, став застосовувати їх у власних музичних творах.

У другому піттсбурзькому періоді Р. Валі склав близько сорока творів (переважно, в інструментальних жанрах), в яких він органічно поєднує музичне мислення і мовні елементи класичної іранської музики (систему ладів, пов'язаних з певними типами мелодій, характерний ритм, способи розвитку музичного матеріалу, музичну форму) з європейським музичним мисленням і сучасними техніками композиторського письма. Назвемо деякі з композицій: це 3 концерти, 6 «Каліграфій» для струнного квартету, 13 «Каліграфій» для інструментальних складів, 6 інструментальних циклів «Народні іранські пісні», 5 сольних інструментальних творів, твори для камерного оркестру та ін.

Необхідно зазначити, що у 2010 році Реза Валі винайшов унікальну комп'ютерну перську клавіатуру під назвою *Arghanoon*, за допомогою якої композитор, за його словами, зміг «відтворювати звуки як західноєвропейських, так і перських інструментів, та міг налаштувати їх на мікротональні шкали перської системи *Dástgâh / Mághâm*» [4, 5]. У даний час із аналогічною метою Реза Валі працює над створенням спеціальної комп'ютерної програми під однойменною назвою *Arghanoon* [3].

**Висновки.** На підставі проведеного дослідження зроблено такі висновки, а саме – встановлено періоди творчості Реза Валі й їх межі, запропонована і розроблена двоетапна періодизація творчості композитора; уточнено дати початку першого й другого періодів у

творчості майстра, встановлені на основі авторського коментаря; запропоновано та обґрунтовано назви двох періодів творчості Р. Валі; виявлено стильові риси, характерні для першого й другого періодів творчості композитора.

**Перспективи подальших досліджень.** Подальше вивчення творчості Р. Валі полягає у компаративному опрацюванні мовно-стилістичних особливостей творів різних жанрів, що належать виявленим у статті двом періодам. На основі такого роду досліджень планується створення цілісного творчого портрету ірано-американського композитора Реза Валі.

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

1. Darabi S. The interview with Darush Saghafi [There is into the professional Youtube channel]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jaW0ZNOZ-Mg>. (дата звернення 05.09.2016).
2. Tavakkol E. The interview with Reza Vali [The personal audio version]. 2020.
3. Vali R. Lecture on the creation of the instrument and computer plugin «arghanoon» URL: [https://www.youtube.com/watch?v=Dqbrz6V\\_LUU](https://www.youtube.com/watch?v=Dqbrz6V_LUU) (дата звернення 12.10.2009).
4. Vali R. Toward that Endless Plain: booklet of Music Album. Washington : BMOP sound. 2013.
5. Vali R. The list of musical compositions by Reza Vali. 2020.
6. Vali R. The biography of distinguished musician-composer Reza Vali. URL: <https://www.rezavali.com/biography> (дата звернення 10.09.2020).

### **References:**

1. Darabi, S. (2016). The interview with Darush Saghafi [There is into the professional Youtube channel]. Retrieved from next digital information <https://www.youtube.com/watch?v=jaW0ZNOZ-Mg> [in English].
2. Tavakkol, E. (2020). The interview with Reza Vali [The personal audio version]. [in English].
3. Vali, R. (2009). Lecture on the creation of the instrument and computer plugin «arghanoon». Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=Dqbrz6V\\_LUU](https://www.youtube.com/watch?v=Dqbrz6V_LUU) [in English].
4. Vali, R. (2013). Toward That Endless Plain: booklet of Music Album. Washington: BMOP sound [in English].
5. Vali, R. (2020). The list of musical compositions by Reza Vali. 2020 [in English].
6. Vali, R. (2020). The biography of distinguished musician-composer Reza Vali. Retrieved from <https://www.rezavali.com/biography> [in English].

# Музичне виконавство та педагогіка

## Musical performing and pedagogic

UDC 78.087.1

DOI 10.33287/222024

**Громченко Валерій Васильович,**  
*кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри «Оркестрові інструменти»,  
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)

<https://orcid.org/0000-0002-2446-2192>

### ТВОРИ ДУХОВОГО СОЛО Е.В. ДЕНИСОВА У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

**Метою статті** є виявлення ряду ключових, найбільш знакових навчально-освітніх критеріїв творів для духових інструментів соло Е.В. Денисова. Низка **методів** науково-дослідницького процесу формується у використанні аксіологічного, порівняльного, а також функціонального підходів стосовно вивчення окресленої теми. Важливої ваги у розробці означеного питання набуває застосування методів виконавського аналізу і синтезу. Структурування науково-дослідницького матеріалу, його опрацювання та створення висновків досягається у наслідку використання структурно-функціонального методу. **Наукова новизна** презентованої статті зумовлюється означенням найбільш характерних, ціннісно-продуктивних музично-педагогічних критеріїв композицій духового соло Е.В. Денисова, написаних як для дерев'яних, так і для мідних академічних духових інструментів. **Висновки.** У ряді максимально знакових навчально-освітніх критеріїв творів для духових інструментів соло Е.В. Денисова, відзначимо формування цілісності педагогічного процесу, модернізацію традиційних засобів художньої виразності духового професійного інструментарію, суттєве використання новітньої нетрадиційної музично-виконавської мови

(виконавські прийоми, ефекти, композиторські техніки), акцентуацію процесу усвідомлення вихованцем комунікативного єства музичного мистецтва (зовнішня, внутрішня діалогічність), а також, що є найбільш важливим та первородним задля опанування усього вищеокресленого, максимальну активізацію художньо-образного мислення вихованця, як у векторі виявлення характеру тієї чи іншої композиції, так і в напрямі досягнення ідейно-художньої образності, певного контенту, сюжетно-змістовної канви творів-шедеврів Е.В. Денисова.

**Ключові слова:** духове соло, інструмент, викладач, твір, Е.В. Денисов.

**Громченко Валерий Васильевич**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Оркестровые инструменты», проректор по научной работе Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

### **Произведения духового соло Э.В. Денисова в контексте современного учебного процесса**

**Целью статьи** является раскрытие ряда ключевых, наиболее знаковых учебно-образовательных критериев произведений для духовых инструментов соло Э.В. Денисова. Перечень **методов** научно-исследовательского процесса формируется в использовании аксиологического, сравнительного, а также функционального подходов относительно изучения данной темы. Особенно важным в разработке очерченного вопроса является применение методов исполнительского анализа и синтеза. Структурирование научно-исследовательского материала, его аналитическая обработка и создание выводов достигается в результате использования структурно-функционального метода. **Научная новизна** статьи обуславливается выявлением наиболее характерных, ценностно-продуктивных музыкально-педагогических критериев композиций духового соло Э.В. Денисова, написанных как для деревянных, так и для медных академических духовых инструментов. **Выводы.** В перечне максимально знаковых учебно-образовательных критериев произведений для духовых инструментов соло Э.В. Денисова, отметим формирование целостности педагогического процесса, модернизацию традиционных средств художественной выразительности духового профессионального инструментария, использование новейшего нетрадиционного музыкально-исполнительского языка (исполнительские приёмы, эффекты,

композиторские техники), акцентуацию процесса осознания воспитанником коммуникативной сущности музыкального искусства (внешняя, внутренняя диалогичность), а также, что является наиболее важным и первородным для осознания всего вышеотмеченного, активизацию художественно-образного мышления воспитанника, как в векторе выявления характера той или иной композиции, так и в направлении постижения идейной образности, определённого контента, сюжетно-содержательной канвы произведений-шедевров духового соло Э.В. Денисова.

**Ключевые слова:** духовое соло, инструмент, преподаватель, произведение, Э.В. Денисов.

**Hromchenko Valerii**, candidate of Arts, professor of chair «Orchestral instruments», vice rector of research for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

**The compositions of wind solo by E.V. Denisov in the context of the contemporary educational process**

**The purpose** of this submitted scientific article is disclosing the musically pedagogical distinctiveness, the series of crucial and the most significant training educational criterions of compositions for wind instruments solo by E.V. Denisov. The row of **methods** for this scientifically investigative process is formed by applying the axiological, comparative as well as functional approaches concerning the studying research theme. The using of methods such as musically performing analysis and synthesis are specifically important in the development of delineated question. Researcher for structuring of scientifically investigative material as well as for analytical handing information and making general conclusions utilizes structurally functional method. **Scientific newness** of the represented article is stipulated by revealing the most characteristic, value-productive, musically pedagogical criterions of masterpieces for wind professional instruments solo by E.V. Denisov, which were written by celebrated composer as for wood and for brass academic wind instruments. **Conclusions.** There are the next essential indications, maximally significant training-educational criterions of musically instructional particularity concerning the compositions for wind academic instruments solo by E.V. Denisova. These are the formation of holistic, complete instructive process, the modernization of traditional artistically expressive means in relation to wind professional instrumentations, the utilization contemporary nontraditional musically

performing language (performing manners, effects and composer technics). We also emphasize the accentuation of understanding the specialized process by student for the communicative essence of musical art (outside, inside dialogism). We also underline the activation of artistically imaginative thinking of student as into the vector of discovering the characterization one or another wind composition solo and into the direction for comprehension of an imagination, artistic content touching to E.V. Denisov's works for stage-single performing.

**The key words:** wind solo, instrument, pedagogue, composition, E.V. Denisov.

**Постановка проблеми.** Доволі довгий час було складно уявити академічного музиканта-духовика у сценічно-одноосібному представленні самотійно-досконалої, художньо-завершеної музичної концепції, тобто без піаніста-концертмейстера. Г.О. Зуб пише: «Концертмейстер може надавати інструменту особливої інтимності й камерності або широкого розмаху, наділяти його багатю тембровою палітрою або імітувати звуковидобування гітари, клавесину, а також максимально наблизити своє звучання до виразовості оперного оркестру, уподібнюючись диригентові, одночасно відчуваючи себе режисером і актором, що створює разом з іншими виконавцями інтерпретацію музично-сценічного опусу» [6, 15].

Але ж на початку ХХІ століття духове академічне музично-виконавське мистецтво, у світлі виховання професійного виконавця на тому чи іншому духовому інструменті, вже не має абсолютної потреби у піаністі-концертмейстері під час проведення концертів, академічних занять на інструменті. Стрімке збільшення кількості сценічно-одноосібних творів духового соло для професійних академічних інструментів, що у найбільшій мірі має прояв від другої половини ХХ століття та, безумовно, означено винятковою прогресивною динамікою і в наші часи, продукує відповідні реалії проведення концертів, академічних занять зі студентами-духовиками без участі піаніста-професіонала, адже, підкреслимо, твори такого роду початково написані для виконання лише одним духовим інструментом.

Серед багатьох композиторів, творчість яких означена увагою до сценічно-одноосібного духового виконавства (духове соло), особливо виокремлюється Народний артист Росії Едісон Васильович



Денисов (1929–1996) видатний радянський та російський композитор, музикознавець, викладач, а також активний громадський діяч.

За охопленням духового академічного інструментарію та жанрової палітри художнього представлення композицій духового соло, Е.В. Денисов є неперевершеним майстром в означеній музично-виконавській формі (духове академічне сценічно-односібне виконавство).

Художньо-досконалі твори для духових інструментів соло написані композитором у період 1971–1983 років, коли вже був накопичений відповідний композиторський досвід майстра. У творчому доробку Е.В. Денисова Соло для флейти (1971), Соло для гобоя (1971), Соната для кларнета соло (1972), Соло для труби (1972), Соната для фагота соло (1982), Соната для флейти соло (1982), Дві п'єси «Пастораль» та «Рух» для флейти соло (1983), П'ять етюдів для фагота соло (1983).

Великий попит вищеозначених творів у багатогранній роботі музикантів-викладачів (навчальна, методична, концертно-виконавська, культурно-просвітницька, організаційна діяльності), їх означеність у навчальних програмах низки фахових дисциплін, зацентруємо, зумовлюють неабиякий науковий інтерес щодо виявлення відповідних факторів, ряду критеріїв навчально-освітньої специфіки численних творів для духових інструментів соло Е.В. Денисова.

**Актуальність дослідження** обумовлюється фактами інструментального та жанрового багатоманіття композицій духового соло Е.В. Денисова, у порівнянні з творами для духових інструментів соло інших композиторів. Так, видатний сучасний російський кларнетист, викладач, композитор І. Оленчик є автором багатьох творів для кларнета соло (Цикл 20 каприсів для кларнета соло, концертні етюди для кларнета соло та ін.), концентруючи при цьому художній акцент лише на одному духовому інструменті – кларнеті. Відомий великобританський композитор, трубач, диригент, викладач М. Арнольд (1921–2006) стверджує в музиці для різних духових інструментів соло превалювання жанру фантазії (Концертна фантазія для труби соло, Фантазія для валторни соло, Фантазія для фагота соло та ін.). Міцно увійшли у педагогічну практику 12 Фантазій для флейти соло Г.Ф. Телемана (1681–1767) та ін.

Саме тут наголосимо, що науково-педагогічна запитанність цих творів має місце лише з певного інструментального або ж жанрового

погляду й, підкреслимо, полишена процесу кристалізації навчально-освітньої своєрідності композицій духового соло, написаних як для мідних, так і для дерев'яних духових академічних інструментів.

**Огляд літератури** присвяченої дослідженню творів для духових інструментів соло Е.В. Денисова характеризується яскраво означеною тематичною багатогранністю. Композиції духового соло радянського авангардиста висвітлюються у ракурсі процесів історичного формування духового репертуару (В.М. Апатський [1]); технологічно-виконавських особливостей окреслених творів з максимально-практичною деталізацією інструментальної техніки (З.П. Буркацький [2], М.В. Крупей [8]); жанрового та художньо-естетичного багатоманіття творчості Е.В. Денисова у світлі культури постмодернізму (А.В. Данілова [4]). Відзначимо й монографічне дослідження, написане у жанрі монографічних розмов «Зізнання Едісона Денисова» Д.І. Шульгіна [12].

