

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 10.33287/22202003

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 19 (2, 2020)

**Дніпро
ГРАНІ
2020**

УДК 78.072
М 90

Друкується за рішенням Вченої Ради
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Протокол № 3 від 28.12.2020 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., 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); **КУПІНА 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., доц. каф. «Соц.-гуман. дисц.» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ГРОМЧЕНКО В.В.** – д-р 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. 19 (2). 222 с.

Musicological Thought of Dnipropetrovsk region: Compilation of the scientific articles.
Dnipro: GRANI, 2020. Issue 19 (2). 222 p.

Дев'ятнадцятий 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 nineteenth 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 – категорія «Б»
(галузь «Мистецтвознавство», спеціальність 025 «Музичне мистецтво»)

Наукометричні бази, в яких зареєстровано збірник:

Crossref, CiteFactor, Cosmosimpactfactor, Academic Resource Index ResearchBib, Journal Factor (JF),
International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF), General Impact Factor
The DOI for all this scientific compilation 10.33287/22202003

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

УДК 78.072

© Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, 2020
© ГРАНІ, 2020

ПЕРЕДМОВА

Дев'ятнадцятий випуск збірника наукових праць «Музикознавча думка Дніпропетровщини» знайомить науковців зі статтями, що є наслідком наукової роботи викладачів, аспірантів і магістрантів, передусім, Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. До збірки також увійшли наукові роботи вчених, дослідницька діяльність яких, певною мірою пов'язана з Дніпропетровщиною.

Тематична розгалуженість статей означила їх упорядкування в структурі з чотирьох розділів, а саме – «Музична культура Дніпропетровщини», «Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва», «Музичне виконавство і педагогіка», а також «Рецензування».

Перший розділ «Музична культура Дніпропетровщини» багатогранно висвітлює творчі портрети видатних музикантів краю, зокрема, Леоніда Усачова – одного з перших професійних композиторів Дніпропетровщини (С.А. Щітова); народного артиста України, соліста-скрипаля симфонічного оркестру Дніпропетровського академічного театру опери та балету Гаррі Логвина (А.А. Тулянцев). Не залишено без уваги й творчий доробок композиторів Дніпропетровського регіону та його культурне середовище. Так, на прикладі творів для духових інструментів В.В. Громченко виявляє неоромантичні риси творчості Олександра Нежигая, а Я.О. Лисенко і Ю.В. Писаренко панорамно висвітлюють мистецькі осередки краю середини ХХ століття.

Другий розділ збірника «Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва» концентрує увагу науковців на еволюції жанру духовних піснеспівів у вітчизняному музичному мистецтві – статті О.В. Макаренка (український духовний концерт) та О.М. Берегової й О.А. Єрмакової (жанр маріанських антифонів у сучасній українській музиці). Різноманіттю питань специфіки звукообразів у сучасній музичній творчості присвячені праці О.Ф. Пласкіної (звукообрази у новочасному європейському естрадному музичному мистецтві) та Л.В. Гонтової і С.В. Колімбет (мінімалізм і монотембровість ансамблю флейт у творчості Г. Бефтінка). Особливості оркестрового письма А. Берга постають у центрі наукової уваги Г.С. Савченко, надбання корейської культури – трактат «Акхак квебом» («Основи науки про музику») вивчається С.А. Щітовою і А.М. Стельмашиком,

трактування текстів пісень із п'єс В. Шекспіра в жанрі вокальної мініатюри досліджують Д.Д. Купіна та Г.О. Смірнова.

У розділі «Музичне виконавство і педагогіка» визначається творчий доробок видатних музикантів минулого і сучасності, а саме – композитора й викладача Віталія Губаренка (О.Ф. Руденко та Г.О. Стахевич), флейтиста і педагога Франсуа Дев'єна (О.А. Рудика), композитора та викладача Реза Валі (Е. Таваккол), композитора Євгена Карпенка (І.Г. Довжинець). Жанрові модифікації сольного інструментального концерту й сонати активізують наукову допитливість Я.М. Горбала (універсалії жанру сонати у ХХ столітті) та С.Г. Горового і О.О. Кобченко (шляхи розвитку віолончельного концерту). Питання композиторської та виконавської інтерпретації вивчаються у статті І.Л. Іванової й О.В. Возіянової (специфіка піаністичної трактовки теми «Їхав козак за дунай»), у дослідженні Н.С. Золотарьової та М.О. Панченко (особливості інтерпретації Концерту мі-мінор для віолончелі А.І. Хачатуряна).

Четвертий розділ «Рецензування» презентує підсумок аналітичного сприйняття емпіричної природи майстер-класу соліста-кларнетиста симфонічного оркестру Норвезького театру опери та балету Анджея Маєвського (В.В. Громченко).

Отже, наукове видання «Музикознавча думка Дніпропетровщини» (випуск 19) зацікавить багатьох фахівців новочасного академічного музичного мистецтва, обумовлюючись, передусім, актуальністю й багатовекторністю пропонованої наукової тематики.

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

Музична культура Дніпропетровщини

Music culture of Dnipropetrovsk region

UDC 78.071.1

DOI 10.33287/222029

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>

ЛЕОНІД УСАЧОВ – ОДИН З ПЕРШИХ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПОЗИТОРІВ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ (до питання становлення регіональної композиторської школи)

Метою статті є відтворення витоків регіональної музичної культури на прикладі вивчення творчості композитора Леоніда Усачова, адже знайомство з особистостями музикантів, що передують етапу формування місцевої композиторської школи, розгляд їх діяльності, творчого доробку сприяють висвітленню історичного минулого і зрозумінню власних традицій. Низка **методів** дослідження представлена застосуванням компаративного, порівняльно-історичного, культурологічного підходів. Зазначені наукові методи дозволяють осмислити генезис регіональної музичної культури від її витоків до сьогоденного етапу музичного прогресу. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про музичні традиції Придніпровського регіону. Висвітлення творчих інтересів провідних музикантів Дніпропетровщини середини минулого століття – Л. Усачова і О. Соловйова – доводить панування вокально-хорових жанрів як головної парадигми композиторів дніпропетровської композиторської школи. **Висновки.** Творчі особистості перших професійних композиторів Дніпропетровська Л. Усачова, О. Соловйова складають недосліджену, але необхідну складову ланцюга загальноукраїнської музичної культури і органічно вписуються в панораму розвитку регіональної композиторської школи. Відомості про них, розкриття їх музичного універсалізму розширюють уяву про еволюцію музично-освітніх традицій міста та

його головного музично-освітнього закладу – Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, що відсвяткував своє 120-ліття.

Ключові слова: диригент, капела, композитори, композиторська школа, хор.

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

Леонид Усачев – один из первых профессиональных композиторов Днепропетровщины (к вопросу о становлении региональной композиторской школы)

Целью статьи является воссоздание истоков региональной музыкальной культуры на примере изучения творчества композитора Леонида Усачова, поскольку знакомство с личностями музыкантов – предшествовавших этапу формирования местной композиторской школы, рассмотрение их деятельности, творчества способствуют освещению исторического прошлого и осознанию собственных традиций. **Ряд методов** исследования заключается в применении компаративного, сравнительно-исторического, культурологического подходов. Указанные научные методы позволяют осмыслить генезис региональной музыкальной культуры от ее истоков до сегодняшнего этапа музыкального прогресса. **Научная новизна** работы формируется в расширении представлений о музыкальных традициях Приднепровского региона. Освещение творческих интересов ведущих музыкантов Днепропетровщины середины прошлого века – Л. Усачёва и А. Соловьёва – доказывает преобладание вокально-хоровых жанров как главной парадигмы композиторов днепропетровской композиторской школы. **Выводы.** Творческие личности первых профессиональных композиторов Днепропетровска Л. Усачёва, А. Соловьёва составляют неисследованное, но необходимое звено цепи всеукраинской музыкальной культуры и органично вписываются в панораму развития региональной композиторской школы. Сведения о них, раскрытие их музыкального универсализма расширяют представление об эволюции музыкально-образовательных традиций города и его главного учебно-музыкального заведения – Днепропетровской академии музыки им.М. Глинки, которая отпраздновала своё 120-летие.

Ключевые слова: дирижер, капелла, композиторы, композиторская школа, хор.

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

Leonid Usachev – one of the first professional composers of the Dnepropetrovsk region (to the question about the formation of a regional composer school)

Purpose of the article is connected with the attempt to recreate the origins of regional music culture on the example studying of Leonid Usachev's composer creativeness because acquaintance with the personalities of musicians who precede the formation of the local school of composition, consideration of their activities, creative work contribute to the historical past and understanding of their own traditions. **The methods** of the research are the use of comparative, comparative-historical, cultural ways. These scientific approaches allow understanding the genesis of the regional musical culture from its origins to today's stage musical progress. **Scientific novelty** of this work is to extend the concepts of musical traditions Dnieper region. Coverage of creative interests of leading musicians of Dnipropetrovsk region in the middle of the last century – L. Usachev, A. Solovyov and proves the dominance of vocal and choral genres as the main paradigm of the Dnepropetrovsk school of composers composers. **Conclusions.** Creative personalities of the first professional composers of Dnipropetrovsk L. Usachov, O. Solovyov form an unexplored but necessary component of the chain of all-Ukrainian musical culture and organically fit into the panorama of development of the regional school of composers. Information about them, the disclosure of their musical universalism expands the idea of the evolution of musical and educational traditions of the city and its main musically educational institution – Dnepropetrovsk academy of music named after M. Glinka, which had celebrated 120th birthday.

The key words: conductor, chapel, composers, composer school, choir.

Постановка проблеми. Становлення й формування у Придніпровському регіоні своєї композиторської школи починається із середини ХХ століття. Але відомо, що ще в 1920–30-х рр. в місті Дніпро (Катеринослав-Дніпропетровськ) склалися для цього сприятливі обставини: в Катеринославській консерваторії у 1921–1923 було відкрито клас композиції К. Корчмарьова, в місті починають свій творчий шлях композитори: В. Йориш, Л. Кауфман,

Л. Пульвер, Л. Штейнберг, А. Штогаренко. Але ж у питанні становлення регіональної композиторської школи початку другої половини ХХ століття, залишається ще багато недосліджених сторінок, однією з якої є творчість композитора, виконавця й викладача Леоніда Усачова.

Актуальність означеної теми зумовлюється не лише необхідністю висвітлення більш повної картини еволюціонування регіональної композиторської школи у Придніпровському регіоні, але й важливістю усталення відповідної ретроспекції, означеної власне як постаттю музиканта-творця, зокрема Леоніда Антоновича Усачова, так і характерологічними ознаками, мистецькою самобутністю його творчого доробку.

Огляд літератури. Творча особистість Леоніда Антоновича Усачова, у її багатогранності композиторського, виконавського й педагогічного талантів, майже недосліджена у музикознавчих працях. Лише як виняток, можна констатувати певну згадку про композитора у науковій статті Л. Іванової, а саме – «Біля джерел Дніпропетровської композиторської організації» [1], де у довідково-інформаційному ракурсі згадується про Л.А. Усачова.

Метою статті є відтворення витоків регіональної музичної культури на прикладі вивчення творчості композитора Леоніда Усачова.

Об'єктом дослідження є історичний процес становлення регіональної композиторської школи у Придніпровському регіоні, а **предметом** – творча особистість Леоніда Усачова, як одного з перших професійних композиторів Дніпропетровщини.

Основний матеріал. 50-і роки ХХ століття – час плідної професійної діяльності двох визначних для Дніпра (Дніпропетровська) постатей музикантів: Леоніда Усачова (1899–1965) та Олександра Соловйова (1887–1975).

На жаль, творчі здобутки обох композиторів в більшості втрачені. Наукове дослідження музики обох композиторів – Л. Усачова, О. Соловйова – хормейстера і музикознавця з московською освітою в Синодальному училищі (1896–1907) і консерваторії в класі композиції М. Іполитова-Іванова (1915–1920) – ускладнено тим, що на сьогодні в Дніпрі вона не звучить (останній концерт пам'яті двох музикантів відбувся 4 січня 1985 року), оскільки загубилися як відомості про них, так і рукописи, архіви, записи творів. Тим важливіше стає збереження у фондах Дніпропетровського

художнього музею портрету Л. Усачова, зробленого його другом, відомим радянським художником, народним художником СРСР Б.В. Іогансоном.



Портрет Л.А. Усачова (художник Б.В. Іогансон)

Між тим, у свій час імена Леоніда Антоновича Усачова і Олександра Сергійовича Соловйова були відомі не тільки в Дніпропетровську, але й за його межами. Обидві особистості універсально обдаровані, їх універсалізм розповсюджується в усі сфери їх діяльності.

Сучасний стан дозволяє глибше проникнути в духовний світ і музику Леоніда Антоновича Усачова. Зустріч в Дніпропетровському художньому музеї під час акції передачі альбомів з художніми відкритками, зібраними і систематизованими музикантом-художником Усачовим, з його близькими і родичами, спонукали на тісні контакти з ними.

Леонід Антонович Усачов народився в 1899 році в селі Красносілля Кіровоградської області Олександрійського повіту Херсонської губернії у вчительській родині. Вищу навчальну освіту він отримав в Харківській консерваторії, де навчався протягом 1919–1923 рр. одразу за трьома спеціальностями – диригента, співака-соліста і композитора в класі відомого російського композитора, диригента, піаніста, музичного критика Арсенія Миколайовича Корещенка (1870–1921), учня С.І. Танєєва (фортепіано) і А.С. Аренського (вільна творчість), ректора Харківської консерваторії в 1919–1921 рр.

Навчання було перервано на четвертому курсі у зв'язку із сімейними обставинами – смертю батька і необхідністю повернення до рідного міста Олександрії, де Леонід навчався в класичній гімназії і де розпочалася його творча діяльність як майбутнього композитора. У 1917–1919 рр. він дебютує як співак-соліст при профспілці м. Олександрія, а у 1919–23 навіть виступає на сцені музично-драматичного театру м. Харків (відомо, що він був виконавцем партії Онегіна).

Вокальні здібності Л. Усачова в єднанні з диригентським хистом органічно підводять до наступного етапу творчої біографії митця.



Л.А. Усачов у ролі Онегіна

Протягом 1923–1928 рр. Л.А. Усачов, викладач музично-теоретичних дисциплін в музичному технікумі, стає художнім керівником та диригентом капели й музичного ансамблю в народному клубі м. Олександрія, згодом, художнім керівником і головним диригентом створеної ним капели «Дніпрельстан» при обласній філармонії м. Запоріжжя (з 1939 р. – професійний колектив), а з 1948 р., після переїзду до Дніпропетровська – державної хорової капели «Зоря» обласної філармонії.¹

Того ж року Леонід Усачов розпочинає педагогічну кар'єру в Дніпропетровському музичному училищі ім. М.І. Глінки як викладач музично-теоретичних дисциплін і хорового диригування. Тут він перебував до 1961 року.

¹ На жаль, відомості про капелу відсутні в дослідженні «Історія міста Дніпропетровська» / за наук. ред. А.Г. Болебруха. Дніпропетровськ: Грані, 2006. 596 с.

Перше дослідження Л. Іванової, присвячене аналізу особистостей Л. Усачова, О. Соловйова, є спробою відтворити їх творчі портрети [1]. Визначені дві постаті «стоять біля джерел організації», як стверджує дослідниця; їх творчість стає базою для її формування. Л. Усачова й О. Соловйова називають засновниками дніпропетровської композиторської школи. Але, насправді, лише Валентина Сапелкіна, заслуженого артиста України, ініціатора створення у 1977 р. обласної композиторської організації, можна по праву вважати її справжнім дійсним фундатором.

Основна увага і у О. Соловйова, і у Л. Усачова приділяється музиці вокальній та хоровій, що поєднувалось у обох музикантів з їх виконавською й викладацькою практикою:

- О. Соловйова як вчителя співу (в тому числі у Г. Верьовки, П. Тичини), викладача в навчальних закладах Чернігова (1907–1912, музичне училище при духовній семінарії), Харкова, Полтави, Катеринослава - Дніпропетровська (1919–1941, 1944–1958, в музичному училищі він став першим головою відділу теорії музики); крім того, впродовж 1913–1914 О. Соловйов працював інспектором-наглядачем хорів російських церков у Німеччині;
- Л. Усачова як співака трупи в м. Олександрія, керівника хорових капел у Запоріжжі (де починався творчий шлях братів П. і Г. Майбороди) і в Дніпропетровську (капела «Зоря»).

Серед вокально-хорових творів О. Соловйова:

- 4 хори на вірші О. Пушкіна;
- хори на вірші М. Рильського, П. Тичини, В. Сосюри, М. Бажана;
- цикл пісень «12 місяців»;
- пісні на вірші М. Забіли;
- обробки українських, російських, чеських народних пісень.

Вокально-хорову спадщину Л. Усачова складають:

- вокально-симфонічна поема «Бетховен»;
- ораторія «За волю народу»;
- кантата «Встають ліси» на вірші М. Рильського;
- хори;
- обробки українських народних пісень;
- романси та пісні на вірші Т. Шевченка, О. Пушкіна;

- для дітей – опера-балет «Муха-Цокотуха», опера «Ріпка».

Тяжіння до хорової музики у О. Соловйова закладено в московській школі М. Іполитова-Іванова – композитора і диригента, учня М. Римського-Корсакова й К. Давидова, професора і ректора Московської (1905–1922) і Грузинської консерваторій (1924–1925), диригента Російського хорового товариства (1895–1901), симфонічних концертів Російського Музичного Товариства й оперних спектаклів театрів С. Мамонтова, С. Зіміна (1899–1906), Большого театру (1925–1935).

О. Соловйов став першим місцевим композитором, який поєднав творчу роботу з викладацькою як теоретик в музичному училищі (нагадаємо, що М. Іполитов-Іванов викладав в музичній школі при РМТ теорію і історію музики, в Московській консерваторії – гармонію, інструментовку, композицію).

В єдиному опублікованому збірнику «Над Дніпром» (Дніпропетровськ, 1958), що зберігся і є свідоцтвом музичного стилю міста 50-х років ХХ століття, серед інших аматорських творів зустрічаємо хоріві та сольні пісні Л. Усачова й О. Соловйова.

Знайомство з ними та їх аналіз дозволяє стверджувати, що творчість обох композиторів природно вписується в загальноукраїнський процес розвитку музичної культури 50-60-х років минулого століття, асимілюючи, з одного боку, загальнокласичні традиції ХІХ століття, з другого – акумулюючи сучасні інтонації домінуючої на той час масової радянської пісні. Їх музична мова базується на перетворенні творчих особливостей композиторів московської школи, зокрема, від М. Іполитова-Іванова й А. Арєнського – мелодійна протяжність, емоційна врівноваженість, світлі ліричні й емоційно-оповідальні образи, орієнтація на загальну дохідливість музики.

В загалом, музика Л. Усачова та О. Соловйова свідчить про володіння діапазоном, гармонічною і тональною функціональністю, хоровою й пісенною фактурою та визначає подальші шляхи і устремління композиторів Дніпропетровщини.

У хорових піснях обирається найтипівіша і проста строфічне-куплетна форма із сольним заспівом та хоровим 4-х голосним приспівом. Зберігаються притаманні радянській вокально-хоровій музиці риси гімнічності, маршовості, загальна піднесеність тону музичного вислову. Партія супроводу ущільнена, має спільність з

хоровою фактурою і призвана дублювати, підсилювати провідну вокальну мелодію, контрапунктуючи їй лише мимохідь, в місцях тривалих, витриманих мелодичних звуків.