Але ж, акцентуватимемо, навчально-освітня своєрідність творів духового соло Е.В. Денисова зостається, на жаль, за межами науково-дослідницького погляду багатьох сучасних викладачів, методистів, вчених.

**Метою статті** є виявлення низки ключових, найбільш знакових навчально-освітніх критеріїв творів для духових інструментів соло Е.В. Денисова.

**Об'єктом дослідження** постає духове соло у значенні сценічно-одноосібного виконавства на духових академічних інструментах, як дерев'яної, так і мідної інструментальних груп, а **предметом** – навчально-освітня своєрідність композицій духового соло Е.В. Денисова.

**Виклад основного матеріалу.** Особливий педагогічний погляд викладача класу духових інструментів на композиції соло Е.В. Денисова обумовлюється, насамперед, феноменом природно-синтезованого, художньо-цілісного бачення композитором виразових засобів того чи іншого духового інструмента. Композитор, у притаманному для нього модерновому стилі музичного мовлення, гнучко поєднує новітні й традиційні засоби художньої виразності професійного духового інструментарію. Підкреслимо, що Е.В. Денисов у духових сценічно-одноосібних творах суттєво змінює композиційно-інтерпретаційне бачення традиційної художньо-виразової палітри духових інструментів, як мідної, так і дерев'яної груп.

Відтак, у Сонаті для фагота соло педагогічна увага спрямована, передусім, на максимальньо оновлене художнє прочитання верхнього регістру інструмента. Темброво-колористичні, а також темброво-динамічні можливості фагота у верхніх, крайніх звуках його діапазону, вельми збіднені у позиціонуванні художньо-естетичної характерності інструмента. Також підкреслимо тут і природню мінімальність сили звучання фагота у верхньому регістрі. Але, переміщуючи інтонаційно-виразову увагу на досконалість мелодичної природи інструмента, Е.В. Денисов створює виразну унікальність мелодичної промови саме у регістрі гранично високих звуків фагота.

Змістовно вдалим у відношенні окресленого художньо-виразового явища вбачається вислів Е.В. Денисова: «Скерцозні можливості фагота давно вже вичерпані, й це всім зрозуміло – лежить, як мовиться, на поверхні. А ось експресивні резерви фагота, вони, на мою думку, ще далеко не використані. Це винятково експресивний інструмент і вкрай цікавий за звучанням. Та особливо незвичайно фагот звучить у високому регістрі. Тут у нього абсолютно якийсь неповторний за виразністю тембр, правда, іноді трохи наближений до тембру саксофона. Та мені, наприклад, було цікаво написати майже всю другу частину в основі лише у скрипковому ключі – по суті, лише у дуже високому регістрі фагота» [12, 297–298]. Тут особливо наголосимо на педагогічній вагомості мелодичного інтонування, що є основою індивідуального, сольного виконавського процесу.

Навчальний критерій у дослідженні інструментальної мініатюри Соло для труби Е.В. Денисова визначається максимальною увагою до віртуозно-технічних можливостей у процесі гри на мідному духовому інструменті. Відомо, що виконавство на мідних духових не позначається багатогранно-стрімкою віртуозно-пальцевою технікою, наголосимо, як у її дрібному, крупному, так і у комбінованому різновидах. Фанфарно-урочиста, а також кантиленно-мелодична іпостасі труби утворюють превалюючі основну художню характерність цього інструмента, стверджуючи яскраво виражену віртуозно-технічну, пальцеву активність менш традиційною. Однак, у художньо-творчому баченні Е.В. Денисова труба постає у граничній віртуозно-виконавській характерності, з відчутним домінуванням пальцевої технічності. Майстер художньо-вишукано застосовує дрібну віртуозно-пальцеву техніку в представлені ідейно-образної

канви твору, якою є звукове відкарбування нової сольної природи академічної труби.

Отже, силою унікальності таланту майстра відбувається суттєва модернізація, оновлення палітри, акцентуваємо, традиційних засобів художньої виразності мідного духового інструмента. Е.В. Денисов істотно розширює кордони використання традиційної мови духового професійного інструментарію, художньо-досконало застосовуючи його в представленні нових образних ідей. Безумовно, таке оновлення традиції, що розкриває докорінно нові можливості академічних духових інструментів, не може залишатись без педагогічної уваги сучасних викладачів духових класів вищого навчального закладу.

Виняткової аналітично-дослідницької зосередженості у контексті навчально-освітнього погляду на твори духового соло Е.В. Денисова, заслуговує звернення майстра до низки новітніх, нетрадиційних засобів художньої виразності. Так, у надзвичайно популярній Сонаті для кларнета соло можливо окреслити цілий ряд новочасних, технологічно нових виразових засобів. Виконавські прийоми осциляції, портаменто, викладення музичного матеріалу в техніці мікроінтерваліки (мікрохроматика), утверджують означений твір новаторським у світлі виконавської техніки академічного музиканта-кларнетиста.

Наголосимо, що Соната для кларнета соло є не лише невід'ємною частиною сьогочасного академічного педагогічного репертуару, вона також міцно увійшла до арсеналу концертних, конкурсних, фестивальних, культурно-просвітницьких композицій багатьох сучасних кларнетистів. Яскравим підтвердженням вищеокресленого постають доволі переконливі слова Е.В. Денисова: «Я ще не бачив жодного кларнетиста, який би не грав цю сонату» [12, 222].

Звернення майстра до нетрадиційної духової виразності, у контексті музично-педагогічного значення композицій духового соло, відзначимо також і в п'єсах «Пастораль» та «Рух» для флейти соло. Застосування новітньої художньо-виразової мови (техніка багатозвуччя, різноманітні виконавські прийоми, темброво-кolorистичні градації звучання інструмента й ін.) постає своєрідною, ідейно-визначальною метою щодо написання вищеозначених творів соло. У відношенні цих академічних інструментальних мініатюр Е.В. Денисов каже наступне: «П'єси написані на прохання дуже

відомого видавництва у Лейпцезі – «*Deutscher Verlag für Music*». Це видавництво надрукувало велику серію педагогічних збірників, спрямованих на оволодіння різними інструментами. Загальна ідея тут була така: притягнути як можливо більше різних сучасних композиторів до того, щоб вони спеціально написали художні твори для інструментів соло та використали при цьому, за можливості, якомога більше нових технічних прийомів гри на цих інструментах. ... Тут, у першу чергу, для мене стояло завдання реалізувати в достатньо цікавій художній формі найбільш різноманітні, у тому числі й багато зовсім ще маловідомі технічні прийоми гри на флейті» [12, 305].

У витоках активізації розвою нетрадиційних засобів виразності духових інструментів зацентруємо, насамперед, устремління в досягненні різноманіття тембрової палітри звучання. А.Я. Кушнір зазначає: «Бажання виконавців на флейті та сучасних композиторів досягти більшої різноманітності тембрового забарвлення, винайти нові виражальні можливості, спонукало їх до пошуку нетрадиційних прийомів гри» [9, 12].

Слід підкреслити, що сценічно-одноосібний, художньо-цілісний процес виконання певної духової композиції соло актуалізує у педагогічному баченні завдання усвідомлення студентом комунікативної функції музичного мистецтва. Саме творчий акт одного музиканта-соліста активізує феномен діалогічності музично-інтонаційного мовлення. Підкреслимо, що колективне, ансамблево-оркестрове виконавство у певній мірі нівелює внутрішньо-особистісний діалог, зменшуючи чуттєво-інтуїтивне його відчуття музикантом-індивідумом. Тут на перший план виходить майстерність ансамблево-технологічної довершеності (спільне колективне сбалансування темпової, артикуляційно-штрихової, фразуально-агогічної, кульмінаційної, темброво-динамічної палітри й т.д.).

Жанровий феномен сонати, контрастуючи низці різноманітних п'єс, етюдів, своєрідних інструментальних мініатюр духового соло Е.В. Денисова, акцентує педагогічну увагу викладача класів духових інструментів на явищі внутрішньої (Сонати для кларнета соло, фагота соло, флейти соло) та зовнішньої діалогічності (п'єси «Соло», «Пастораль», «Рух» й ін.). «...будь-який текст, у тому числі й монологічний, потрібно розглядати як двосторонній, тобто текст, що

звертається до певного адресату, навіть якщо в якості адресата й постає сам промовляючий суб'єкт» [11, 8].

Отже, викладач, включаючи у педагогічну діяльність роботу з творами духового соло, суттєво активізує усвідомлення студентом комунікативного, діалогічного єства музично-виконавського мистецтва, розкриваючи феномен музичного діалогу не лише у його зовнішній, але й у внутрішній художній, інформаційно-комунікативній спрямованості.

Важливим музично-педагогічним фактором композицій для духових інструментів соло постає також й еволюція художньо-образного мислення студента. Згадані вище модернізація традиційних засобів художньої виразності, застосування новітніх виразових фарб, акцентуація різноманітних видів діалогічності у сценічно-одноосібному сольному творчому акті музиканта-соліста, вельми активізує ідейно-образний процес мислення вихованця. При цьому, зацентруємо, що твори духового соло Е.В. Денисова, у переважній більшості, не мають програмного означення, вони полишені чіткої, вербально окресленої ідейно-образної канви. Виявлення характеру духової композиції соло, її чуттєво-естетичне осягнення також апелює до активізації образно-сюжетного, ідейно-художнього мислення студента. Е.В. Денисов, говорячи про Сонату для кларнета соло, акцентує першорядність значення саме характеру даної музики: «...якщо людина не вгадала характер, тобто всього, що є все разом у творі, то вся п'єса „падає”» [12, 222].

Духові композиції соло видатного авангардиста не мають чітких часових рамок щодо їх виконання, що також сприяє в педагогічному процесі виявленню характеру та ідейно-образного змісту музики, створює певну творчу свободу для музиканта-соліста. Саме цій особливості духових композицій майстра чітко протистоїть, наприклад, Секвенція VII для гобоя соло Л. Беріо, в якій означено певний час виконання твору. Також можна навести у приклад відому композицію «Арлекін» для кларнета соло К. Штокгаузена, де має місце створена композитором програма, що «...окреслює вектори образних та мелодичних трансформацій твору» [3, 57].

В одній з відомих статей-нарисів публіцистичного жанру, а саме – «Про композиційний процес», Е.В. Денисов красномовно стверджує художню багатогранність істинних музичних шедеврів, увічніює критерій повноцінних творів-еталонів музичного мистецтва: «Справжній твір не „одномірний”, та чим далі проникаємо ми у його

таємниці, тим більший захват ми відчуваємо. Але ж завжди, скільки б раз ми не повертались до цього твору та як глибоко б не проникав у нього наш аналітичний погляд, завжди залишаються ще одні двері, які виявляються зачиненими. Та у цій невичерпності – сила й особлива привабливість усього істинно великого в мистецтві» [5, 136].

Звичайно кожний музикант створює власну художньо-інтерпретаційну концепцію твору, розгортаючи його у перетині, своєрідній взаємодії художньо-образного й виконавсько-інструментального планів, чим і досягається унікальність виконавського процесу. «Кожний виконавець вносить у текст власне індивідуальне його розуміння, й навіть авторське тлумачення тексту не може розглядатись єдино можливим: текст – це „що” говорить, виконання – „як” говорить, і таких „як” може бути багато. Проте, „що” говорить, тобто реалізація вихідних принципів та прийомів, повинна бути забезпечена за умови будь-якої трактовки твору» [7, 117].

Безперечно, яскраво виражене навчально-освітнє значення мають і П'ять етюдів для фагота соло Е.В. Денисова. Ці твори були написані, як і п'єси для флейти соло, на замовлення німецького видавництва «*Deutscher Verlag für Music*», в серії педагогічних збірників для різних інструментів. Безумовно, активізуя художньо-творче мислення студентів, вищеозначені твори можуть використовуватись викладачами духових класів не лише як педагогічний, інструктивно-технічний матеріал, але й як витончено яскраві художні композиції соло. Відомий дослідник жанру етюдів І. Носова стверджує, що «...музичний етюд, спочатку в якості вправи та моторного руху, який не мав стійких жанрових традицій, у творчості композиторів-викладачів К. Черні, С. Мошковського та інших, сформувався у певну завершену структуру. В подальшому він отримав здатність відтворювати відповідні емоції, почуття, тобто став повноцінним художнім твором» [10, 47].

Закцентуємо, що вищеозначене, у його цілісному усвідомленні та опануванні в безпосередньому академічному навчально-освітньому процесі, буде активно стимулювати й розвиток самонавчання, створювати динамізацію акту власної допитливості, навчально-освітньої вимогливості, як зі сторони вихованця, так і з боку викладача. Адже щойно окреслені навчально-освітні вектори, у їх монолітному педагогічно-практичному застосуванні, породжують

можливість щодо їхнього генерування у різних формах навчання, не виключаючи, зацентруємо, й дистанційну форму комунікації викладача зі студентом.

**Висновки.** У низці конститутивних показників навчально-освітньої своєрідності, максимально знакових педагогічних факторів, вичерпних критеріїв сценічно-одноосібних творів для духових інструментів (духове соло) Е.В. Денисова, відзначимо формування цілісного навчального процесу, модернізацію традиційних засобів художньої виразності духового професійного інструментарію, застосування новітньої нетрадиційної музичної мови (виконавські прийоми, композиторські техніки, ефекти), акцентуацію процесу усвідомлення комунікативного єства музичного мистецтва (зовнішня, внутрішня діалогічність), генерування самонавчання як зі сторони студента, так і з боку викладача, а також, що найбільш важливе та є першоосновним для усвідомлення усього вищезазначеного, активізацію художньо-образного мислення вихованця, як у спрямуванні виявлення характеру музики, так і у визначенні ідейно-образної канви, змістовного єства творів соло Е.В. Денисова.