Не зважаючи на основну мінорну тональність, звучання хорів має урочистий, святковий характер, чим і зумовлено тяжіння до «омажорювання»: діє принцип ладової перемінності як між заспівом і приспівом, так і в гармонічній логіці власне в межах заспіву; як правило, мінорні хори завершуються урочистістю тоніки однойменного мажору.

Єдиний зразок у збірці сольної пісні-романсу – «Песня о девичьем счастье» Л. Усачова. Вся пісня проникнута загальним ліричним настроєм, у ній відсутні яскравий контраст між заспівом і приспівом. Форма пісні більш злита, ніж у хорах. У мелодичній лінії превалюють типові романсово-пісенні кроки на сексту, стрибки угору з поступовим подальшим їх заповненням, рівність та м'якість ритміки, заокругленість фраз. Як і в хорових піснях, в сольній – фортепіанна фактура, щільно-акордова, подвоює вокальну мелодію, тим самим підкреслюючи її рельєфність.

У процесі листування з онукою Л. Усачова, музичним педагогом і автором низки книг-посібників з музики для дітей, Валерією Олегівною Усачовою, яка мешкає в м. Москва, було отримано додаткові відомості творчої біографії композитора й диригента, надані фотоматеріали, ноти його творів – як рукописних, так і виданих:

- «Дві пісні для солістів та мішаного хору у супроводі фортепіано» (Музфонд СРСР. Українська республіканська філія Київ–1961);
- «Ноктюрн» для мішаного хору без супроводу, сл. І. Кремльова (Музфонд СРСР. Українська республіканська філія Київ–1956);
- «Не тихне пісня», романс-пісня для баритону (сл. Ф. Ісаєва).

«Дві пісні для солістів та мішаного хору у супроводі фортепіано» об'єднують дві полярні за жанрами пісні, багато в чому показові для українського фольклору – думу («Дума про Запорізьку Січ», сл. П. Ребро) і жартівливо-танцювальну («Ой, гоц, не пила», сл. Т. Шевченка).

«Дума про Запорізьку Січ» витримана в характері більш пізніх за своїм походженням героїко-побутових дум, де поєднується пафос і лірика. При певній стилізації народної думи, як «пісенного епосу

українського народу, одного з найвидатніших його мистецьких витворів» [2], Л. Усачов зберігає загальний тип пісні з інструментальним (фортепіанним) супроводом, де арпеджовані акорди імітують первісний кобзарський супровід. На відміну від виконавської традиції, авторська «Дума про Запорізьку Січ» передбачає підсилення голосу соліста-баритона хоровим приспівом.

Мелодія думи представляє доволі розмашисту, розвинену лінію з активними квартовими кроками і більш розспіваними, пісенними секстовими ходами та їх подальшим заповненням із вкрапленням ліричних інтонацій оспівування. В гармонізації думи поєднуються елементи ладової перемінності (C-dur – a-moll) й альянсу типового для дум дорійського колориту через впровадження f^{is} в a-moll і подальшим відхиленням-модуляцією в e-moll – E-dur.

«Ноктюрн» (сл. І. Кремльова) розкриває вишукану, майже камерну, поетичну хорову палітру композитора. «Хоровий ноктюрн» сприймається як новий аспект жанру «нічної пісні». В ньому досягнуто абсолютна єдність форми – ясної та симетричної з абрисом строфічної і три частинної з варіативно-розвиненим середнім розділом – і наскрізної водночас. Межі її розділів приховані, ніби пригашені, відчувається тяжіння до плинності й гнучкості.

Провідна роль у створенні мінливого образу ноктюрну, за відсутності звичної фактури супроводу, зміненої на хоральний склад, – належить тонально-гармонічній сфері. При основній тональності G-dur перший розділ/строфа (8 т.) повисає на DD₇, тоніка практично не виявляє себе у звичному вигляді; вона проступає крізь відхилення в мінорні тональності II, VI, III ступенів та відхилення в D.

С.
А.
Т.
Б.

По_ сла_ ла_ ся ніч над зем_ ле_ ю.. ти_ хо пав_ круг... Спить да_ ли_ на...

По_ сла_ ла_ ся піч... ти_ хо,

ти_ хо, спить да_ ли_ на...

5

С.
А.
Т.
Б.

Мі_ сяць стрі_ нув_ ся з зо_ ре_ ю. ніч про_ зо_ ра і яс_ на.

піч_ яс_ на.

Л.А. Усачов Ноктюрн, перший розділ

У наступному розділі (9 т.) знов заключна каденція не приводить до стійкості, завершуючись на D паралельного e-moll. Середня частина хору, більш динамічна, рухлива, з вкрапленнями імітаційного розвитку (8 т.), в тональному плані уособлена і замкнена в сфері e-moll. Репризний розділ, повертаючи G-dur, приводить до E-dur'ного завершення. При недосконалій заключній каденції та ефекту повного розчинення і завмирання, звучання тане, залишаючи враження відкритості форми.

Звертання Л.А. Усачова до пейзажності підтверджує любов композиторів до теми природи, зокрема у хоровій творчості, адже «...пейзажна образність у музиці Б. Лятошинського, Л. Дичко, В. Кікти, Ю. Іщенко, В. Іконника, В. Кирейка, Є. Козака, Г. Саська, М. Шука та багатьох інших композиторів відображає художню багатоманітність інтерпретації актуальної теми „людина – природа”» [3, 133].

Висновки. Отже, дослідження і вивчення творчих здобутків перших професійних композиторів Придніпровського регіону, серед яких чинне місце займають Олександр Соловйов і Леонід Усачов, дозволяють більш повно представити основні парадигми й панораму розвитку регіональної музичної культури усього регіону. Пріоритетність вокально-хорової музики знайде своє продовження в творчості провідних композиторів Дніпропетровщини Валентина Сапелкіна, Віктора Мужчиля, Валентини Мартинюк.

Перспективою дослідження означеної теми постає процес організації та здійснення безпосереднього інтерв'ювання не лише з рідними та близькими Л.А. Усачова, але й з його учнями та послідовниками.

Список використаних джерел і літератури:

1. Іванова Л. Біля джерел Дніпропетровської композиторської організації. *Музикознавство Дніпропетровщини*. 2002. Вип. 2. С. 17–19.
2. Грица С.Й. Дума: URL://http://esu.com.ua/search_articles.php?id=19495 (дата звернення: 15.11.2020).
3. Волох О. Образи природи у хорових мініатюрах Б. Лятошинського. *Молодь і ринок*. 2016. № 5 (136). С. 133–136.

References:

1. Ivanova, L. (2002). Near the sources of the Dnipropetrovsk compositional organization. *Muzykoznavstvo Dnipropetrovshyny*, 2, 17–19 [in Ukrainian].

2. Ghryca, S.J. (2008). Duma. Retrieved from http://esu.com.ua/search_articles.php?id=19495 [in Ukrainian].

3. Volokh, O. (2016). Images of nature in choral miniatures by B. Lyatoshynsky. *Molodj i rynok*, 5 (136), 133–136 [in Ukrainian].

UDC 78.071.2

DOI 10.33287/222030

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>

ГАРРІ ЛОГВИН ЯК СИМВОЛ СКРИПКОВОЇ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ

Метою публікації є дослідження творчої особистості Гаррі Логвина – єдиного народного артиста України - скрипаля в регіоні, концертмейстера оркестру Дніпропетровського театру опери та балету, викладача, співзасновника приватного камерного оркестру «Пори року». **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше у музикознавстві вичається феномен «концертмейстер оркестру Дніпропетровського театру опери та балету», здійснюється дослідження співвідношення внутрішньої та зовнішньої форми і змісту виконання митцем скрипкових соло у Дніпропетровському камерному оркестрі «Пори року», вивчається педагогічний доробок викладача Гаррі Логвина, представляється структурна періодизація виконавського доробку майстра у нерозривній єдності з еволюцією виражальних засобів репертуарних оркестрових творів, пропонується історико-музикознавча оцінка значення досягнень Гаррі Логвина у контексті музичного розвитку Дніпропетровщини. Для досягнення мети використано такі **методи дослідження**: історіографічний – при опрацюванні джерел, де зафіксовані факти творчої біографії скрипаля; системний – при розгляді скрипкового мистецтва на

Дніпропетровщині як системи жанрів, що має узгоджену структуру – театр опери та балету, скрипкова педагогіка, приватний камерний оркестр. **Висновки.** У різножанрових виставах Дніпропетровського театру опери та балету, концертах приватного камерного оркестру «Пори року» узагальнювались експресивні риси скрипкового мистецтва Гаррі Логвина: звук, що поставав як виразний засіб, атрибут відтвореної оркестрової реальності; драматургічні, технічні, емоційні, інформаційні аспекти, що несли сюжетне навантаження, контекстуальне значення для популяризації класичної музики у Дніпропетровському регіоні.

Ключові слова: концертмейстер оркестру, театр опери та балету, приватний камерний оркестр, диригент, викладач, співзасновник, слухач.

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

Гарри Логвин как символ скрипичной Днепропетровщины

Целью публикации является исследование творческой личности Гарри Логвина – единственного народного артиста Украины - скрипача в регионе, концертмейстера оркестра Днепропетровского театра оперы и балета, преподавателя, соучредителя частного камерного оркестра «Времена года». **Научная новизна** статьи заключается в том, что впервые в музыковедении изучается феномен «концертмейстер оркестра Днепропетровского театра оперы и балета», осуществляется исследование соотношения внутренней и внешней формы, а также содержания исполнения мастером скрипичных соло в Днепропетровском камерном оркестре «Времена года», изучается педагогическое наследие преподавателя Гарри Логвина, представляется структурная периодизация исполнительского наследия мастера в неразрывном единстве с эволюцией выразительных средств репертуарных оркестровых произведений, предлагается историко-музыковедческая оценка значения достижений Гарри Логвина в контексте музыкального развития Днепропетровщины. Для достижения цели использованы следующие **методы исследования:** историографический – при обработке источников, где зафиксированы факты творческой биографии скрипача; системный – при рассмотрении скрипичного искусства на Днепропетровщине как системы жанров, которая имеет

согласованную структуру – театр оперы и балета, скрипичная педагогика, частный камерный оркестр. **Выводы.** В разножанровых спектаклях Днепропетровского театра оперы и балета, концертах частного камерного оркестра «Времена года» обобщались экспрессивные черты скрипичного искусства Гарри Логвина: звук, представал как выразительное средство, атрибут воспроизводимой оркестровой реальности; драматургические, технические, эмоциональные, информационные аспекты, которые несли сюжетные нагрузки, контекстуальное значение для популяризации классической музыки в Днепропетровском регионе.

Ключевые слова: концертмейстер оркестра, театр оперы и балета, частный камерный оркестр, дирижер, преподаватель, соучредитель, слушатель.

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

Harry Logwin as a symbol of the violin Dnepropetrovsk region

The purpose of the article is to study the creative person of Harry Logvin. He is the only People's Artist of Ukraine, as a violinist, who lived and worked in our region. Garry Logvin was concertmaster of the Dnepropetrovsk Opera and Ballet Theater, teacher, co-founder of the private new chamber orchestra «Seasons». **The scientific novelty** of this article has the following vectors: approved the concept „accompanist of the orchestra of the Dnepropetrovsk Opera and Ballet Theater”, a study is being made of the relationship between internal and external form and how the master performed works for violin solo in the Dnepropetrovsk private chamber orchestra „Seasons”, in the vector about the pedagogical heritage of the teacher Garry Logvin, the structural periodization of the master's performing heritage is being done, which is inseparably united with the evolution of the expressive means of the repertoire for orchestral works. To achieve the goal and solve the assigned tasks, the following research **methods were used:** historiographic – articles are analyzed where the facts of the violinist's creative biography are recorded; systemic – the author analyzes the art of violin in the Dnipropetrovsk region as a system of genres, which has a specific structure – an opera and ballet theater, violin pedagogy, a private chamber orchestra. **Conclusions.** The features of Harry Logvin's violin art are concentrated into amazing expression. They had their own specifics in multi-genre performances of the

Dnepropetrovsk Opera and Ballet Theater, concerts of the private chamber orchestra „Seasons”. Sound is a means of expression, a part of the orchestral play being reproduced. The dramatic, technical, emotional, informational aspects of sounding had their own plots. The art of Harry Logvin is of great importance for the popularization of classical music in the Dnipropetrovsk region.

The key words: orchestra accompanist, opera and ballet theater, private chamber orchestra, conductor, teacher, co-founder, listener.

Постановка проблеми. Творчий доробок Гаррі Борисовича Логвина висунув модель визначення діяльності єдиного народного артиста України – скрипаля в річищі регіонального розвитку оперно-балетного та камерного мистецтва на Дніпропетровщині. На становлення Г. Логвина як скрипаля спочатку вплинули відомі харківські викладачі А. Лещинський та Р. Клименська, диригенти Є. Дущенко, А. Калабухін, Л. Джурмій. Дніпропетровський період творчості Г. Логвина став пошуками його власного стилю, нових форм діяльності, сприяв підвищенню авторитету й самоцінності скрипкового мистецтва. У Дніпропетровську Г. Логвін співпрацював із диригентами П. Вариводою, Б. Афанасьєвим, Г. Карапетяном, оперними співаками Н. Суржиною, М. Полудьонним, Л. Гавриленко, А. Даньшиним, М. Українським, примами-балеринами Л. Еллінською, О. Загуменниковою, А. Дорош. Усі разом, ці митці визначили рівень оперно-балетної культури Дніпропетровщини у 70-90-ті рр. ХХ століття.

Прагнучи досягти скрипкових універсалій, Г. Логвін звертався до різних форм діяльності: концертмейстер оркестру, скрипаль-соліст у балетах, операх, концертах, а також викладач. Майстер створив індивідуальний скрипковий театр-універсум, де можливим було використання широкого спектру художньо-виражальних засобів та залучення дніпропетровських митців до синтезу різноманітних жанрів, відтворення відповідних жанрово-стильових рис у музичному видовищі. На жаль, цей мистецький симбіоз залишається ще не дослідженим у регіональній науковій думці початку ХХІ століття, що й становить відповідну проблему вітчизняної наукової регіоналістики.

Актуальність обраної теми визначається атрибутивністю регіонально-ментальних показників у творчості народного артиста України, скрипаля Г. Логвина. Ці показники, найбільш специфічні

риси регіонально-ментальної характерності, пов'язані із виражально-технічними та образно-стильовими властивостями виконавця Г. Логвина, як майстра сольної, ансамблевої й оркестрової форм творчості, виразно окреслюються на рівні темброво-регістрових характеристик звучання скрипки.

Огляд літератури. Враховуючи період творчості Г. Логвина (70-90-ті рр. ХХ ст.), маємо зауважити відсутність різноманітності матеріалів статей на Дніпропетровщині. Певне окреслення специфіки творчої особистості Г. Логвина знаходимо лише у статтях А. Поставної [5], Н. Іващенко [1], А. Тулянцева [6]. Більшість журналістських публікацій, надрукованих на шпальтах газет «Днепр вечерний», «Наше місто», «Зоря», «Факти» є або інформаційними, або ж написані у жанрі інтерв'ю. Стаття О. Щелкановцевої є історичним нарисом про харківські струнні класи [4].

Метою публікації є дослідження творчої особистості Гаррі Логвина – єдиного народного артиста України - скрипаля в регіоні, концертмейстера оркестру Дніпропетровського театру опери та балету, викладача, співзасновника приватного камерного оркестру «Пори року».

Об'єкт дослідження – творча постать Гаррі Логвіна у контексті функціонування музично-театральної Дніпропетровщини в 1970-90 рр. ХХ століття, а **предмет** – найбільш характерні риси процесу творчості майстра у світлі художньо-виконавського скрипкового мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Символом скрипкової Дніпропетровщини є «народний артист України, кавалер ордена „За заслуги” 3-го ступеню Гаррі Борисович Логвин» [1]. Скрипкова біографія Гаррі Борисовича Логвина (14.05.1946 – 01.07.2001) почалася в м. Харкові, де він закінчив Інститут мистецтв ім. І. Котляревського (клас А. Лещінського, Р. Клименської). У 1964-1974 роках працював артистом оркестру Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка. Від 1969 року – концертмейстер оркестру оперної студії.

Грі скрипаля було властиве глибоке проникнення в ті ідейні концепції творів, які фокусували весь арсенал засобів художньої виразності, що знаходились у розпорядженні інструменталіста. Колеги та слухачі, які були знайомі з мистецтвом Гаррі Логвина, розуміли неординарність його творчої та людської індивідуальності. «У класі Клименської осягали таємниці професії концертмейстер оркестру

Харківського оперного театру Г. Куперман, заслужений артист України, концертмейстер оркестру Дніпропетровського оперного театру Г. Логвин, завідувач струнним відділом Дніпродзержинського музичного училища Ю. Шмиговський та інші» [4].

У 1974 році Гаррі Логвин отримав запрошення працювати концертмейстером оркестру Дніпропетровського театру опери та балету. Молодий театр активно розвивався, гастролював містами СРСР. Виступав із творчими звітами двічі на сцені Большого театру та Кремлівського Палацу з'їздів у Москві. За цей час скрипка Гаррі Логвина звучала у таких виставах як «Князь Ігор» О. Бородіна, «Ріголетто» Дж. Верді, «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва, «Кармен» Ж. Бізе, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Жизель» А. Адана, «Лускунчик» П. Чайковського, «Спартак» А. Хачатуряна, «Поргі і Бесс» Дж. Гершвіна, «Панночка та хуліган» Д. Шостаковича, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Травіата» і «Трубадур» Дж. Верді, «Шопеніана» і «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, «Тихий Дон» І. Дзержинського, у балетах «Материнське поле» К. Молдобасанова, «Легенда про любов» А. Мелікова та ін.

Граючи в опері «Травіата» Дж. Верді скрипкове соло, Г. Логвин виступав як своєрідний інтерпретатор, захоплююче яскравий відтворювач ідейно-образного змісту вистави. «Оркестр підпорядкований цій стихії, але його трепетність, прозорість створюють емоційний настрій опери. І звучання скрипкового соло в прекрасному виконанні Г. Логвина стає немов втіленням ніжної та беззахисної душі Віолетти» [5, 4]. У балеті «Лебедине озеро» П. Чайковського скрипаль-соліст Г. Логвин проникливо виконував «Біле адажіо». В іншому балеті П. Чайковського – «Спляча красуня» Г. Логвин чуйно інтерпретував Варіацію Аврори (1 акт), а також «Російський танець». Професійний виконавець, радянський музикант 70-90-х років, мислячий та відчуваючий гостро, динамічно, часом дискусійно, але завжди – талановито, Гаррі Логвин і тут, граючи у виставах соло скрипки, виступав як інтерпретатор своєрідної, захоплююче яскравої картинності.

Навіть, коли Гаррі Логвину доводилося грати незнайомий нотний текст, то під пальцями маестро він перетворювався в осмислену музичну фразу. Скрипаль-прем'єр завжди дотримувався будови музичної фрази, що відіграє в музиці вирішальну роль. Тому

всі звуки становили єдину лінію. Сам же скрипковий тон у Гаррі Логвина відрізнявся індивідуальною забарвленістю – був тембрально насиченим та, водночас, прозоро легким.