**Перспективою дослідження** презентованої теми може бути вивчення навчально-освітньої своєрідності творів соло для духових академічних інструментів інших провідних композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть, що стійко увійшли в сучасну професійну педагогічну практику як оригінально-самобутній музично-педагогічний репертуар.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Киев: Задруга, 2012. 408 с.
2. Буркацький З.П. Особистісно орієнтований підхід до віртуозності кларнетиста. Одеса: Друкарський дім, 2010. 166 с.
3. Галлямова Г.О. „Арлекин” К. Штокхаузена: на пересечении идей формульной композиции и инструментального театра. *Вестник Томского государственного университета*. Томск, 2013. В. 369. С. 57–59.
4. Данилова А.В. Свообразие интерпретации категории «традиция» в эстетической теории и практике постмодернизма (на материале творчества Э. Денисова): автореф. дисс. ... канд. философских наук: 09.00.04 «Эстетика». Москва, 2009. 24 с.
5. Денисов Э. О композиционном процессе. *Эстетические очерки*. В. 5. Москва: Музыка, 1979. С. 126–136.



6. Зуб Г.О. Концертмейстер-піаніст в контексті еволюції виконавського мистецтва: автореф. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2012. 18 с.
7. Колобков С.П. Принцип парадоксальности в сочинении и исполнении музыки. Монография. Харьков: Основа, 1997. 173 с.
8. Крупей М.В. Теоретичні основи формування виконавської майстерності саксофоніста. Одеса: Астропринт, 2014. 496 с.
9. Кушнір А.Я. Київська флейтова школа: теоретичний, історичний, виконавський аспекти: автореф. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2013. 18 с.
10. Носова И.П. К проблеме влияния социокультурных аспектов на эволюцию музыкального жанра (на примере этюда). *Вестник Томского государственного университета*. Томск, 2007. В. 303. С. 45–48.
11. Скорик К.В. Диалогизация художественного текста: типы и способы её актуализации в англоязычной прозе: автореф. дисс. ... канд. филологических наук: 10.02.04 «Германские языки». Санкт-Петербург, 2010. 20 с.
12. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова. Москва: Композитор, 1998. 464 с.

### References:

1. Apatskij, V.N. (2012). History of wind musical performing art. Kiev: Zadruga [in Russian].
2. Burkacjkyj, Z.P. (2010). Personally oriented approach to virtuosity of clarinetist. Odesa: Drukarsjkyj dim [in Ukrainian].
3. Galljamova, G.O. (2013). «Harlequin» K. Stockhausen: at the intersection of the ideas of formula composition and instrumental theater. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 369, 57–59 [in Russian].
4. Danilova, A.V. (2009). The peculiarity of the interpretation of the category „tradition” in the aesthetic theory and practice of postmodernism (based on the work of E. Denisov)]. Extended abstract of candidate’s thesis. Moskva [in Russian].
5. Denisov, Je. (1979). About compositional process. *Jesteticheskie ocherki*, 5, 126–136 [in Russian].
6. Zub, Gh.O. (2012). Concertmaster-pianist in the context of the evolution of the performing arts. Extended abstract of candidate’s thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
7. Kolobkov, S.P. (1997). The principle of paradox in composing and performing music. Monograph. Har'kov: Osnova [in Russian].
8. Krupej, M.V. (2014). Theoretical bases of formation of the saxophonist’s mastery. Odesa: Astroprynt [in Ukrainian].
9. Kushnir, A.Ja. (2013). Kyiv flute school: theoretical, historical, performing aspects. Extended abstract of candidate’s thesis. Odesa [in Ukrainian].
10. Nosova, I.P. (2007). To the problem of the influence of sociocultural aspects on the evolution of the musical genre (on the example of an etude). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 303, 45–48 [in Russian].

11. Skorik, K.V. (2010). Dialogization of artistic text: types and methods of its actualization in English prose. Extended abstract of candidate's thesis. Sankt-Peterburg [in Russian].
12. Shul'gin, D.I. (1998). Recognition of Edison Denisov. Moskva: Kompozitor [in Russian].

UDC 78.088.784.2  
DOI 10.33287/222025

**Хмель Наталія Василівна,**  
*кандидат мистецтвознавства, викладач*  
*кафедри «Народні інструменти»*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (093) 894 - 49 - 72  
e-mail: tusyaband@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-6563-2242>

**Берднікова Ольга Валеріївна,**  
*магістрант кафедри «Народні інструменти»*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (093) 743 - 16 - 72  
e-mail: olya.berdnik18@gmail.com

## **СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДУ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ДОБИ БАРОКО ДЛЯ БАНДУРИСТА-СПІВАКА**

**Мета статті** – виявлення специфіки перекладу та інтерпретації вокальних творів доби Бароко для бандури, зазначення базових принципів трансформації оригінального тексту в контексті синтезу вокальної та інструментальної партії. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні компаративного методу, структурно-історичного методу, який дозволяє окреслити етапи становлення та функціонування специфічних рис епохи Бароко в сучасності. Особливе місце займають методи системного аналізу та синтезу для дослідження засобів перетворення вокально-інструментальних творів минулих століть у процесі трансформації та перекладу, а також методу узагальнення для формування висновків. Зазначений

методологічний підхід допомагає розкрити основні принципи перекладу вокально-інструментальних творів минулих часів, зокрема епохи Бароко для голосу у супроводі бандури. **Наукова новизна** статті полягає у визначенні основних засобів (канонів) фактурно-тембрового перетворення, трансформації вокально-інструментальних творів доби Бароко, на прикладі старовинної арії «*Solo per voi tra mille*» із кантати «*Pastorella vaga bella*» Г.Ф. Генделя, що відіграє важливу роль у розширенні репертуару бандуриста-вокаліста та збагачує потенціал українського національного інструмента. **Висновки.** Таким чином, на основі вищенаведеного музично-теоретичного аналізу старовинної арії «*Solo per voi tra mille*» із кантати «*Pastorella vaga bella*» Г.Ф. Генделя приходимо до висновку, що перекладення творів епохи Бароко для бандури та їх включення до педагогічного та концертного репертуару бандуриста-співака доводить, що інтерпретація творів минулих століть на бандурі значно розширює репертуар бандуриста-співака та збагачує потенціал українського національного інструмента, розкриваючи його тембральні та технічні можливості, що заслуговує на увагу фахівців і потребує подальшого аналізу та вивчення.

**Ключові слова:** переклад, епоха Бароко, Г.Ф. Гендель, бандурист-співак, інтерпретація.

**Хмель Наталья Васильевна**, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры «Народные инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Бердникова Ольга Валерьевна**, магистрант кафедры «Народные инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Специфика переложения вокальных произведений эпохи Барокко для бандуриста-вокалиста**

**Цель статьи** – выявление специфики переложений и интерпретаций вокальных произведений эпохи Барокко для бандуры, обозначение базовых принципов трансформации оригинального текста в контексте синтеза вокальной и инструментальной партии. **Методология исследования** заключается в применении компаративного метода, структурно-исторического метода, который позволяет обозначить этапы становления и функционирования специфических черт эпохи Барокко в современности. Особенное место занимают методы системного анализа для исследования

средств преобразования вокально-инструментальных произведений прошлых столетий в процессе трансформации и переложения, а также метода обобщения, для формирования выводов. Отмеченный методологический подход помогает раскрыть основные принципы переложения вокально-инструментальных произведений прошлых столетий, в частности эпохи Барокко для голоса в сопровождении бандуры. **Научная новизна** статьи заключается в расширении способов переложения и определения основных средств (канонов) фактурно-тембрового превращения, трансформации вокально-инструментальных произведений эпохи Барокко, на примере старинной арии «*Solo per voi*» из кантаты «*Pastorella vaga bella*» Г.Ф. Генделя, которая играет важную роль в расширении репертуара бандуриста-вокалиста и обогащает потенциал украинского национального инструмента. **Выводы.** Таким образом, на основе вышеприведенного музыкально-теоретического анализа старинной арии «*Solo per voi tra mille*» із кантати «*Pastorella vaga bella*» Г.Ф. Генделя приходим к выводу, что переложение произведений эпохи Барокко для бандуры и их включения в педагогический и концертный репертуар бандуриста-вокалиста доказывает, что интерпретация произведений прошлых веков на бандуре значительно расширяет репертуар бандуриста-вокалиста и обогащает потенциал украинского национального инструмента, раскрывая его тембральные и технические возможности, заслуживает внимания специалистов и требует дальнейшего анализа и изучения.

**Ключевые слова:** переложение, эпоха Барокко, Г.Ф. Гендель, бандурист-вокалист, интерпретация.

**Khmel Natalia Vasylevna**, the candidate of Arts, teacher of «Folk instruments» chair of Dnepropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

**Berdnykova Olga Valerievna**, the graduate student of «Folk instruments» chair for Mikhail Glinka Academy Music of Dnepropetrovsk region.

**The specific of translation of vocal creations of Baroque for bandura player-singer**

**The purpose** of the article is an exposure of specific translation and interpretation of vocal creations of Baroque epoch for bandura, pointing of basic principles of transformation of original text in the context of synthesis of vocal and instrumental party. **The research methodology**

consists in the application of the comparative method in music, a structural-historical method that allows outlining the stages of formation and functioning of specific features of the Baroque era in the present. A special place takes methods of system analysis and synthesis for the study of the means of transformation in vocal-instrumental works of past centuries in the process of transformation and translation, as well as the method of generalization for the formation of conclusions. This methodological approach helps to reveal the basic principles of translation of vocal and instrumental works of past centuries, in particular the Baroque era for voice accompanied with the bandura. **The scientific novelty** lies in the definition of the basic means (canons) of textural-timbre transformation, transformation of vocal-instrumental works of the Baroque period, on the example of the ancient aria «Solo per voi tra mille» from the cantata «Pastorella vaga bella» by G.F. Handel, which plays an important role in expanding the bandura vocalist's repertoire and enriches the potential of the Ukrainian national instrument. **Conclusions.** Thus, based on the above musical-theoretical analysis of the ancient aria «Solo per voi tra mille» from the cantata «Pastorella vaga bella» by G.F. Handel, we conclude that the translation of Baroque works for bandura and their inclusion in the pedagogical and concert repertoire bandura singer proves that the interpretation of works of past centuries on the bandura significantly expands the repertoire of the bandura singer and enriches the potential of the Ukrainian national instrument, revealing its timbre and technical capabilities, which deserves the attention of experts and requires further analysis and study.

**The key words:** translation, the Baroque epoch, G.F. Handel, bandura singer, interpretation.

**Постановка проблеми.** Творчість Г.Ф. Генделя займає в історії музичної культури особливе місце, адже його творча композиторська спадщина увібрала у себе німецьку, британську та італійську культуру. Звертаючись до оперного та ораторіального жанру творчості митця ми надихаємось героїкою та силою духу, а також, навчаємось основним принципам формотворення арії *da capo*. Тому, трансформуючи твір, потрібно спиратися на стиль та традиції барокового виконавства певного композитора, важливо зберегти увесь спектр технологічних характеристик.

Сьогодні, вокальні твори епохи Бароко є невід'ємною складовою як навчального, так і концертного репертуару бандуриста-

співака. Вони внесені у навчальні програми магістрів та бакалаврів академій музики, а також входять до програм всеукраїнських та міжнародних академічних конкурсів. У деяких вузах України здобувачі-бандуристи бакалаври та магістри на державних іспитах виконують старовинну арію XVII ст. замість інструментального поліфонічного циклу. До переліку навчального та концертного репертуару бандуриста-співака належать вокально-інструментальні твори таких композиторів як Й.С. Бах «*Quia respexit*» із кантати «Магніфікат»; А. Вівальді Арія «*Aria Abra*» з ораторії «Тріумфуюча Юдіфь», «*Vieni o mio diletto*», «*Alleluia*»; Г.Ф. Гендель «*Amen, alleluja*», «*Lasca ch'lo pianga*»; Дж. Каріссімі «*Vittoria*»; Дж. Каччіні «*Amarilli, mia bella*»; Т. Джордані «*Caro mio ben*»; Д. Паїзіелло «*Chi vuol la zingarella*»; Дж. Перголезі «*Se tu m'ami*»; А. Скарлатті «*Le violette*», «*Sento nel core*»; Б. Марчелло «*Il mio bel foco*»; А. Честі «*Tu mancavi a tormentarmi*»; Й.А. Хасе «*Ritornerei fra poco*» та ін.

Однак, перед виконавцем постають деякі труднощі у процесі трансформації музичного матеріалу оригіналу вокально-інструментальних творів епохи Бароко для бандури, які нерозривно поєднані із цілим рядом комплексних завдань, враховуючи фактурно-темброві особливості інструмента та індивідуальні особливості голосу інтерпретатора.

**Актуальність дослідження** обраної теми обумовлена потребою вивчення та опанування основних методів перекладу та інтерпретації вокально-інструментальних творів доби Бароко для бандури соло. Значною мірою цьому сприяла академізація бандури, розширення її технічних можливостей та потреба оновлення як педагогічного, так і концертного репертуару бандуриста-співака.

**Огляд літератури.** Проблема перекладення та виконання творів різних жанрів для народних інструментів і використання їх у навчально-виховному процесі були темою дослідження багатьох вітчизняних науковців, таких як І. Дмитрук [1], В. Дутчак [2], С. Карася [3], Е. Круглової [5], Н. Хмель [6] та ін. Слід зазначити, що у всіх працях вищезгаданих науковців висвітлено сучасні аспекти особливостей трансформації музичного матеріалу для бандури, але це питання залишається й досі відкритим та потребує подальшого дослідження.

**Мета статті** полягає у виявленні фактурно-тембрових особливостей трансформації та інтерпретації творів композиторів

епохи Бароко у перекладі для струнно-щипкового інструмента – бандури.