Серед складових біографії Гаррі Логвина – його недовга, але досить успішна педагогічна діяльність. «З 1974 року викладачем Дніпропетровського музичного училища ім. М. Глінки по класу скрипки починає працювати концертмейстер оркестру Дніпропетровського театру опери та балету, народний артист України Гаррі Борисович Логвин» [2]. Також художня історія Дніпропетровщини зафіксувала факт роботи Гаррі Логвина у Дитячій музичній школі № 3: «...у свій час камерним оркестром школи керував народний артист України Гаррі Логвин» [3].

У 1991 році на базі Дніпропетровського театру опери та балету було створено ансамбль «Козацькі шляхи», що популяризував найкращі зразки української національної музичної культури. До складу ансамблю «Козацькі шляхи» увійшов також Гаррі Логвин. Репертуар цього ансамблю налічував більш ніж 100 творів. Колектив дав більше ніж 800 концертів, гастролював у Польщі та Ізраїлі.

«У 1993 році Гаррі Логвин став співзасновником, художнім керівником та солістом нового камерного оркестру «Пори року» – єдиного на той час приватного колективу такого типу в Україні» [6, 8]. Новий камерний оркестр «Пори року» гастролював у різних містах України, СНД, записав два музичних відеофільми та три музичних компакт-диски. Виступав у Києві на сцені «Українського дому» та Будинку вчених. Оркестр був учасником міжнародного фестивалю «Володимир Крайнев запрошує». Репертуарна афіша колективу нараховує масштабні твори Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Г.Ф. Телемана, Й.М. Мольтера, В.А. Моцарта, Й. Гайдна, А. Вівальді, Е. Гріга, П. Чайковського, Д. Бортнянського, Ж. Бізе, Й. Брамса, Д. Шостаковича, популярні мініатюри А. Крейслера, Г. Манчіні, Дж. Гершвіна, А. П'яццолли тощо.

Як соліст оркестру Гаррі Логвин грав у концертах, в яких брали участь Катя Немирович-Данченко (фортепіано, Німеччина), Джулія Зільберквіт (фортепіано, США), Володимир Віардо (фортепіано, США), Фредерик Пеляссі (скрипка, Франція), Бернар Мулен (валторна, Франція). Творча співпраця об'єднувала Гаррі Логвина із солістами камерного оркестру «Віртуози Москви» Аркадієм Футером (скрипка), Михайлом Мільманом (віолончель), Олексієм Уткіним (гобой) та диригентом, народним артистом СРСР Володимиром

Співаковим; піаністом Володимиром Крайневим, оперною співачкою, народною артисткою СРСР Нонною Суржиною (меццо-сопрано, Україна), Ігорем Бутманом (саксофон, Росія - США). Тенденції розвитку та поширення академічної музичної освіти визначались й у лекціях-концертах камерного оркестру «Пори року», що відбувалися протягом кількох років у Національній металургійній академії. Ведучою була кандидат мистецтвознавства Аріадна Постава.

На жаль, передчасна смерть обірвала життя видатного скрипаля. У 2001 році камерному оркестру «Пори року» присвоєно ім'я Гаррі Логвина. У Дніпрі також вшановано пам'ять видатного скрипаля – на будинку в якому він жив встановлено меморіальну дошку (скульптор – народний художник України В. Небоженко). У Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки кращим здобувачам вищої освіти спеціалізації «Оркестрові струнні інструменти (скрипка)» надається стипендія ім. Г. Логвина. Стипендія є частиною програми «Дніпро – культурна столиця».

Перспективи дослідження окресленої теми визначаються введенням до наукового обігу нових фактів, документів, що констатують вагомість регіонального музично-театрального мистецтва Дніпропетровщини та одного з його яскравих представників – скрипаля Гаррі Логвина.

Список використаних джерел і літератури:

1. Іващенко Н. Логвин Гаррі Борисович. Енциклопедія Сучасної України. URL://http://esu.com.ua/search_articles.php?id=56084 (дата звернення: 5.11.2020).
2. Історія відділу струнно-смичкових інструментів. Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки (1898–2008). URL://<https://dneprviolin.ucoz.ua/index> (дата звернення: 12.11.2020).
3. Історія дитячої музичної школи № 3. URL://<http://muz3.dp.ua> (дата звернення: 13.11.2020).
4. Щелкановцева О. З історії харківських струнних класів. URL://<http://www.elmichsch.narod.ru/Razd3/PraNign34.html> (дата звернення: 12.11.2020).
5. Постава А. Ніжність «Травіати». *Дніпровська правда*. 20.01.1979. С. 4.
6. Тулянець А. Новий камерний оркестр «Пори року». *Дніпро вечірній*. 15.07.1993. С. 8.

References:

1. Ivashhenko, N. (2016). Logvin Harry Borisovich. Encyclopedia of Modern Ukraine. Retrieved from http://esu.com.ua/search_articles.php?id=56084 [in Ukrainian].

2. History of the department of stringed instruments. Dnipropetrovsk Conservatory named after M. Glinka (1898-2008). Retrieved from <https://dneprviolin.ucoz.ua/index> [in Ukrainian].
3. History of children's music school № 3. (2020). Retrieved from <http://muz3.dp.ua> [in Ukrainian].
4. Shhelkanovceva, O. (2018). From the history of Kharkiv string classes. Retrieved from <http://www.elmichsch.narod.ru/Razd3/PraNign34.html> [in Ukrainian].
5. Postavna, A. (1979). Tenderness „La Traviata”. Dniprovsjka Pravda, 4, [in Ukrainian].
6. Tuljancev, A. (1993). New chamber orchestra „Seasons”. Dnipro vechirnij, 8, [in Ukrainian].

UDC 78.067.1

DOI 10.33287/222031

Лисенко Яніна Олегівна,

*кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри «Фортепіано», декан музичного факультету
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (050) 481 - 13 - 57
e-mail: lysenkoanina949@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3879-7989>*

Писаренко Юлія Василівна,

*викладач кафедри «Вокально-хорове мистецтво»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (095) 693 - 31 - 22
e-mail: jazz.julia16@gmail.com*

МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета статті – висвітлення процесу становлення і розвитку мистецького середовища Дніпропетровщини середини ХХ століття. Для досягнення поставленої мети були використані науково-історичні й теоретичні **методи дослідження**, а саме – джерелознавчий та історіографічний аналіз, описово-аналітичний підхід, метод періодизації, а також порівняльно-історичний, ретроспективний та причинно-наслідковий аналіз стану практики музично-естетичного

виховання в Україні; здійснювався аналіз філософської, психолого-педагогічної літератури, дисертаційних робіт для визначення концептуальних положень досліджуваної проблеми; вивчалась мистецтвознавча та методична література з метою виявлення чинників й особливостей стосовно питань становлення і розвитку мистецького середовища Дніпропетровщини середини ХХ століття. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що розглянуто, теоретично обґрунтовано, а також розкрито змістовну сутність системи становлення й розвитку мистецького середовища на Дніпропетровщині середини ХХ століття. **Висновки.** Творчий і педагогічний досвід визначних музикантів, композиторів Дніпропетровщини середини ХХ століття генерує джерело усталення й розвитку мистецького середовища досліджуваного регіону. Академічне музичне мистецтво, маючи величезний виховний потенціал, здатне довести до свідомості закладені в ньому морально-етичні ідеї, формуючи окремі якості, відповідні цінності, певне ставлення до явищ дійсності. Таким чином, спираючись на педагогічну, виконавську, композиторську діяльність видатних митців досліджуваного регіону, можливо стверджувати, що мистецького збагачення пізнало культурне середовище не лише Дніпропетровщини, але й усієї України.

Ключові слова: мистецьке середовище, музичні заклади, виконавська, композиторська, педагогічна діяльність.

Лысенко Янина Олеговна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Фортепиано», декан музыкального факультета Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Писаренко Юлия Васильевна, преподаватель кафедры «Вокально-хоровое искусство» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Художественная среда Днепропетровщины середины ХХ века

Цель статьи – раскрытие становления и развития художественной среды Днепропетровщины середины ХХ века. Для достижения цели были использованы научно-исторические и теоретические **методы исследования**, а именно – источниковедческий и историографический анализ, описательно-аналитический подход; метод периодизации, а также сравнительно-исторический, ретроспективный и причинно-следственный анализ

состояния практики музыкально-эстетического воспитания в Украине; проводился анализ философской, психолого-педагогической литературы, диссертационных работ для определения концептуальных положений исследуемой проблемы; изучалась искусствоведческая и методическая литература с целью выявления факторов и особенностей касательно проблем становления и развития художественной среды Днепропетровщины середины XX века. **Научная новизна** исследования заключается в том, что рассмотрена, теоретически обоснована и раскрыта содержательная сущность системы становления и развития художественной среды Днепропетровщины середины XX века. **Выводы.** Творческий и педагогический опыт выдающихся музыкантов, композиторов Днепропетровщины середины XX века генерирует источник становления и развития художественной среды исследуемого региона. Академическое музыкальное искусство, имея огромный воспитательный потенциал, способно довести до осознания заложенные в нём морально-этические идеи, формируя отдельные качества, соответствующие ценности, определенное отношение к явлениям действительности. Таким образом, опираясь на педагогическую, исполнительскую, композиторскую деятельность выдающихся мастеров региона, можно утверждать, что художественное обогащение получила не только культурная среда Днепропетровщины, но и всей Украины.

Ключевые слова: художественная среда, музыкальные заведения, исполнительская, композиторская, педагогическая деятельность.