**Об'єктом дослідження** постає вокально-інструментальна музика епохи Бароко, а **предметом** – специфіка фактурно-тембрової трансформації та інтерпретації вокально-інструментальних творів епохи Бароко у сучасному перекладі для бандури, на прикладі аналізу старовинної арії «*Solo per voi tra mille*» із кантати «*Pastorella vaga bella*» Г.Ф. Генделя.

**Виклад основного матеріалу.** Сьогодні, сучасний академічний репертуар бандуриста-співака значно розширився та збагатився за рахунок перекладень та інтерпретацій творів відомих композиторів європейської та вітчизняної музики. До теми перекладу та виконання творів різних жанрів на народних інструментах неодноразово зверталися вітчизняні науковці, а саме – В. Дутчак, І. Дмитрук, С. Карась, Е. Круглова, Н. Хмель та ін. Праці С. Карася та Н. Хмель розкривають тлумачення різних видів механізмів перекладу для бандури. За дослідженням Н. Хмель, переклад музичних творів минулих століть для бандури є досить важким та кропітким процесом видозміни музичної фактури твору оригіналу в інший виконавський простір, шляхом конвертації. У своїй роботі науковиця зазначає, що саме під час трансформації та інтерпретації музичного матеріалу творів епохи Бароко на сучасному модифікованому інструменті – бандурі, який за своїми тембровими можливостями має схожість із клавесином, відбувається пряме відображення нового життя музичного твору минулого століття в сучасності, через низку філософсько-культурологічних аспектів [6].

Н. Морозевич, під час свого дослідження детально зупиняється на аналізі специфіки вокально-інструментального синкретизму бандурної творчості та вказує, що: «...бандурний вокал, пов'язаний із щипково-мелодійною природою інструмента, несе подих старовинно-церковної та ренесансно-делікатної (мадригальної) до оперної манери співу, за якими вбачається культура християнського смирення й артистичної світської вишуканості співців-лицарів...» [7].

Звертаючись до витоків зародження епохи Бароко, зазначимо, що термін «барокова музика» – представлення стилю європейської музики у період приблизно між 1600 та 1750 роками. «Барокова музика» наслідує музику епохи Відродження і передує класичній музиці, де визначне місце посідає ціла плеяда майстрів, композиторів, які стали засновниками нових монументальних жанрів. Початок

зародження барокового стилю припадає на кінець XVI століття, коли оптимістичний гуманізм епохи Відродження змінюється трагічним світосприйняттям, пов'язаним з усвідомленням економічних і політичних проблем, що призвели до буржуазних революцій XVII ст. З виникненням стилю Бароко музика уперше демонструє свої можливості заглибленого і багатостороннього втілення світу душевних переживань людини [9].

Серед геніїв цієї епохи слід відзначити видатну постать – Георга Фрідріха Генделя (1685–1759). Він був одним із німецьких творців, що втілили ідею «Людини», «Абстрактного людинолюбства», які були далекі від дійсності. Творчість Г.Ф. Генделя, була навпаки максимально правдивим та реальним відображенням дійсності, яка увібрала у себе музичний досвід декількох культур. Про його величний дух свідчило навіть те, що він був багато у чому однодумцем Готхольда Лессінга, німецького драматурга та теоретика мистецтва, який висловився одного разу: «Людина створена для того, щоб діяти, а не розмірковувати» [10].

Одним із величніших та монументальних жанрів у творчості Г.Ф. Генделя були кантати, кількість яких була майже 120. На жаль, сьогодні втрачена велика кількість рідкісних нотних записів, але деяку частину світових класичних шедеврів вдалося зберегти. Можна виділити окремі сольні арії, які зарекомендували себе у концертному репертуарі бандуриста-співака. До цієї категорії можемо віднести арію «*Solo per voi tra mille*» із кантати «*Pastorella vaga bella*» Г.Ф. Генделя, котра представлена у традиції стильової відповідності барокової естетики. До найбільш уживаних вокально-інструментальних творів композитора у концертній практиці бандуриста-співака відносяться такі твори як Арія Альміри «*Lascia ch'io pianga*» з опери «Ринальдо», «*Dignare O Domino*» з кантати №17 «*Dettingen Te Deum*» (1743), Арія Клеопатри «*V'adoro pupille*» з опери «Юлій Цезар» та ін.

Представлений твір «*Solo per voi tra mille*» в оригіналі записаний для партії клавесина та Віоли, старовинного смичкового інструмента, близьким за розміром та звучанням до сучасної віолончелі, який виписаний окремою нотною графою. Таким чином, застосування клавішних інструментів в епоху Бароко полягало у тому, що кожний із них мав можливість передавати поліфонічний розвиток мелодизму. Найчастіше, цей запис відбувався на двох нотних станах, або ж у вигляді спеціальної табулатури. Але наприкінці XVI ст. система



нотації музики має окремий запис для кожного інструмента [4, 5–6]. Про це засвідчує оригінальність нотації представленої арії, в якій відображено подвоєну басову лінію. В цьому випадку, у перекладі для бандури басова партія записується на трьох нотоносцях – для акомпанементу та сольної вокальної партії. Т. Яницький у своєму дисертаційному дослідженні підкреслює, що: «...основне протиріччя при перекладенні – це так звана точність і вільність перекладу. Твір, який створює перекладач, повинен відповідати оригіналу не механічно, а за дією читача» [8, 12]. Зауважимо, що перекладення музичних творів для бандури передбачає застосування певних методів видозміни музичної тканини. Серед найбільш уживаних способів видозміни фактури – ампліфікація та редукція.

А зараз більш детально розглянемо та проаналізуємо кожен з частин твору. Арія «*Solo per voi tra mille*» Г.Ф. Генделя викладена у складній тричастинній формі *da capo*, у якій переважає принцип контрастного співставлення двох основних частин і репризного повторення першої частини, що відображено у формі А+В+А. Твір написано в оригінальній тональності *g-moll* (зручній для виконання на бандурі). У середній частині зустрічається ряд відхилень, які знову повертають нас до тональності *g-moll*. Характер арії – лірико-драматичний, основний темп – *allegro moderato* (за метрономом – чверть дорівнює 76), тому фактура акомпанементу викладена більш короткими тривалостями (шістнадцятими та восьмими), що допомагає відтворити характер першої частини твору. Звернемо увагу, що ритмічна структура арії досить різноманітна, особливо у вокальній партії – мелодія викладена переважно восьмими та шістнадцятими тривалостями (23–25 тт.), також зустрічається пунктирний ритм (39, 41 тт.), тріолі (50 т.), восьма з крапкою та дві шістнадцяті (18, 48 тт.).

**Перша частина** представлена шеститактовим інструментальним вступом, що побудований секвенційно, написаний у хвилюючому характері, рух шістнадцятих тривалостей та яскраве проведення мелодії на *mf*, залишається без змін. Вже на початку 3 та 4 тактів зустрічається альтерація, яка підкреслює схвильованість головного героя. У представленому творі відбувається своєрідна демонстрація внутрішніх протиставлень та емоційних переживань, що втілена у насиченій фактурі акомпанементу, реалізуючи літературний текст. За сюжетом твору, композитор прагне надати характеристику психологічного стану головного героя, який незламний та щирий у

своїх почуттях до коханої дівчини. Про це він говорить, красномовно змальовуючи її очі, які згадує у першій та третій частині: «*Вас, только вас, глаза любимой, ищет мой взор среди других...*», але не отримує відповіді на свої почуття: «*Что ж равнодушно, вы смотрите на меня?*». Діапазон вокальної партії досить зручний для високого жіночого голосу *сопрано* – від «ре» першої октави до «ля-бемоль» другої. Складність партії акомпанементу у поєднанні з вокалом вже з перших тактів реалізується чітким проведенням поліфонічного викладення вертикалі голосів, яке чітко прослуховується у русі шістнадцятих тривалостей та не дублює партію вокалу (партія вокалу виконується італійською мовою). Тому, одним із головних завдань при трансформації твору – збереження оригінальної гомофонно-гармонічної фактури, що максимально наближене до оригіналу. При перекладі партії акомпанементу було збережено гармонічну лінію баса, дотримуючись методу редукції (для збереження голосоведіння у відтворенні поліфонічної структури, партію лівої руки, яка в оригіналі нотується у малій октаві, перенесено у велику (6, 15, 22 тт.)). Ритмічна структура партії лівої руки викладена переважно восьмими тривалостями, але у середній частині виписана за методом редукції – від шістнадцятих до восьмих (31-33 тт.; 36-37 тт.; 41-42 тт.).

Основний штрих акомпанементу партії правої руки – *legato*. Але штрих *non legato* зустрічається в партії лівої руки на початку вступу, де баси повинні звучати коротко *secco* та прикриватися пальцями, щоб запобігти нашаровуванню звука (12-20 тт.; 22-23 тт.; 38-39 тт.; 44-50 тт.). У подальшому звуковидобуванні у партії лівої руки зберігається штрих *legato*.

Підкреслимо, що вокальна партія потребує окремого (детального) опрацювання над технічними складнощами, а саме над легкістю звуковидобування та чистотою інтонування. Особливої уваги потребують музичні фрагменти, де зустрічаються орнаментальні прикраси, а саме – трелі (25, 39, 41, 51 тт.), які виконуються насиченим звуком у другій октаві та з темповим відхиленням. Слід зосередити увагу на фразуванні, яке переважно будується по два такти. У середній частині інколи зустрічається фразування по чотири такти, що пов'язано зі змістом літературного тексту. Дуже важливо дотримуватись основного штриха *legato* у вокальній партії, вміти правильно розподіляти дихання, зберігати потрібну позицію при зміні теситури. Особливої уваги потребує

вокаліз, який з'являється в арії лише у 23 та 24 тт., де мелодія набуває стрімкого розвитку за допомогою секвенцій, що підкреслює відчуття тривоги і приводить до трелі та перегри перед наступною частиною. Це своєрідна кульмінація прояву почуттів та хвилювання героя. Інструментальна перегра складається з чотирьох тактів. Секвенції демонструють динамічний розвиток та контрастність. Отже, контрастна динаміка, насиченість та згущеність акордового викладу у кадансових тактах – це характерні риси представленої частини.

**Другий розділ** повністю протилежний першому. Ця частина більш просвітлена, що зумовлено зміною ладу, а саме – появою *B-dur*, *Es-dur* та *D-dur*. Перші три такти акомпанементу викладені акордовою фактурою (29, 30, 31 тт.). Далі інструментальний супровід звучить більш насичено та викладається шістнадцятими тривалостями, які з кожним проведенням у висхідному русі виконуються в інших тональностях (кадансові такти – *B-dur*, *Es-dur*, *D-dur*). Насичення фактури акомпанементу створює ефект напруженості вокальної партії другого розділу та підкреслює складність інтерпретації твору при поєднанні вокальної та інструментальної партій.

Зауважимо, що відчуття помпезності та урочистості підкреслюється контрастною штриховою, артикуляційною грою акомпанементу, що відтіняється яскравою тембровою палітрою голосу виконавця у високому регістрі (басова партія виписується за методом редукції (30-33 тт.; 36-38 тт.)). Представлена частина сповнена емоційними зверненнями героя, що є символічним до плачу та виражається різними засобами музичної виразності, зокрема яскравою контрастною динамікою (раптові акцентування окремих звуків «*фа*», «*соль*» у першій октаві, які стають своєрідним завершенням побудови речення). Такий задум композитора є виправданим, адже акцент припадає саме тоді, коли головний герой вимагає від дівчини не катувати його почуття, закоханої людини, мовчазною відповіддю.

**Третя частина** – подібна першій, але видозмінена та скорочена. Представлена частина більш стримана у музичному розвитку ніж друга, через відсутність інструментальних епізодів (перегри у середині частини), більш спокійна за характером, тому що основний сплеск безнадійних сподівань героя вже відбувся раніше, у попередній частині. Апофеоз цих почуттів зображено протяжною мелодичною лінією, а саме – специфікою (майстерністю) інтонування

найвищих нот у другій октаві – «фа», «соль», «ля» та їх акцентуванням за допомогою тріольного ритму. «Наодинці зі своїми почуттями...» – саме так зображується остання інструментальна перегра третьої частини.

Звернемо увагу, що арія «*Solo per voi*» за своєю фактурою є дуже зручною для виконання вокалістом у супроводі концертмейстера, проте, якщо аналізувати переклад для бандури та самостійне акомпанування, то перед виконавцем постає ряд нюансів та завдань, які дуже важко поєднати одночасно. Вирішення та виконання цих задач потребує комплексного підходу, адже партії вокалу та акомпанементу є повністю самостійними, що вимагає окремого опрацювання кожної з них.

**Висновки.** Таким чином, на основі вищенаведеного музично-теоретичного аналізу старовинної арії «*Solo per voi tra mille*» із кантати «*Pastorella vaga bella*» Г.Ф. Генделя приходимо до висновку, що перекладення творів епохи Бароко для бандури містить певний потенціал для реалізації, про що свідчить загальна потреба переосмислення сучасного академічного репертуару бандуриста-співака. Завдяки певним конструктивним особливостям бандури, яка належить до родини струнно-щипкових інструментів, її звучання має схожість з інструментами минулих століть: лютні, арфи, клавесину, що лише підкреслює органічне поєднання творів епохи Бароко з бандурою. Перекладання вокально-інструментальних творів епохи Бароко, а саме – Г.Ф. Генделя, допомагає значно урізноманітнити та суттєво збагатити концертно-виконавський репертуар бандуриста-співака.

Таким чином, включення композицій Г.Ф. Генделя до педагогічного та концертного репертуару бандуриста-співака доводить, що інтерпретація творів епохи Бароко на бандурі значно розширює та збагачує потенціал українського національного інструмента, розкриваючи його тембральні та технічні можливості, що заслуговує на увагу фахівців і потребує подальшого аналізу та вивчення.