Lysenko Yanina, PhD in Arts, associate professor of the „Piano” chair, dean of music department of Dnipropetrovsk academy music after Mikhail Glinka

Pysarenko Yuliia, teacher of the „Vocal and choral art” chair of Dnipropetrovsk academy music after Mikhail Glinka

Dnipropetrovsk region’s artistic environment of the middle of the 20th century

The **purpose** of the article is to cover the formation and development of the artistic environment of Dnipropetrovsk region in the middle of the XX century. To achieve this goal, scientific-historical and theoretical **research methods** were used: source and historiographical analysis, descriptive-analytical; method of periodization, comparative-historical,

retrospective and causal analysis of the practice of music and aesthetic education in Ukraine, analysis of philosophical, psychological and pedagogical literature, dissertations to determine the conceptual provisions of the research problem; study of textbooks, art and methodological literature in order to identify factors and features of the problem of formation and development of the artistic environment of Dnipropetrovsk region in the middle of the XX century. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that the substantive essence of the system of formation and development of the artistic environment in Dnipropetrovsk region of the middle of the XX century is considered, theoretically substantiated and revealed. **Conclusions.** Summarizing the above mentioned, after studying and analyzing the scientific literature on music institutions, events, prominent musicians of Dnipropetrovsk in the middle of XX century, we came to the conclusion that their creative and pedagogical experience is a source for a formation and development of the artistic environment for the region. Musical art, having a huge educational potential, is able to bring to consciousness the moral and ethical ideas embedded in it, forming certain qualities, relevant values and a certain attitude to the phenomena of reality. Consequently, based on the pedagogical, performing, compositional activities of outstanding artists of the studied region emphasize that they enriched the artistic environment not only of Dnipropetrovsk region, but also made a significant contribution to the musical culture of Ukraine.

The key words: artistic environment, musical institutions, performing, compositional, pedagogical activity.

Постановка проблеми. ХХ сторіччя відроджує мистецтво як складне художнє явище, як феномен синтезу, що символізує нове світовідчуття. Здавна увагу вчених привертало вивчення стану традиційного розвитку мистецького середовища досліджуваного регіону, що частково представлений в різноманітних архівних джерелах [2]. З роками накопичувався дослідницький досвід нових талановитих науковців у векторі розкриття становлення і розвитку музично-мистецької діяльності на Дніпропетровщині. Втім, дослідження творчого доробку вчених мистецької спадщини середини ХХ століття означеного регіону не можна назвати вичерпаним, що й становить проблемну домінанту презентованої статті.

Актуальність дослідження. У мистецькому середовищі ХХ ст. ключовим напрямом є належна організація культурних процесів, що визначають модернізацію соціокультурної сфери. Слід нагадати, що національна культура народу – це той великий скарб, що передається від покоління до покоління, примножується, збагачується. Людина давно живе в середовищі трансформованому під впливом її діяльності. В життєвому циклі людина і навколишнє середовище утворюють постійно діючу систему «людина-довкілля».

Музичне середовище, як і «...кожне об'єктивне середовище, має свою структуру, спрямованість, характер, масштаб, різновиди і всю ... специфіку взаємовпливів» [9, 212]. Воно охоплює досвід митців, музичні заклади, організації, тобто всю музично-звукову сферу. Історичний контекст, який зумовив регіональну неповторність музично-мистецького середовища і формування специфічної та результативної музично-педагогічної традиції Дніпропетровщини дав культурі України цілу низку видатних постатей. В сучасних умовах питання становлення та розвитку мистецького середовища окремого регіону є недостатньо вичерпним. Відтак, актуальність дослідження підтверджується активними науковими пошуками в галузі становлення і розвитку музичної освіти, сучасного українського мистецтвознавства досліджуваного регіону.

Огляд літератури. Проблеми сучасного мистецтвознавства висвітлюють в дослідженнях О. Бенч [1], А. Мартинюк [5], Т. Мартинюк [6], В. Рожок [8] та ін. Питання музичного просвітництва Дніпропетровщини 50-70 років розглядає науковець Я. Лисенко [3]. Зокрема, серед останніх праць слід відзначити роботи дослідника Т. Медведнікової [7], в яких вивчається музично-мистецька діяльність Дніпропетровщини.

Метою означеної статті є висвітлення процесу становлення та розвитку мистецького середовища Дніпропетровщини середини ХХ століття.

Об'єктом дослідження є процес становлення і розвитку мистецького середовища Дніпропетровщини середини ХХ століття, а **предметом** – особливості, характерні певному періоду розвитку мистецького середовища досліджуваного регіону.

Виклад основного матеріалу. Сучасне мистецтвознавство відзначається значним підвищенням інтересу науковців до першоджерел минулого, особливо періоду ХХ століття. Дослідження

в галузі музичного мистецтва та культури українського народу стали уособленням означеного періоду, що вже увійшов в історію.

Процес становлення і розвиток мистецького середовища Дніпропетровщини ХХ століття можна розглядати за певними періодами:

1. Перші роки – 20-і роки ХХ століття. Даному періоду притаманний підйом музичного життя, кульмінацією якого стала реорганізація музичного училища в консерваторію.

2. Середина 20-х – 80-і роки ХХ століття. Цей період ХХ століття є часом стандартизації та уніфікації музичної освіти.

3. Кінець 80-х років ХХ – початок ХХІ століття. Даний період представляє етап духовного відродження української нації. Головною подією означеного періоду стало перейменування Дніпропетровського музичного училища в Дніпропетровську консерваторію ім. М. Глінки.

Наголосимо, що серед творчих установ, які визначають мистецьке середовище будь-якого міста, одне з провідних місць належить професійним музичним закладам. Виховуючи музичну еліту, вони безпосередньо впливають на рівень концертного та творчого життя регіону, визначають вектори його подальшого культурного розвитку. Саме тут зосереджуються кращі виконавські й педагогічні кадри. Таким закладом було музичне училище.

Створення при Катеринославському відділенні музичних класів (1898 р.) та реорганізація їх в музичне училище у вересні 1901 року, зіграли вирішальну роль у підготовці професійних музичних кадрів і забезпечили ними загальноосвітні навчальні заклади регіону. Після закінчення училища більшість його випускників продовжили музичну освіту у Санкт-Петербурзькій та Московській консерваторіях, де на конкурсних іспитах демонстрували блискучі знання й навички. Деякі після закінчення Катеринославського музичного училища відкривали приватні музичні школи, а також займались виконавською діяльністю [7, 18–19].

Заснування такого навчального закладу досліджуваного регіону є визначальною подією, яка відбулася на початку ХХ століття. Дніпропетровське музичне училище досягло значних успіхів у навчальному процесі й загальнокультурній діяльності, впевнено заявивши про себе на музичних теренах Дніпропетровщини, ставши однією з домінант її мистецького простору. Це було обумовлено колективною «енергією молодості», що натхненно долала всі

перешкоди у прагненні до творчої реалізації, досягненні найбільших висот педагогічного олімпу.

Зазначимо, що в усі періоди творча діяльність музичного училища сприяла професіоналізації музичного простору Дніпропетровщини, затриманні музичних кадрів саме в цьому регіоні. Значна історична відстань, що розподіляє цю дату із сьогоднішнім, дає можливість осмислити й узагальнити основні етапи становлення навчального закладу, визначити головні фактори, що впливали на його розвиток, згадати тих людей, котрі стояли у витоків професійної музичної освіти на Дніпропетровщині.

На початку ХХ століття, узагальнюючи набутий досвід діяльності, «Просвіта» ставить нове завдання: поєднати частини народу в одне духовне ціле, тобто дбати про вироблення спільного почуття національної єдності [4, 291]. Музичний відділ міста запрошує відомих музикантів з досвідом просвітницької діяльності. Важливу роль відіграв видатний музикант К. Стеценко, який протягом 1918 – 1919 років займався питанням утворення інфраструктури музичного шкільництва в Україні.

У передвоєнний період мистецьке середовище Дніпропетровщини зростає. Тут працюють театри опери і балету, музичної комедії, юного глядача, два драматичних театри, обласна філармонія, діяльність яких забезпечують професійні музиканти – вихованці провідних музичних навчальних закладів Москви та Ленінграда.

У післявоєнний період відродження мистецького середовища на Дніпропетровщині відбувається на відновленні традиційних форм хорового співу. З 1946 року проведення співацьких свят надає йому ролі одного з провідних засобів організації професійної та аматорської музичної діяльності. Успішні виступи Дніпропетровської хорової капели, створеної у 1954 році, позитивно позначилось на її подальшій творчій долі. Була підтримана ініціатива її керівника П.Д. Горохова щодо створення в її складі хору хлопчиків та організації обласного відділення Всеросійського хорового товариства.

Вагомим надбанням музичної культури України ХХ століття стає Київська фортепіанна школа, творча діяльність якої пов'язана з розвитком і становленням Дніпропетровської професійної музичної культури. Питання зв'язку виконавських та педагогічних традицій, їх подальшої еволюції все більше привертають увагу вітчизняних

музикознавців, фахівців у галузі фортепіанного мистецтва, таких як Т. Глушук, Е. Дагілайська, Ж. Дедусенко, Н. Зимогляд, Н. Кашкадамова, Л. Мазепа, Т. Мазепа, В. Мітлицька, Т. Рощина, Н. Руденко, Т. Старух та ін.

Отже, інтерес до піаністичної школи Дніпропетровщини обумовлений необхідністю усвідомлення її місця та ролі в українській вітчизняній піаністичній культурі, генезису професійної майстерності, особливостей еволюції.

Значний внесок у розвиток мистецького середовища Дніпропетровщини ХХ століття зробив видатний музикант і композитор – А.Я. Штогаренко. Вихованець музичного училища ім. М. Глінки став членом, а пізніше головою Спілки композиторів України. Будучи ректором, професором і завідувачем кафедри композиції Київської консерваторії митець організував у Дніпропетровську прем'єри власних нових творів, а саме – сюїта для фортепіано з оркестром «Партизанські картинки», «Симфонічні танці» для фортепіано з оркестром, цикли фортепіанних п'єс «Образи», «Етюди-малюнки».

У 60-ті роки на Дніпропетровщині відновлюється потужність культурного потенціалу, накопиченого у довоєнний період. Педагогічний колектив музичного училища ім. М. Глінки проводив велику лекційну та концертну діяльність з метою пропаганди музичної культури, естетичного виховання трудящих на підприємствах, у колгоспах, навчальних закладах, парках та палацах культури, клубах, науково-дослідних установах тощо.

У 1975 – 1976 навчальному році було проведено ряд культурно-масових заходів, а саме – зустрічі з професором Київської державної консерваторії О. Пархоменко, з лауреатом міжнародних конкурсів А. Любимовим, заслуженим артистом РСФСР, професором Московської консерваторії Т. Ніколаєвою, зліт відмінників, зустріч викладачів та учнів диригентсько-хорового відділу з колишніми випускниками.

Мистецька діяльність визначила зміну творчих функцій, які відігравали на Дніпропетровщині професійні виконавські колективи, зокрема філармонійні та освітні установи. Останні трансформуються із закладів, які переважно виконували роль осередків, де готувалися кадри, у структури, що беруть на себе увесь обсяг виконання музично-просвітницьких завдань.

Наприкінці 70-х років мистецьке середовище Дніпропетровщини передбачає використання системного підходу як виховного засобу. Мистецтво тлумачиться як складова «художньої культури зрілого соціалізму», яку створюють «представники мистецтва соціалістичного реалізму, художньої самодіяльності трудящих мас, державних і профспілкових установ культури», а також художній досвід кожного з народів, але ж, обов'язково, у його цінних рисах, тобто тих, що відповідають ідейним і моральним цінностям радянського способу життя.

Зазначимо, що мистецьке життя Дніпропетровщини середини ХХ століття було спрямоване на удосконалення як процесу естетичного виховання, так і на формування національної свідомості особистості. Адже композитори краю та виконавці їх творів, вносять вагомий внесок у процеси національного відродження України.

Висновки. Мистецьке середовище Дніпропетровщини середини ХХ століття постає цілісним і динамічним явищем, яке є важливим компонентом розквіту української мистецької освіти загалом. Проаналізувавши історико-теоретичну літературу досліджуваного регіону, зробимо висновок, що творчий і педагогічний досвід видатних музикантів, педагогів, композиторів становить джерело розвитку національної культури. Музичне мистецтво, маючи величезний виховний потенціал, здатне довести до свідомості закладені в ньому морально-етичні ідеї, формуючи окремі якості, відповідні цінності, певне ставлення до явищ дійсності. Таким чином, спираючись на педагогічну, виконавську, композиторську діяльність видатних митців досліджуваного регіону можна констатувати, що вони збагатили мистецьке середовище не тільки Дніпропетровщини, а й зробили вагомий внесок у музичну культуру України.

Перспективи дослідження. Перспективою подальшого розгортання досліджуваної проблеми є висвітлення музичного середовища Дніпропетровщини кінця ХХ – початку ХХІ сторіч з метою формування загальнокультурних цінностей людини.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бенч-Шокало О. Український хорівий спів: актуалізація звичаєвої традиції. Київ: «Україна Світ», 2002. 440 с.
2. Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки (1898 – 2008) [нариси]. Під заг. ред. Т. Медведнікової. Дніпро: АРТ-ПРЕС, 2008. 208 с.

3. Лисенко Я. Музичне просвітництво Дніпропетровщини 50-70-х років: монографія. Дніпро: ЛІРА, 2017. 184 с.
4. Лисий І. Філософська і мистецька культура: навчальне видання. Київ: Видавничий дім «КМ Академія», 2004. 363 с.
5. Мартинюк А.К. Диригентська діяльність Миколи Олексійчука в контексті музичної культури Поділля другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2019. 200 с.
6. Мартинюк Т. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я ХІХ – ХХ ст. Мелітополь: «Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні», 2003. 608 с.
7. Медведникова Т. Моисей Левин. Выдающиеся музыканты Днепропетровщины. Днепропетровск: Днепропетровская консерватория им. М. Глинки, 2014. 199 с.
8. Рожок В.І. Сонячний маестро: монографія. Київ: Автограф, 2006. 246 с.
9. Туріна О.А. Творча соціалізація як еталонна модель культурно-мистецького простору. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2011. № 27. С. 212–217.

References:

1. Bench-Shokalo, O. (2002). Ukrainian choral singing: actualization of customary tradition. Kyjiv: „Ukrajina Svit” [in Ukrainian].
2. Dnipropetrovsk conservatory named after M. Glinka (1898 – 2008), (2008). Dnipro: ART-PRES [in Ukrainian].
3. Lysenko, Ja. (2017). Music education of Dnipropetrovsk region of 50-70 years: monograph. Dnipro: LIRA [in Ukrainian].
4. Lysyj, I. (2004). Philosophical and artistic culture. Kyjiv: Vydavnychyj dim «КМ Akademija» [in Ukrainian].
5. Martynjuk, A.K. (2019). Conducting activities of Mykola Oleksiychuk in the context of musical culture of Podillya in the second half of the XX - beginning of the XXI century: monograph. Kam'janecj-Podiljsjkyj: Vydavecj PP Zvolejko D.Gh. [in Ukrainian].
6. Martynjuk, T. (2003). Musical professionalism of the Northern Priazov of the XIX – XX centuries. Melitopolj: Vydavnychyj budynok Melitopoljsjkoji misjkoji drukarni [in Ukrainian].
7. Medvednikova, T. (2014). Moses Levin. Outstanding musicians of the Dnipropetrovsk region. Dnepropetrovsk: Dnepropetrovskaja konservatorija im. M. Glinki [in Russian].
8. Rozhok, V.I. (2006). Sunny maestro: monograph. Kyjiv: Avtoghraf [in Ukrainian].
9. Turina, O.A. (2011). Creative socialization as a standart model of cultural and artistic space. Aktualjni problemy istoriji, teoriji ta praktyky khudozhnjoji kuljтуры, 27, 212–217 [in Ukrainian].

UDC 78.071.1
DOI 10.33287/222032

Громченко Валерій Васильович,
*доктор 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
<https://orcid.org/0000-0002-2446-2192>

НЕОРОМАНТИЧНІ РИСИ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА НЕЖИГАЯ (на прикладі творів для духових інструментів)

Метою статті є виявлення найбільш характерних стилістичних репрезентант стосовно неоромантичного почерку композиторського мовлення Олександра Нежигая, представлених у творах митця для духових академічних інструментів. Коло **методів** наукового процесу ґрунтуються на оперуванні низкою теоретичних та емпіричних прийомів дослідження, а саме – аналізу і синтезу, індукції та дедукції, інтерв'юванні, а також методі вистежування об'єкту дослідження, застосованого у процесі вивчення та узагальнення досвіду впровадження духових композицій О. Нежигая у різних сферах духового академічного музично-виконавського мистецтва (педагогічній, конкурсній, концертній, культурно-просвітницькій). **Наукова новизна** теми зумовлюється відсутністю звернення науковців до вивчення творчого доробку О. Нежигая для духових інструментів у світлі стильової самобутності його композиторського мовлення. Новизною статті є також усталення в якості матеріалу дослідження ряду творів О. Нежигая для духових інструментів, а саме – «Натхнення» для кларнета соло, «Скерцо» для гобоя і фортепіано, «Колискова» для кларнета й фортепіано, «Інтродукція й токато» для кларнета і фортепіано, що до сьогодні не ставали у центрі проблемно-стильової науково-дослідницької уваги вчених. **Висновки.** На прикладі композицій О. Нежигая для духових інструментів розкрито неоромантичні риси творчості майстра. Серед них акцентуватимемо романтичну образність, що стає домінантою ідейно-художнього

змісту творів; мелодико-варіаційний тип викладення тем, що знаходить прояв у техніці варійованого повтору, застосуванні принципу варіаційно-варіантних перетворень мелодії; використання традиційних художньо-виразових можливостей духового академічного інструментарію (темброво-динамічна палітра, артикуляційно-штриховий арсенал); акцентуацію глибинно-індивідуального, інтимно-чуттєвого стану особистості – романтичної постаті-лірика, як індивідуума з максимально насиченою емоційно-чуттєвою силою, володаря безмежності обривів почуттів.

Ключові слова: стиль, композитор, духові інструменти, соло, твір, музичне мистецтво, неоромантизм.

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

Неоромантические черты творчества Александра Нежигая (на примере произведений для духовых инструментов)

Целью статьи является выявление наиболее характерных стилистических репрезентант касательно неоромантического почерка композитора Александра Нежигая, представленных в произведениях мастера для духовых академических инструментов. **Круг методов** научного процесса основывается на оперировании рядом теоретических и эмпирических приёмов исследования, а именно – анализа и синтеза, индукции и дедукции, интервьюирования, а также метода отслеживания объекта исследования, используемого в процессе изучения и обобщения опыта внедрения духовых композиций А. Нежигая в различных сферах духового академического музыкально-исполнительского искусства (педагогической, конкурсной, концертной, культурно-просветительской). **Научная новизна** темы обуславливается отсутствием обращения учёных к изучению творческого наследия А. Нежигая для духовых инструментов в свете стилевого своеобразия его композиторского почерка. Новизной статьи является также утверждение в качестве материала исследования ряда произведений А. Нежигая для духовых инструментов, а именно – «Вдохновение» для кларнета соло, «Скерцо» для гобоя и фортепиано, «Колыбельная» для кларнета и фортепиано, «Интродукция и токката» для кларнета и фортепиано, которые до сегодня не ставали в центре проблемно-стилевого научно-исследовательского внимания учёных. **Выводы.** На

примере композиций А. Нежигая для духовых инструментов раскрыто неоромантические черты творчества мастера. Среди них акцентируем романтическую образность, которая является доминантой идейно-художественного содержания произведений; мелодико-вариационный тип изложения тем, что находит своё проявление в технике варьированного повтора, применении принципа вариационно-вариантных преобразований мелодии; использование традиционных художественно-выразительных возможностей духового академического инструментария (темброво-динамическая палитра, артикуляционно-штриховой арсенал); акцентуацию глубинно-индивидуального, интимно-чувственного состояния индивидуума – романтической личности-лирика, как индивидуальности с максимально наполненной эмоционально-чувственной силой, обладателя бесконечности горизонтов чувств.