**Перспективою дослідження** означеної теми може бути проведення порівняльного виконавського аналізу декількох найбільш відомих вокальних творів-шедеврів Г.Ф. Генделя в різноманітні інтерпретаційного представлення різних виконавських форм цих композицій.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Дмитрук І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2009. 18 с.
2. Дутчак В.Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1996. 25 с.
3. Карась С. Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2006. 20 с.
4. Копчевский Н. Клавирная музыка: Вопросы исполнения. Москва : Музыка, 1986. 96 с.
5. Круглова Е. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство на примере сочинений Г.Ф. Генделя: авторефер. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2007. 26 с.
6. Хмель Н. Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2018. 222 с.
7. Морозевич Н.В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2003. 16 с.
8. Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2020. 245 с.
9. Handel G.F. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Георг\\_Фрідріх\\_Гендель](https://uk.wikipedia.org/wiki/Георг_Фрідріх_Гендель) (дата звернення: 22.12.2019).
10. Signs of giftedness URL: <http://www.kompozitory-znaki-odarennosti.ru> (дата звернення: 28.12.2019).

### References:

1. Dmitruk, I. (2009). Genre of transposition and its variants in modern bandura art. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].
2. Dutchak, V. (1996). Development of the profession bases of bandura art of 1970-1990. Creativity and performance. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
3. Karasj, S. (2006). Interpretation of baroque music on bayan (theoretical-performing aspect). Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].
4. Kopchevskij, N. (1986). Clavier music. Issues of performance. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Kruglova, E. (2007). Traditions of baroque vocal art and contemporary performance based on the works of G.F. Handel. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].
6. Khmel, N. (2018). Speciality of bandura transcriptions of baroque music: performance-textual aspect. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
7. Morozevych, N. (2003). Bandura art as a cultural heritage of today. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].

8. Yanitsky, T. (2020). Theoretical principles of artistic translation of musical works for bandura. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
9. Handel, G.F. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Георг\\_Фрідріх\\_Гендель](https://uk.wikipedia.org/wiki/Георг_Фрідріх_Гендель) (дата звернення: 22.12.2019) [in English].
10. Signs of giftedness URL: <http://www.kompozitory-znaki-odarennosti.ru> (дата звернення: 28.12.2019) [in English].

UDC 78.083.5

DOI 10.33287/222026

**Щітова Світлана Анатоліївна,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
 завідувач кафедри «Історія та теорія музики»  
 Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
 тел. (093) 151 - 99 - 81  
 e-mail: shchitova.dnipro@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-7758-8207>

**Ласкурін Іван Ігорович,**  
*магістрант кафедри «Народні інструменти»  
 Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
 тел. (050) 070 - 98 - 57  
 e-mail: vnrapanov@gmail.com

## **ВДОСКОНАЛЕННЯ БАЛАЛАЙКОВОГО РЕПЕРТУАРУ В ХХ СТОЛІТТІ**

**Мета статті** – виявити найбільш характерні особливості концертно-інструментальної музики для балалайки у ХХ столітті на прикладі Концерту для балалайки з оркестром П. Гайдамаки. **Методи** дослідження ґрунтуються на історично-виконавському підході розвою дослідницького матеріалу. Вагомого значення отримує застосування ряду емпіричних методів дослідження, а саме – спостереження та узагальнення. **Наукова новизна** статті визначається зверненням до композицій інструментального балалайкового репертуару ХХ століття як найменш вивченого культурно-історичного періоду у сфері академічного виконавства на балалайці. **Висновки.** Становлення і розвиток балалайки як

академічного інструмента, розпочавши свій шлях від ХХ сторіччя, продовжується й нині. Історично значуща роль у цьому належить видатному композитору, викладачу, виконавцю, диригенту й аранжувальнику Василю Васильовичу Андрєєву та його послідовникам. На сьогодні балалайка як інструмент набуває активного розвитку на Україні. Репертуар поповнюється новими творами, видаються нові методичні збірки, інструмент продовжує звучати як сольо, так і як невід'ємна частина народних ансамблів малих та великих форм, оркестрів. Від 1965 року розпочинає свою історію жанр сольо балалайкового концерту в Україні. Одним з перших його авторів можна вважати Петра Даниловича Гайдамаку. Концерт П. Гайдамаки, що став матеріалом нашого дослідження, є зразком використання нових досягнень у виконавстві, технічних прийомів, знаходження звукового балансу, динамічної і тембральної відповідності партій балалайки та оркестру. Розглянувши Концерт для балалайки з оркестром П. Гайдамаки, можна стверджувати, що композитори беруть за основу знайомі їм форми. Труднощі втілення великої форми для балалайки, проблеми у побудові драматургії матеріалу, складність досягнення збалансованості динамічних та експресивних можливостей інструмента, спонукають композиторів на подальші відкриття, що сприятимуть поширенню репертуару для балалайки як академічного інструмента в Україні.

**Ключові слова:** балалайка, жанр, інструментальний концерт, історія, оркестр, репертуар.

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

**Ласкурин Иван Игоревич**, магистрант кафедры «Народные инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

### **Усовершенствование балалайкового репертуара в ХХ веке**

**Цель статьи** – выявить наиболее характерные особенности концертно-инструментальной музыки для балалайки в ХХ веке на примере Концерта для балалайки с оркестром П. Гайдамаки. **Методы** исследования основываются на историко-исполнительском подходе разработки научного материала. Большое значение получает применение эмпирических методов, а именно – наблюдения и обобщения. **Научная новизна** статьи определяется обращением к композициям академического инструментального репертуара для

балалайки XX века, как наименее изученного культурно-исторического периода в сфере академического балалаечного исполнительства. **Выводы.** Становление и развитие балалайки как академического инструмента, начало свой путь с XX века и продолжается в настоящее время. Исторически значимое место в этом процессе принадлежит выдающемуся композитору, преподавателю, исполнителю, дирижеру, аранжировщику Василию Васильевичу Андрееву и его последователям. На сегодня балалайка как академический инструмент активно развивается в Украине. Репертуар пополняется новыми произведениями, выдаются новые методические сборники, инструмент продолжает звучать как сольно, так и в качестве неотъемлемой части народных ансамблей малых и больших форм, оркестров. С 1965 года начинает свою историю жанр сольного балалаечного концерта в Украине. Одним из первых его авторов можно считать Петра Даниловича Гайдамаку. Концерт П. Гайдамаки, который стал материалом нашего исследования, является образцом использования новых достижений в исполнительстве, ярких технических приемов, нахождением баланса, динамического и тембрального соответствия партий балалайки и оркестра. Рассмотрев Концерт для балалайки с оркестром П. Гайдамаки, можно утверждать, что композиторы берут за основу знакомые им формы. Трудности реализации крупной формы для балалайки, проблемы в построении драматургии материала, сложность достижения сбалансированности динамических и экспрессивных возможностей инструмента, побуждают композиторов на дальнейшие открытия, способствующие распространению репертуара для балалайки как академического инструмента в Украине.

**Ключевые слова:** балалайка, жанр, инструментальный концерт, история, оркестр, репертуар.

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

**Laskurin Ivan**, graduate student of the chair «Folk instruments» of Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

### **The improvements balalayka repertoire in the XX century**

**The purpose** of this article is to reveal the features of concert and instrumental music for balalaika in the 20<sup>th</sup> century by the example of the



Concert for balalaika with orchestra by P. Gaydamaki. **The methods** of this scientific item are based on the research ways of historical and performing analysis. There is using of empirical methods, a namely observation and generalization. **The scientific novelty** for this investigation is determined by the appeal to the compositions of the academic instrumental repertoire of the balalaika of the 20<sup>th</sup> century, as the least studied cultural and historical period in the field of academic balalaika performing. **Conclusions.** The formation and development of the balalaika as an academic tool, began its journey from the 20<sup>th</sup> century and continues today. A historically significant role in this belongs to the outstanding composer, teacher, performer, conductor, arranger Vasily Vasilievich Andreev and his followers. Today, balalaika as an instrument is actively developing in Ukraine. The repertoire is replenished with new works, new methodological collections are issued, the instrument continues to sound both solo and as an integral part of folk ensembles of small and large forms, orchestras. Since 1965, the genre of solo balalaika concert in Ukraine begins its history. One of its first authors can be considered Peter Danilovich Gaydamaka. The concert of P. Gaydamaka, which became the material of our research, is an example of the use of new achievements in performing, technical techniques, finding balance, dynamic and timbral correspondence for parts of balalaika and orchestra. The Concerto for balalaika and orchestra by P. Gaydamaka is having a big form as a base. Difficulties in realizing the large form for the balalaika, problems in building the dramaturgy of the material, the difficulty of balancing the dynamic and expressive capabilities of the instrument, prompt composers to further discoveries that contribute to the expansion of the repertoire for balalaika as an academic instrument in Ukraine.

**The key words:** balalaika, genre, instrumental concert, history, orchestra, repertoire.

**Постановка проблеми.** Активний розвиток академічного балалайкового виконавства у другій половині ХХ століття сприяв розширенню оригінального репертуару. Як наслідок, поступово з'являється значна кількість концертних творів для балалайки, композитори починають використовувати досвід провідних жанрів академічної музичної культури. Концерт є одним з таких жанрів, до якого звертались справжні корифеї балалайкового мистецтва. Останнім часом у концертно-конкурсному репертуарі українських та зарубіжних виконавців досить часто зустрічається Концерт

П. Гайдамаки, але в науковому ракурсі цей твір досі не виступав у якості матеріалу дослідження.

**Актуальність** роботи зумовлена як творчими орієнтирами сучасної музично-виконавської практики, так і необхідністю теоретичного осмислення творів, що нині репрезентують концертно-конкурсний репертуар балалайкового мистецтва в Україні.

**Огляд літератури.** В процесі роботи над темою нами було використано результати музикознавчих праць Б. Бернарда [1], М. Давидова [2], С. Іванова [3], А. Іваницького [4], Н. Костенко [5], А. Костогриза [6]. У цих роботах, що склали загальнотеоретичну базу дослідження, висвітлено процеси еволюції музичних явищ через засоби функціонування та взаємодії фольклорного й академічного мистецтва.

**Мета статті** – виявлення нових можливостей концерту для балалайки в українському репертуарі ХХ століття на прикладі Концерту для балалайки з оркестром П. Гайдамаки.

**Об'єктом дослідження** є професійне балалайкове виконавство на території України у ХХ столітті, а **предметом** – сольний балалайковий концерт в українській музиці.

**Виклад основного матеріалу.** Історія балалайки як академічного інструмента має багато історично-наукових матеріалів. Фундаментом перших відомостей про лютневі та тамбуровидні інструменти (домра, балалайка, кобза, бандура) є дослідження українських музикознавців: О.С. Фамінцина, М.М. Гордійчука, К.В. Квітки та ін. В одному з останніх дисертаційних досліджень А. Костогриза знаходимо підтвердження тому, що балалайка займає чільне місце серед народних інструментів та «...як сольний інструмент виділяється особливою співучістю і тонкістю звучання, самобутністю й благородною красою тембру. Задушевність і м'якість звучання (атака звуку) балалайки виникає завдяки безпосередньому контакту рук виконавця зі струнами, без штучних „посередників” (як, наприклад, медіатор у домри)» [6, 127].

Перша згадка про існування балалайки як українського інструмента відноситься до ХVIII століття. А. Апостолов<sup>27</sup> підтвердив цю інформацію у своїй книзі «Запорож'є: страна и народ» [1]. Найцікавіше те, що балалайка в ті часи мала округлу форму

<sup>27</sup> Апостолов А. Запорож'є: Страна и народ. [Соч.]. Харьков: Изд. ком. «Харьковского общества распространения в народе грамотности», 1903. 135 с.

корпусу. Про це згадує М.В. Гоголь у своїй поемі «Мертві душі». Відомий художник П.Е. Заболоцький відобразив такий інструмент у своїй картині «Хлопчик з балалайкою» (1835).

Як академічний, а не аматорський інструмент, балалайка починає свій розвиток в Україні вже наприкінці ХІХ століття, багато в чому завдяки діяльності унікального музиканта Василя Васильовича Андрєєва (1861–1918) – «чудового музиканта-просвітителя, реконструктора ряду народних інструментів та ініціатора колективного музикування на них, невтомного пропагандиста цієї області музичного мистецтва» [1, 9].

У центрі уваги композиторів є концертний жанр, бо саме він став демонстрацією гармонійної взаємодії балалайки та оркестру. На даний момент для балалайки написано близько 30 концертів, з них 20 – з народним оркестром, 9 – із симфонічним. Найбільш часто звучать сьогодні концерти: Ц. Брезгена, С. Василенка, С. Іохансона, А. Кусякова, К. М'яскова, В. Погорєлова, Ф. Смєхнова, С. Слонимського, Э. Тубіна; для балалайки з народним оркестром: П. Гайдамаки, С. Василенка, Ю. Шишакова, К. М'яскова, З. Фельдмана, Е. Кічанова, Н. Речменського, Л. Воїнова. Решта концертів виконуються лише епізодично.

1965 рік – рік створення одного з перших українських концертів для балалайки з оркестром Петра Даниловича Гайдамаки (1907–1981). Твір має рельєфний тематизм, яскраву мелодію, чітко визначений танцювальний ритм, ясну функціональну гармонію та передає український дух. В основі концерту, одночасного за своєю структурою, лежать не аутентичні, але авторські теми народнопісенного або народно-танцювального характеру.

Вже з перших тактів вступу (1–5 тт.) підкреслюється величний, тріумфальний, урочистий характер, увесь вступ набуває розвитку не тільки у динамічному плані (від *p* до *f*), але й у відповідному прийомі гри на балалайці (тремоло та велика дріб) у верхньому регістрі.

Увесь вступ можна назвати зачином, де встановлюються лейтінтонація та характерний ладо-інтонаційний фундамент твору. Фортепіанне тремоло і партія балалайки уособлюють фактурно-темброву єдність, свого роду паритет народного та індивідуально-особистого. Розширення діапазону відбувається в протидії партії соліста: вона висхідна й діатонічна, а партія супроводу – низхідна та хроматична. В цілому, тема вступу характеризується яскравістю й масштабністю викладу.

Після емоційно насиченого вступу звучить перший розділ концерту *Allegro moderato*. Головна партія (6–14 тт.) за своїм характером і тематизмом нагадує український народний танець гопак. А.І. Іваницький підкреслив характер цього танцю: «У мелодиці переважає мажоро-мінорний склад. Це засвідчує ввіднотоновість (скорегована чвертьтоновими інтонаціями) і функційні (тоніко-домінантові та інші звороти). В інтонаціях мелодичних зворотів широко використовуються квінтакордові послідовності й фігурації» [3, 462]. Мелодія налаштовує слухача на піднесений настрій запального українського танцю, тому важливо, щоб у виконанні було досягнене максимальне дотримання штрихів: перша восьма нота повинна виконуватись гостро, коротко і з акцентом. Основну тему композитор вирішив віддати солісту, а акомпанемент збагатити акордовою фактурою.

Сполучну партію (15–25 тт.) з модуляцією з *H-dur* в *A-dur* виконує оркестр на новому танцювальному мотиві. Відповідь оркестру будується за допомогою секвенціювання та мотивного відокремлення.

Побічна партія (*A-dur*) за своїм характером тонка, тендітна, зворушлива і пісенна. Проведення другої теми побічної партії належить солісту, її мелодія виконується на першій струні, а підголосок на другій. Композитор вказує на прийом гри вібрато, бо подібна фактура найбільш зручна для її виконання.

Після проведення вишуканої, ліричної побічної партії звучить яскрава та динамічна тема головної партії (гопак). Такий повтор теми вказує на рондо-сонатну структуру. Композитор вирішив віддати основну тему партії фортепіано, а балалайка, в свою чергу, виконує функцію лише підголоску на слабій долі. Треба врахувати, що партію соліста потрібно виконувати чітко та специфічним прийомом гри брязкання, постійно починаючи з удару вгору. З п'ятого такту головної партії тему веде балалайка.

Сполучна і побічна тема після повтору головної теми-рефрену відсутні, замість них використана невелика зв'язка ліричного характеру в оркестрі (*E-dur*). Енгармонічна модуляція підводить до наступного розділу одночастинного концерту (розділ *Andante*). За своїм тематизмом та характером даний розділ повільний, співочий та ліричний. Виникає інше відчуття психологічного часу.

Звучить нова пісенна тема в манері українського солоспіву. Тональність *h-moll* надає цій темі риси елегійності з елементами

трагізму (велика кількість зменшених септакордів). Для теми типовими є секстовий підголосок, гармонійний мінор, експресію підкреслює великий септакорд на шостому ступені. В завершені музичної побудови звучить каденція у соліста в тональності *h-moll*, що є кульмінаційним центром усього твору.

Каденція призначається для виявлення виконавської майстерності соліста й містить найбільші технічні труднощі, вона стає найяскравішим місцем у концерті. Каденція побудована на матеріалах головної та побічної партій і прикрашена блискучими пасажами й елементами двохголосності. Для її виконання потрібно володіти комплексом прийомів та штрихів: брязкання, тремоло, піцикато, вібрато, глісандо, дріб. Закінчується каденція трелями, що підсилюють відчуття очікування репризи.

Треба відзначити, що побічна партія у репризі звучить в однойменному мажорі *D-dur*. Завершує концерт яскрава та динамічна кода на темі головної партії, якою композитор майстерно підкреслює рух до яскравого апофеозу.

При виконанні цього твору балалайка насичена достатньо великою кількістю прийомів звуковидобування, як основи музичної виразності при грі на академічному інструменті. Серед них: арпеджіато, щипок великим пальцем, удар великим пальцем, брязкання, удар вниз по струнах, удар великим пальцем, дріб, піцикато лівою рукою, тремоло, глісандо, портаменто, вібрато, гітарний прийом, флажолет.

**Висновки.** Вищезначене розмаїття виконавських прийомів гри на академічній балалайці красномовно підтверджує, що сучасна балалайка – інструмент, якому притаманна темброва різноманітність, вона забезпечується багатством обертонів та акустичною системою інструмента, центром якої є струна. На балалайці можливо використовувати багато технічних виконавських прийомів, що дозволяють суттєво змінювати забарвлення звучання, вносити у процес виконання музичного твору неповторні акустичні характеристики.

**Перспективи дослідження.** Достатня кількість концертів свідчить про актуальність цього жанру в народному професійному виконавському мистецтві, а також у сучасній музиці в цілому. Поєднуючи в собі традиції і кращі досягнення музичної мови й виконавства ХХ століття, цей жанр дає можливість по-новому поглянути на сучасну балалайку, розширити її барви, музичну мову,

технічні прийоми, тим самим сформувавши значний вклад у розвиток новочасного академічного балалайкового репертуару.

### Список використаних джерел і літератури:

1. Бернад Б. В.В. Андреев. Материалы и документы. Москва : Музыка, 1986. 351 с.
2. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. 419 с.
3. Иванова С. Эволюция звукового образа балалайки в её историческом развитии. Оренбург : Оренбургский гос. институт искусств, 2008. 103 с.
4. Іваницький А. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями). Вінниця : Нова книга, 2008. 520 с.
5. Костенко Н.Е. Борис Александрович Михеев. Харьков : С.А.М., 2012. 180 с.
6. Костогриз С. Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2017. 254 с.

### References:

1. Bernard, B. (1986). V.V. Andreev. Materials and documents. Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Davydov, M. (2005). History of performance on folk instruments (Ukrainian academic school). Kyjiv: NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho [in Ukrainian].
3. Ivanova, S. (2008). The evolution of the sound image of the balalaika in its historical development. Orenburg: Orenburgskij gosudarstvennyj institut iskusstv [in Russian].
4. Ivanycjkyj, A. (2008). Reader on Ukrainian musical folklore (with explanations and comments). Vinnycja: Nova knygha [in Ukrainian].
5. Kostenko, N.E. (2012). Boris Alexandrovich Mikheev: monograph. Har'kov: S.A.M. [in Russian].
6. Kostoghryz, S. (2017). Performing on the balalaika of Kharkiv region as a component of Ukrainian musical art. Candidat dissertation. Kharkiv [in Ukrainian].

UDC 78.083.5

DOI 10.33287/222027

**Берегова Олена Миколаївна,**  
*доктор мистецтвознавства, професор,*  
*професор кафедри «Історія та теорія музики»*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (067) 795 - 13 - 84  
e-mail: beregova@ukr.net  
<https://orcid.org/0000-0003-4384-9365>

**Кара Марія Михайлівна,**  
*магістрант кафедри «Оркестрові інструменти»*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (066) 874 - 06 - 74  
e-mail: kremova414@gmail.com

## **ОСОБЛИВОСТІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ ДЬОРДЯ ЛІГЕТІ**

**Мета статті** – охарактеризувати індивідуальний підхід видатного австрійського композитора угорського походження Дьордя Лігеті до жанру сонати для віолончелі соло. Для досягнення означеної цілі визначено роль цього жанру у творчості композитора, виявлено стильові особливості єдиної у творчості композитора віолончельної сонати, проаналізовано композиційну будову твору. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні цілісного музикознавчого аналізу, що дає змогу глибоко проникнути у сутність інтонаційної драматургії твору, виявити індивідуальні риси авторського трактування композитором жанру сонати для віолончелі соло. **Наукова новизна.** Сонатна творчість Дьордя Лігеті, а саме – розгляд особливостей індивідуального трактування жанру інструментальної сонати, досі не ставали об'єктом вітчизняних музикознавчих досліджень, тому звернення до цієї теми є актуальним та має відчутний фактор новизни. **Висновки.** Упродовж тривалого творчого шляху Дьордя Лігеті його композиторський стиль зазнав значної еволюції, від експериментів у сфері електронної музики та мікрополіфонії, до поступового повернення у класико-романтичну традицію. Цьому слугувала спрямованість композитора на постійний

пошук нової музичної мови та способів її вираження. У Сонаті для віолончелі соло Д. Лігеті приділяє велику увагу тембровим особливостям і технічним характеристикам інструмента, прагне урізноманітнити його звучання за рахунок уведення сучасних технічних прийомів та засобів звуковидобування. Детальний розгляд використаних композитором художньо-технічних прийомів, укупі з аналізом виконавських труднощів, сприятимуть полегшенню роботи виконавців над цим твором та його популяризації в сучасній концертно-виконавській практиці.

**Ключові слова:** жанр, соната, віолончель, сольне виконання, художньо-технічні прийоми, виконавські труднощі.

**Берегова Елена Николаевна**, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Кара Мария Михайловна**, магистрант кафедры «Оркестровые инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

**Особенности индивидуальной трактовки жанра виолончельной сонаты в творчестве Дьердя Лигети**

**Цель статьи** – охарактеризовать индивидуальный подход выдающегося австрийского композитора венгерского происхождения Дьердя Лигети к жанру сонаты для виолончели соло. Для достижения указанной цели определена роль этого жанра в творчестве композитора, обнаружены стилевые особенности единственной в творчестве композитора виолончельной сонаты, проанализировано композиционное строение произведения. **Методология** исследования заключается в применении целостного музыковедческого анализа, позволяющего глубоко проникнуть в сущность интонационной драматургии произведения, выявить индивидуальные черты авторской трактовки композитором жанра сонаты для виолончели соло. **Научная новизна.** Сонатное творчество Дьердя Лигети, а именно – рассмотрение особенностей индивидуальной трактовки жанра инструментальной сонаты, до сих пор не становились объектом отечественных музыковедческих исследований, поэтому обращение к этой теме является актуальным и имеет весомый фактор новизны. **Выводы.** На протяжении длительного творческого пути Дьердя Лигети его композиторский стиль претерпел значительную эволюцию, от экспериментов в сфере электронной музыки и микрополифонии, до постепенного возвращения к классико-



романтическим традициям. Этому способствовала направленность композитора на постоянный поиск нового музыкального языка и способов его выражения. В Сонате для виолончели соло Д. Лигети уделяет большое внимание тембровым особенностям и техническим характеристикам инструмента, стремится разнообразить его звучание за счет введения современных технических приемов и средств звукоизвлечения. Детальное рассмотрение использованных композитором художественно-технических приемов, вместе с анализом исполнительских трудностей, будут способствовать облегчению работы исполнителей над этим произведением и его популяризации в современной концертно-исполнительской практике.

**Ключевые слова:** жанр, соната, виолончель, сольное исполнение, художественно-технические приемы, исполнительские трудности.

**Berehova Olena**, Doctor of Art Criticism, professor, professor of the «History and Theory of Music» chair of Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

**Kara Mariia**, graduate student of the chair «Orchestral instruments» of Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

### **Features of the individual interpretation of the cello sonata genre in the creation by Gyorgy Ligeti**

**The purpose** of this scientific article is characterization of the individual approach concerning the outstanding Austrian composer of Hungarian origin Gyorgy Ligeti to the genre of sonata for cello solo, which was successfully made by this composer. To achieve this goal, the role of this genre in the composer's work is determined, the stylistic features of the only cello sonata in the composer's work are discovered, and the composition of the work is analyzed. **The methodology** research as is in applying a holistic musicology analysis that allows deeply penetrate into the essence of the intonational drama of the work, to reveal the individual features of the author's interpretation by the composer of the sonata genre for solo cello. **The scientific novelty.** The sonata of Gyorgy Ligeti, namely, the consideration of the features of the individual interpretation of the instrumental sonata genre, has not yet become the object of domestic musicological research, so addressing this topic is relevant and has a novelty factor. **Conclusion.** Throughout the long career of Gyorgi Ligeti, his composer style experienced a significant evolution from experiments in the field of electronic music and micropolyphony to a

gradual return to classical romantic traditions. It was facilitated by the composer's focus on the constant search for a new musical language and ways to express it. In the Sonata for cello solo, D. Ligeti pays great attention to the timbre features and technical characteristics of the instrument, seeks to diversify its sound by introducing modern techniques and means of sound extraction. A detailed examination of the artistic and technical techniques used by the composer along with analysis of performing difficulties will facilitate the work of artists on this work and its popularization in contemporary concert and performing practice.

**The key words:** genre, sonata, cello, solo performance, artistic and technical techniques, performance difficulties.

**Постановка проблеми.** Одним із провідних сучасних композиторів інструментальної та авангардної музики ХХ – ХХІ століть є Дьордь Лігеті. Творчість композитора відзначає філософсько-науковий тип мислення, концептуалізм, використання методу серіальної та алгоритмічної композиції. Упродовж усього творчого шляху Дьордь Лігеті намагається поєднати класичне розуміння формотворення з найрізноманітнішими сучасними техніками композиції. Техніка музичного мовлення у Д. Лігеті – це статична вертикаль, хвилеподібна горизонталь і глибина, пов'язана з часовим моментом, який впливає на форму та синтаксис у цілому [7, 289]. Майстер широко відомий в усьому світі своїми творами, зокрема, опусами 1960-х років «*Apparitions*», «*Lontano*» та «*Atmospheres*», що ґрунтуються на сонориці та винайденій ним техніці мікрополіфонії. Завдяки цим дивовижним творам Д. Лігеті отримує популярність та визнання у західноєвропейських колах авангарду того часу та й до сьогодні.

**Актуальність** презентованого дослідження зумовлена, насамперед, сучасним інтересом виконавців-інструменталістів до більш детального вивчення творчості композитора, його музичної мови, розкриттям найбільш характерних особливостей індивідуального стилю Д. Лігеті.

**Огляд літератури.** Існує велика кількість наукових робіт та статей, що присвячені різноманітним аспектам творчості цього угорського композитора, його життєвому і творчому шляху (Ю. Крейніна, Ю. Галієва, М. Лобанова, С. Савенко, П. Гріффіс та ін.). Також має місце науково-опрацьована інформація, стосовно творчих здобутків Д. Лігеті, у спостереженнях над його

композиторським стилем письма, репрезентована, передусім, в окремих главах з наукових праць вітчизняних та зарубіжних сучасних музикознавців (Ц. Когоутек, Т. Дугіна, А. Соколов, В. Ценова, Р. Стейнітс та ін.).

**Мета статті** – виявити характерні ознаки індивідуального трактування жанру сонати у творчості Д. Лігеті на основі сольної віолончельної сонати, охарактеризувати використані техніки й засоби музичної виразності.

**Об’єктом** дослідження постає жанр сольної сонати в музиці ХХ століття, а **предметом** – специфіка індивідуального трактування жанру сонати для віолончелі соло у творчості австрійського композитора Д. Лігеті.

**Виклад основного матеріалу.** Як відомо, назва жанру сонати походить від італійського слова *sonore*, що означає звучання. Термін з’явився приблизно у ХVІ столітті для позначення інструментального твору, але кількість інструментів інколи різнилась. Від самого початку використовувались три інструменти (у старовинному жанрі тріо-соната), згодом на початку ХVІІ століття з’являються сольні сонати. За весь час існування цього жанру, соната зазнала суттєвих змін та постає у величезному багатстві варіантів. Часто характерною ознакою сонати є циклічність, причому частини завжди контрастні між собою та об’єднанні одним загальним задумом. Соната – один із жанрів, для якого характерні смислова глибина, серйозність, ідейна значущість, тому жанр сонати залишається одним із найулюбленіших для композиторів усіх часів.

Перші сольні сонати були створенні для скрипки в епоху бароко. Скрипкове виконавство тоді дуже стрімко розвивалось та переживало свій перший «зоряний час». Особливої уваги заслуговують разючі за глибиною змісту сонати для скрипки соло геніального німецького композитора Йоганна Себастьяна Баха. У кінці ХVІІ століття в Болоньї з’являються й перші сольні твори для віолончелі – сонати для віолончелі з басом та річеркари Доменіко Габріеллі. Розвиток сольного віолончельного виконавства продовжив Й.С. Бах, адже написані ним «Шість сюїт для віолончелі соло» 1723–25 років дають змогу максимально розширити виразні можливості віолончелі, що у той період часу ще не отримали належного застосування.

У середині ХVІІІ століття віолончель починає використовуватись як концертний інструмент. До числа

віолончельних творів того часу треба віднести концерти А. Вівальді, Л. Боккеріні та Й. Гайдна, а також їх численні сонати з басом.

У ХІХ столітті віолончельне виконавство знаходиться в стадії активного становлення й розвитку, в той час коли скрипкова та фортепіанна соната давно вкоренились у творчості композиторів і виконавців. Майстри були обмежені у художніх засобах виразності, адже віолончельна техніка й виконавство ще означувались відповідною недосконалістю. Та з появою національних шкіл у Європі та великою кількістю виконавців, збільшується інтерес композиторів до віолончелі як до ансамблевого та сольного інструмента. ХХ століття справедливо вважається «золотим століттям віолончельного мистецтва».

У творчому доробку Д. Лігеті жанр сонати не є основним, композитор звертається до цього жанру лише двічі, створивши «Сонату для віолончелі соло» (1948–53), що стає першим твором у сфері камерно-інструментальної музики у його творчості, а також «Сонату для альту соло» (1991–94), свій останній камерно-інструментальний твір.

Процес створення Сонати для віолончелі соло, для Д. Лігеті виявився непростим. Композитору знадобилось цілих п'ять років, аби закінчити написання твору. В 1948 році Д. Лігеті, будучи студентом, пише невелику за обсягом п'єсу для віолончелі соло, давши їй назву «*Dialogo*», яку присвятив віолончелістці Анні Вірані. Відомо, що виконавиця прийняла подарунок, але так ні разу й не виконала цю сонату. Згодом у 1953 році угорська віолончелістка Віра Денеш запропонувала створити для неї твір. Так, Д. Лігеті використав «*Dialogo*» в якості першої частини твору та склав «*Capriccio*», набагато вимогливішу та технічно ускладнену другу частину. Але навіть після завершення твір залишався невідомим до 1979 року. Жорсткі правила, нав'язані угорським міністерством культури, були спрямовані на припинення будь-яких спроб художнього самовираження, що вважались авангардними, а також антипролетарськими.

Наголосимо, що Соната для віолончелі соло виявилась надто прогресивною, тому композиторові було відмовлено у праві на виконання та публікацію цієї композиції. Вперше віолончельна соната пролунала у повному обсязі 24 жовтня 1983 р. у Парижі, у виконанні Альфреда Штильца. Багато років цей твір не виконувався у зв'язку з технічними труднощами для виконавців. Соната сповнена

емоційною діалогічністю, в ній поєднанні різноманітні види віолончельної техніки. Разюче віртуозне «*Capriccio*», стає помітним вкладом у віолончельний репертуар ХХ століття. Високі технічні труднощі та вимоги до сонати не дозволяють їй стати частиною навчального репертуару для численних віолончелістів, оскільки вона дуже складна як у технічному, так і в інтерпретаційному контекстах. Від 2005 року Соната для віолончелі соло стала твором за вибором на кваліфікації у першому турі Міжнародного конкурсу віолончелістів ім. Мстислава Ростроповича в Парижі.

Як уже йшлося, Д. Лігеті дає першій частині Сонати назву «*Dialogo*» – *Adagio, cantabile, rubato*. Основна тема, що відкриває першу частину твору, займає лише один такт. Завдяки повільному темпу *rubato*, вона звучить як імпровізація. Мелодія забезпечує відчуття спокою і тонку позначку народного стилю, має переважно низхідний рух. Будучи студентом Академії Ліста, Д. Лігеті в основному писав хорову музику, тому не дивно, що мелодія має вокальний характер. Подвійні ноти виконуються піцикато та розділяються прийомом глісандо. Музична тканина всієї частини пронизана діалогічністю, що проявляється у проведенні основної теми у крайніх регістрах, які знаходяться між собою у постійному взаємозв'язку. Проведення тем у крайніх регістрах може символізувати протиставлення жіночого та чоловічого початків, таким чином, постійно змінюючи інтонаційну напругу не тільки цієї частини, а й усього твору.

Кожній темі присвоєний свій діапазон регістрів, та обидві вони зберігають індивідуальні характеристики у першому розділі «*Dialogo*». Нижній голос (він ніби уособлює чоловіче начало) стриманий, спокійний, дещо похмурий та сумний, тональність проведення цього мотиву – соль мінор. Інший – жіночий мотив має більш легкий, активний та невимушений характер, завдяки високому регістру в ре мажорі та більш гучній динаміці (окрім першого проведення). Мотиви схожі ритмічним викладом, але передають різний характер за рахунок відмінних регістрів, обидва рухаються покроково, створюючи відчуття спокою. Д. Лігеті використовує техніку остинато, темпові та динамічні зміни, подовжує мотиви з кожним їх викладом. У подальшому композитор буде використовувати цю техніку в інших творах, наприклад, у Сонаті для альтя соло, написану через сорок років по тому. Майстер вправно

чергує одноголосний та акордово-інтервальний виклад матеріалу і використовує контрастні прийоми гри на віолончелі – *gliss.*, *arco*.

Цікавим є те, що Д. Лігеті застосовує не тільки класичне виконання *pizz.* (щіпок струни правою рукою), але й динамізує *pizz.* лівою рукою, що лише у ХІХ столітті набуває поширення. За допомогою цього стає можливим виконання звуків одночасно смичком та піцикато, завдяки чому у виконанні одного інструмента виникає, так би мовити, «дуєт».

Після останнього проведення нижнього мотиву у першій частині *Adagio* рух мелодичної лінії стає набагато стрімким і впевненим, позначається як *Poco piu mosso*. Діалог, що із самого початку був повільним та стриманим, миттєво набуває швидкого й напруженого характеру. Тепер мотиви більше не обмежені своїми початковими регістрами, постає відчуття необмеженого простору, контраст із покроковим характером основної мелодичної лінії та допоміжними фігурами для основної мелодії.

Розділ *Poco piu mosso* у першій частині «*Dialogo*» має велике значення для визначення загальної структури руху та слугує основою для розвитку провідної музичної ідеї. У розділі *Poco piu mosso* складається враження, створюване його музичним змістом, що це пристрасне і жваве повторення двох основних тем *Adagio*, але ж це постає дещо гармонічно нестабільним, іноді проведення мотивів з'являються в обох голосах одночасно. Мотиви поступово розвиваються через тональності: соль мінор, соль мажор, до мінор, мі-бемоль мажор, до мажор та повертаються до соль мінору, перш ніж закріпитись у кінцевій тональності ре мажор, що умовно виявляється домінантною підготовкою у напрямі соль мажорного «*Capriccio*». Увесь розділ виконується на *f*, лише останні три такти частини автор наголошує для виконання *p* та *pp*, що свідчить про завершення, так би мовити, суперечок між голосами і загалом першої частини твору.

Загальна структура побудована з використанням мініатюрних елементів, надзвичайно стислі переходи, чіткий розділ для розвитку, завершення настільки ж раптове і стисле. Найбільш важливим і впливовим елементом підтримки структури сонатної форми є гармонічна мова «*Dialogo*». Незважаючи на відсутність чітко встановленої тональності, структура має ряд тональностей, що відповідають особливостям сонатної форми. В цілому,

співвідношення I і V ступенів (соль мінору – ре мажору) суттєво виражено упродовж усієї частини.

Розділи «*Dialogo*» та «*Capriccio*» призначені для безперервного виконання, і враховуючи на їхню стислість, вони представлені як повільний вступ та швидке завершення. Цей бароковий стиль Адажіо і Аллегро підкреслюється гармонійним зв'язком між двома частинами.

Другий розділ сонати «*Capriccio*» контрастує ліричній першій частині «*Dialogo*». Швидка та рішуча, різке віртуозна, емоційно насичена частина сонати, має напружений характер, попри це зберігає ознаки діалогу, завдяки хвилеподібному розвитку тематичного матеріалу. Майже вся друга частина написана розміром 3/8, у контрастно-складовій формі з рисами рондо подібної форми. Імітує перегони двох основних тем першої частини, вони ритмічно видозмінені, записані шістнадцятими тривалостями, що невпинно рухаються через мелодійний матеріал. Вся друга частина створює враження єдиної, невідомої частини, в якій є два розділи. Вони ж свого часу діляться на більш менші епізоди, але їх можливо лише помітити, якщо спостерігати в нотах за заміною виконавських прийомів гри.

Відкриває частину мотив у соль мажорі, заснований на характері народних стилів обох тем, які підкреслені елементами модальної та цілотнової гамами. В епізоді імпровізаційного переходу Д. Лігеті використовує технічно складні інтонаційні стрибки у різні позиції, що підводять до другої теми, яка звучить у ре мажорі, із застосуванням баріолажної техніки виконання (чергування нот на суміжних струнах, одна зазвичай відкрита струна, друга веде мелодичну лінію). Обидва мотиви різняться контрастними народно-танцювальними ритмами. Третій мотив позначений як *tremolo sul tasto*, звучить на *pp* (технічний прийом звуковидобування, який досягається шляхом зміни ігрової точки смичка, а саме – у підставки), він продовжує розвиток попереднього тематичного матеріалу, видозмінений в інтервальному двоголоссі, таким чином тема звучить одночасно в обох голосах. Наступний епізод слугує розвитком для мотивів обох тем, перш ніж наступить новий тематичний матеріал. Цей новий матеріал зв'язаний із другим мотивом (аналогічне виконання баріолажної техніки), та поступово він наближається до кульмінації *Capriccio*, але не дійшовши до вершини мотив різко обривається на *fff*.

Натомість, як спогад про першу частину «*Dialogo*», з'являється інтонаційно видозмінена тема - зв'язка на *p*, об'єднуючи обидві частини сонати в єдиний твір. Цей прийом представляє переривання в структурі форми сонати, що використовував раніше Л. Бетховен у Патетичній Сонаті № 8, а також Першому струнному квартеті оп. 130.

Другий розділ «*Capriccio*» поновлюється потужним поверненням першого мотиву на *ff*, за ним слідує епізод з мотивами взятими з основної теми частини. У відмінності від першого проведення, друга тема звучить лише один раз (на основі ноти «g») та об'єднує баріолажну техніку з паралельними квінтами, з'єднуючи обидві частини «*Capriccio*». Плавний перехід призводить до скороченого розділу розробки на *pp*, який замінює новий тематичний матеріал із більш раннього епізоду. Поступово зменшується напруга, динаміка та ігрова точка ведення смичка, зазначено в нотах як (*poco a poco sul tasto*). На відміну від першого розділу «*Capriccio*», спогад про «*Dialogo*» так і не з'являється. Замість цього мелодична лінія з елементами двох основних тем на *fff* перетворюється на узагальнюючу коду із завершальним акордом у соль мажорному тризвуку.

**Висновки.** Дьордь Лігеті одна з видатних фігур серед композиторів авангардистів ХХ століття. Це майстер, який збагатив розвиток не тільки угорської музичної культури, а й зробив вагомий внесок у музику Європи загалом. «Серед великого розмаїття напрямів, стилів і технік у ХХ столітті, стиль Д. Лігеті займає особливе значення. Для нього характерний дивовижний, багато в чому парадоксальний синтез різного, що завжди призводить до унікального художнього рішення» [7, 134].

Вищеозначене яскраво змальовує особливість ідей творчості композитора та його роль в історії сучасної музики. Соната для віолончелі соло це один із творів раннього періоду творчості майстра, тому можна сказати, що у ньому митець наче «тренується» об'єднувати багато технічних прийомів в одному творі, втілює музичний фольклор різних континентів, різноманіття ритмічної організації, що у пізніших періодах будуть ключовими в його творчості. З огляду на те, що це сольний твір, композитор вправно використовує поєднання різної віолончельної техніки, розкриває можливості інструмента, наголосимо, як художні, так і виконавсько-технічні.



У загальному контексті аналізу твору можливо зробити висновки, що обидві частини Сонати «*Dialogo*» та «*Capriccio*» – це модифіковані версії сонати ХХ століття, наповненні сучасними мелодичними та гармонічними елементами, що демонструють безліч характеристик форми сонати. Не дивлячись на те, що частини були написані Д. Лігеті з п'ятирічною паузою, «*Dialogo*» та «*Capriccio*» зв'язані між собою безліччю музичними та структурними особливостями, що разом утворюють майстерну, технічно складну і неперевершену композицію.

Виконання Сонати для віолончелі соло, по-перше, вимагає від виконавця інформаційної обізнаності, високої технічної підготовки, як виконавської, так й інтерпретаційної. Чіткі контрасти музичних елементів, стилістичних особливостей і технічних труднощів використаних у сонаті, перевіряють виконавця, чи здатен він підтримувати загальну музичну єдність композиції, попри велике фізичне навантаження. У Сонаті, насамперед, композитор зосереджує увагу на циклічності твору. Жанр сонати передбачає традиційну три частинність, але Д. Лігеті майстерно «зламає» її, вносить власну трактовку у двочастинну сонату, що стає його індивідуальним трактуванням означеного жанру. Соната для віолончелі соло Д. Лігеті посіла одне з найзначущих місць у репертуарі віолончелістів ХХ століття.

**Перспективою** пропонованого дослідження постає детальний аналіз інших творів соло Д. Лігеті, написаних для струнно-смичкових інструментів, що надасть змогу виконавцям виявити сутність та глибинність композицій такого роду й, безпосередньо, допоможе музикантам-практикам у їх виконавсько-професійній діяльності.

#### Список використаних джерел і літератури:

1. Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели. Москва : Музыка, 1978. 285 с.
2. Броун А. Очерки по методике игры на виолончели. Москва : Гос. муз. издат., 1976. 92 с.
3. Болашвили К. Дьордь Лигети. Личность и творчество. Москва : Музыка, 1993. 75 с.
4. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Москва : Музыка, 1978.
5. Гуляницкая Н. Лигети о Лигети: композиторский самоанализ. *Процессы музыкального творчества: Сб. трудов РАМ им. Гнесеных*. 2002. В. 160. С. 23–34.

6. Разгуляев Р. Фортепианное творчество Дьёрдя Лигети: Проблемы стиля и интерпретации: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2006. 254 с.
7. Ценова В. Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
8. Griffiths P. Gyorgy Ligeti. The Contemporary Composers. London: Robson Books, 1983. 128 p.
9. Lobanova M. Gyorgy Ligeti: style, ideas, poetics. Berlin: Verlag Ernat Kuhn, 2002. 449 p.
10. Steinitz R. Gyorgy Ligeti: Music of the Imagination. Boston: Northeastern University Press, 2003. 429 p.

### References:

1. Bekker, H., Rinar, D. (1978). Technique and art of playing the cello. Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Broun, A. (1976). The essays on the technique of playing the cello. Moskva: Gos. muz. izdat. [in Russian].
3. Bolashvili, K. (1993). Gyorgy Ligeti. Personality and creativity. Moskva: Muzyka [in Russian].
4. Ginzburg, L. (1978). History of cello art. Moskva: Muzyka [in Russian].
5. Guljanickaja, N. (2002). Ligety about Ligety: composer introspection. Processy muzykal'nogo tvorchestva: Sb. trudov RAM im. Gnesenyh, 160, 23–34 [in Russian].
6. Razguljaev, R. (2006). Piano work of Gyorgy Ligeti: problems of style and interpretation. Candidat dissertation. Nizhnij Novgorod [in Russian].
7. Cenova, V. (2005). Theory of modern composition. Moskva: Muzyka [in Russian].
8. Griffiths, P. (1983). Gyorgy Ligeti. The Contemporary Composers. London: Robson Books [in English].
9. Lobanova, M. (2002). Gyorgy Ligeti: style, ideas, poetics. Berlin: Verlag Ernat Kuhn [in English].
10. Steinitz, R. (2003). Gyorgy Ligeti: Music of the Imagination. Boston: Northeastern University Press [in English].

## **Хроніка наукових подій (рецензії)** **Chronicle of scientific events (reviews)**

UDC 78.072.3

DOI 10.33287/222028

**Громченко Валерій Васильович,**  
*кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри «Оркестрові інструменти»,  
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)

<https://orcid.org/0000-0002-2446-2192>

### **ЗМІСТОВНО-СУТНІСНІ АСПЕКТИ ДИСТАНЦІЙНОГО НАУКОВОГО СПІЛКУВАННЯ**

Видання збірника матеріалів IV Всеукраїнської науково-практичної дистанційної конференції (з міжнародною участю) «Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище», що відбулась 6 – 7 квітня 2020 р. у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки, подія неординарна у науковому житті навчального закладу. Насамперед, проведення наукового зібрання саме у дистанційній формі, постало наслідком ситуації жорсткого карантину, спричиненого пандемією коронавірусу COVID-19. Суворі санітарно-епідеміологічні норми, відсутність громадського транспортного сполучення, у доволі короткий проміжок часу змінили традиційну, емоційно-чуттєву «живу» форму спілкування науковців *off-line*, на вимушено новий формат науково-дискусійної комунікації, а саме – *on-line*.

Наголосимо, що динамічно-сутнісною основою контактування доповідачів постав заздалегідь сформований збірник доповідей учасників наукового заходу, що допоміг скомунікувати шляхом електронної пошти деяких науковців, навіть, підкреслимо, без відповідного інноваційно-технічного обладнання.

Таким чином, збірник наукових матеріалів означеної конференції, ніби «замочний камінь» об'єднав у символічну арку вчених різних вікових категорій, акцентуватимемо, з розлогою багатогранністю проблемно-тематичних векторів наукових досліджень.

Що ж постало у центрі науково-дослідницького взаємозбагачення вчених, аспірантів, вичкладачів з різних навчальних закладів?

Беззаперечною тематичною домінантою у наукових доповідях більшої частини учасників означеної конференції була яскраво виражена тенденція до виявлення камерної сутності новочасних культурно-мистецьких звершень, чітко окреслена векторність у спрямуванні стосовно динамізації дослідницьких процесів камернізації художньо-мистецьких явищ, заглиблення в природу індивідуалізації творчого процесу, почасти акцентуацію сценічно-одноосібної репрезентації різноманітних культурно-духовних звершень.

Яскравим свідченням тому є можливість означення змістовно-концептуального єства наукових доповідей багатьох дослідників, а саме – О.М. Берегової (форми дистанційної комунікації), О.В. Андріянової (академічне камерно-ансамблеве виконавство), О.В. Гаштової (жанр концертної арії), М.В. Самокіш (твори для альтя соло), В.Є. Капітонової (становлення художньо-творчої особистості), М.С. Цветінської (образ Elle в моноопері Ф. Пуленка «Людський голос»), С.О. Лози (композиторська специфіка камерно-вокальної творчості), Г.В. Адлуцького (своєрідність піаністичної виконавської інтерпретації), К.А. Цацина (квартетна спадщина Л. Бетховена), В.В. Громченка (самобутність музично-виконавської форма соло), Д.С. Вінарікова (характерологічні ознаки української джазової авторської музики) та ін.

Безперечно, стрімко активізовані глобалізаційні процеси у світовому масштабі періоду початку XXI століття, а також спричинені пандемією коронавірусу COVID-19 акти ізоляції (самоізоляції) людини, мають прямий відбиток і на ракурсі числених наукових досліджень академічного музичного мистецтва, підкреслимо, як невід'ємної складової новочасної соціальної культури.

Мистецтвознавець О.М. Берегова влучно зазначає: «Вимушена самоізоляція індивідів у їхніх домівках і несподівана поява значної

кількості вільного часу спровокували в усьому світі відчутне зростання попиту на продукцію культурно-мистецького та освітнього характеру (фільми, книги, концерти, вистави, художні виставки, лекції, освітні ресурси тощо)» [1, 3].

Таким чином, активізація індивідуалізованого попиту на культурно-мистецьку продукцію у часи жорсткого карантину у певній мірі обґрунтовує науковий ракурс камернізації, індивідуалізації, новітніх тенденцій професійного музичного мистецтва, що й постає основоположним стрижнем презентованого збірника матеріалів IV Всеукраїнської науково-практичної дистанційної конференції (з міжнародною участю) «Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище».

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

1. Берегова О.М. Нові форми дистанційної комунікації в музичному мистецтві: виклик часу чи перспектива розвитку в XXI столітті. *Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище*. 2020. С. 3–8.

### **References:**

1. Bereghova, O.M. (2020). The contemporary forms of distance communication in the art of music: the challenge of time or prospects for development in the XXI century. *Suchasne muzychne mystectvo jak sociokuljturne javyshhe*, 3–8, [in Ukrainian].

## З М І С Т

<i>Передмова</i> .....	3
<b>Українська музична культура: етномузикознавчий та мистецтвознавчий аспекти</b> Ukrainian musical culture: Ethnomusicology and Artistic Aspects	
<b>Тулянцев А.А.</b> <i>ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ УКРАЇНСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ МОЛОДІЖНИЙ ТЕАТР У СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ</i> .....	5
<b>Купіна Д.Д.</b> <b>Лоза С.О.</b> <i>ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ РИСИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ О. БІЛАША</i> .....	15
<b>Бєлік-Золотарьова Н.А.</b> <i>ХОРОВА ДРАМАТУРГІЯ ОПЕРИ М. АРКАСА «КАТЕРИНА»</i> .....	26
<b>Тулянцев А.А.</b> <b>Гуськова К.М.</b> <i>ХЕРУВИМСЬКІ ПІСНІ М. БЕРЕЗОВСЬКОГО, Д. БОРТНЯНСЬКОГО, А. ВЕДЕЛЯ: ВІД НОВАЦІЙ ДО ТРАДИЦІЇ</i> .....	39
<b>Лошков А.Ю.</b> <i>ФРЕСКИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО «ЗАМКИ ЛУАРИ» ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ЛЕСІ ДИЧКО</i> .....	50

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

<b>Купіна Д.Д.</b> <i>МЕДИТАЦІЇ ДЛЯ ОРГАНА: ПАРАЛЕЛІ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ</i> .....	65
<b>Medvednikova T.</b> <b>Ranchenko V.</b> <i>THE DRAMATURGY OF THE SONATA CYCLE BY L. VAN BEETHOVEN (on the example Sonata № 3 C-dur op. 2)</i> .....	84
<b>Лі Ян</b> <i>ЗВУКОВІ АРХЕТИПИ ФЛЕЙТИ В КИТАЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ЕПОХИ ТАН</i> .....	93
<b>Савченко Г.С.</b> <i>ОРКЕСТРОВЕ ПИСЬМО В ОПЕРІ «МАВРА» І. СТРАВІНСЬКОГО У ПРОЕКЦІЇ ЗАГАЛЬНОГО ТА ОСОБЛИВОГО</i> .....	104
<b>Furdui Y.</b> <b>Yehorova O.</b> <i>GENRE CHARACTERISTICS OF ROMANTIC FANTASY FOR THE GUITAR ON A BORROWED THEME BY F. TARREGA</i> .....	115
<b>Таваккол Ехсан</b> <i>ВІХИ БІОГРАФІЇ РЕЗА ВАЛІ ТА ПРОБЛЕМА ПЕРІОДИЗАЦІЇ ЙОГО ТВОРЧОСТІ</i> .....	124

**Музичне виконавство  
та педагогіка**  
Musical performing and pedagogic

<b>Громченко В.В.</b> <i>ТВОРИ ДУХОВОГО СОЛО Е.В. ДЕНИСОВА У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ</i> .....	133
<b>Хмель Н.В.</b> <b>Берднікова О.В.</b> <i>СПЕЦИФІКА ПЕРЕКЛАДУ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ДОБИ БАРОКО ДЛЯ БАНДУРИСТА-СПІВАКА</i> .....	146
<b>Щітова С.А.</b> <b>Ласкурін І.І.</b> <i>ВДОСКОНАЛЕННЯ БАЛАЛАЙКОВОГО РЕПЕРТУАРУ В ХХ СТОЛІТТІ</i> .....	158
<b>Берегова О.М.</b> <b>Кара М.М.</b> <i>ОСОБЛИВОСТІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ ДЬОРДЯ ЛІГЕТІ</i> .....	167

**Хроніка наукових подій (рецензії)**  
Chronicle of scientific events (reviews)

<b>Громченко В.В.</b> <i>ЗМІСТОВНО-СУТНІСНІ АСПЕКТИ ДИСТАНЦІЙНОГО НАУКОВОГО СПІЛКУВАННЯ</i> .....	179
--	-----



Наукове видання

# Музикознавча думка Дніпропетровщини

**Випуск 18 (1, 2020)**

Відповідальний за випуск  
*В.В. Громченко*

Коректор *Ю.В. Гончаров*

Підписано до друку 05.09.2020 р.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний.  
Гарнітура Time New Roman.  
Друк цифровий. Ум. друк 8,84.  
Наклад 100 пр. Зам. № 35/19

Видавництво «ГРАНІ»  
49000, м. Дніпро, вул. Старокозацька, 12/8  
Свідоцтво про внесення до Держреєстру  
ДК № 2131 від 23.02.2005  
[www.grani.org.ua](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)