Ключевые слова: стиль, композитор, духовые инструменты, соло, произведение, музыкальное искусство, неоромантизм.

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

Neo-romanticism features of Alexander Nezhigay's creativeness (on the example of compositions for wind instruments)

The purpose of this scientific article is concentrated by author in revealing the most characteristic style traits concerning neo-romanticism handwriting of composer Alexander Nezhigay, which are represented in compositions by master for wind academic instruments. The row of **methods** for this scientific process is based on operating by series of theoretic and empirical ways of the investigation, a namely analysis and synthesis, induction and deduction, interviewing as well as a method observation of scientific object, which is used by author into process for studying and generalization of experience concerning introduction of wind compositions by A. Nezhigay into different sphere of wind academic musically performing art (pedagogy, competition, concert, culturally education). **Scientific newness** of the article is conditioned by absent appealing of researchers to studying of A. Nezhigay's creative heritage for wind instruments in the light of style peculiarity of composer's handwriting. The novelty of article is also revealed by affirmation as research material the series composition by A. Nezhigay for wind instruments, a namely „Inspiration” for clarinet solo, „Scherzo” for oboe

and piano, „Lullaby” for clarinet and piano, cycle „Introduction and toccata” for clarinet and piano, which were not in the center of problematically style scientifically investigative attention of scholars. **Conclusions.** The neo-romanticism traits of A. Nezhigay’s creativeness is discovered on the example of compositions by master for wind academic instruments. Among them, we accent romantic imagery, which is dominant for idea-artistic content of composition; melodic variation type of representation themes, what finds the manifestation into technique of variation repetition; using traditional artistically expressive opportunities of wind academic instrumentation (timbre and dynamic pallets, articulatory performing arsenal); accentuation of deeply individual, intimal condition of person – romantic individual-lyric.

The key words: style, composer, wind instruments, solo, composition, musical art, neo-romanticism.

Постановка проблеми. Музичне мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ століть означене характерною унікальністю феномену синтезу будь-яких культурно-мистецьких трансформацій. Явище музично-варіаційної художньої результативності, екстраординарної музично-інтонаційної модерності, все частіше знаходить відповідний розголос, певне визнання в культурно-мистецьких колах сьогодення. «Ми живемо у дивовижний час, коли все дозволено та все можливо у музичній творчості. Сучасна музика дивує різноманітністю засобів та напрямів, ніщо не заборонено, фантазію творця ніщо не обмежує: найбільш фантастичним або ж цілком традиційним образом використовуються інструменти та їх поєднання, форми і жанри, історичні стилі й артефакти масової культури» [1, 1205].

Зауважимо, що у явищі максимальності варіантів художньо-мистецьких форм, ідейно-образної змістовності музичних композицій, максимально інтенсивної жанрової регенерації, питання музичного стилю творчості сучасних композиторів сягають рельєфності ознак їх полістилістичної характерності, окресленої, наголосимо, багаторівневим комплексним сприйняттям сьогочасної стильової панорами безпосередньо у композиційно-мистецькому акті творчості митця.

Інеса Беренбейн, розглядаючи питання стилю в подієвому аспекті, зазначає наступне: «Обумовленість національного музично-історичного процесу ХХ століття як загальними (політичними)

чинниками, так і суто іманентними якостями української ментальності, створює особливий стильовий дискурс, починаючи від сплеску стилетворчої активності в 20-х, стабілізації стильового канону в 30-50-х, до полістилістики та інтертекстуальних пошуків у 60-90 роках» [2, 58].

Відтак, процес виявлення стилістичної самобутності композиторського почерку митця, зацентруємо, із кола багатогранності його полістилістичної палітри, своєрідного полістилістичного букету музично-інтонаційного мовлення, генерує проблему окреслення певної стилістичної домінанти творчої ідентифікації композитора.

Актуальність теми статті проростає з першорядного, комплексно-об'єднуючого значення стильової характерності композиторського мовлення задля досягнення більш точного відтворення певного характеру, а також художньо-образного змісту відповідного музичного твору. Акцентуватимемо, що виявлення стильової пріоритетності у композиційно-творчому процесі митця формує загальну окресленість його інтонаційного почерку. При цьому, наголосимо, стильова домінанта художнього звукопису композитора, максимально влучно, концентровано усвідомлюється музикантом-виконавцем, викладачем, ще до творчо-практичного ознайомлення з тим чи іншим музичним твором майстра.

Огляд літератури. Творчий доробок Олександра Нежигая² для духових академічних інструментів вже знаходив аналітичне означення у низці теоретичних праць, присвячених вітчизняному духовому музично-виконавському мистецтву. Насамперед, це спільна робота Ю.Ю. Левицького й Т.Г. Мазура «Художня образність та авторська специфіка в композиції „Інтродукція і токато” для кларнета й фортепіано О. Нежигая» [11], дослідження автора презентованої публікації [3; 4], а також колективна праця викладачів кафедри «Оркестрові інструменти» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки «Твори для духових інструментів композиторів Дніпропетровщини» [10].

Сольні духові композиції О. Нежигая розглядаються у вищеокреслених роботах, передусім, у виконавсько-технологічному, художньо-змістовному та педагогічному аспектах. Натомість,

² Нежигай Олександр Миколайович – (р.н. 1955) композитор, заслужений діяч мистецтв України, голова Дніпропетровської регіональної організації Національної Спілки композиторів України, викладач Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки.

розкриття стильової домінанти композиторського мовлення майстра, означення самотності його музично-інтонаційного почерку у творах для духових інструментів, на жаль, постає не дослідженим.

Метою статті є виявлення найбільш характерних стилістичних репрезентант стосовно неоромантичного почерку композиторського мовлення Олександра Нежигая, представлених у сольних творах майстра для духових академічних інструментів.

Об'єктом дослідження постає композиторський стиль Олександра Нежигая, а **предметом** – неоромантичні риси у композиторській творчості митця, означені у сольних творах для духових академічних інструментів.

Виклад основного матеріалу. Композиції для духових інструментів у творчому доробку Олександра Нежигая займають хоча й не основне, але ж чітко окреслене місце. Передусім, це сольні, художньо-довершені твори яскраво вираженого концертного плану, що вдало пройшли апробацію часом і отримали визнання як у концертній, конкурсно-фестивальній, так і в навчально-освітній галузях сучасного духового музично-виконавського мистецтва.

Концертно-сольний спадок О. Нежигая для духових академічних інструментів, а саме – «Інтродукція й токати» для кларнета і фортепіано, «Натхнення» для кларнета соло, «Скерцо» для гобоя і фортепіано, «Колискова» для кларнета і фортепіано, засвідчує пріоритетність дерев'яного духового інструментарію у композиційно-творчому процесі майстра, зокрема кларнета і гобоя. Відсутність у композиторському доробку митця творів для мідних духових інструментів у супроводі фортепіано або ж написаних у виконавській формі соло, опосередковано посвідчує романтичну прихильність майстра щодо вибору духового академічного інструментарію. Адже саме у XIX столітті відбулось ствердження художньо-виразового, естетично-звукового обличчя духових академічних інструментів, і передусім, кларнета.

Говорячи про доленосні конструкційні, акустично-технічні удосконалення духового інструментарію у XIX сторіччі А.М. Понькіна зазначає: «Саме у даний період довго назриваюча еволюція духового інструментарію увійшла в стадію докорінної реконструкції, що спричинило величезні зміни в органіці духових інструментів, у наслідку чого вони набули той вид, що зберігся до нашого часу» [7, 21].

Безперечною домінантою неоромантичного почерку О. Нежигая постає максимально-емоційне вираження художньо-образного змісту творів, проникливо-чуттєве відтворення характеру ідейно-змістовної, музично-інструментальної картинності. Саме це є похідним від домінуючого становища у творчості майстра романтичної образності. Романтичні картини-характери, особистості та їх почуття, якими виразно оперує митець («Натхнення», «Колискова», «Скерцо»), не походять від стрімких глобалізаційних процесів сучасності, не отримують ознак цілісного світобачення, натомість, виразно окреслюються глибинною індивідуалізацією, винятково романтичною інтимністю відчуття художнього образу, відповідної художньої образності. «Тяжіння до образної яскравості, певної театральності, притаманне й інструментальним жанрам. Слухачів приваблює щирість й емоційність творів різноманітного образно-стильового спрямування, життєстверджуюча сила, пружність, енергійна насиченість музики» [8, 21].

Доленосного значення у світлі вищесказаного набуває пріоритетність звернення композитора до програмності. Зазначимо більше, вербальність окреслення художньої змістовності проходить червоною стрічкою у творчості майстра не лише стосовно сольного, камерно-інструментального доробку, але й симфонічних творів («Слов'янське капричіо»), музики до драматичних вистав («Театр Нерона і Сенеки», «Макбет»), спектаклів для дітей («Кіт у чоботах», «Носоріг та жирафа»), мюзиклів («Багато галасу з нічого», «Останній день Фігаро»), балету «За двома зайцями» та ін.

На особливу увагу, у світлі неоромантичної характерності музично-інтонаційного почерку О. Нежигая, заслуговує композиційно-тематична варіаційність, яскраво виражена насиченість мелодичного розвитку варіаційно-варіантною перемінністю. При цьому, наголосимо, градації тематичної змінності означені як мелодико-варіаційним, так і ритмо-варіаційним типами викладення тем. Композитор винятково виразно впроваджує у розбудову мелодії різноманітність оспівувань, поєднану з багатогранністю використання прохідних звуків у гармонічній канві композицій (твори «Натхнення» для кларнета соло та «Колискова» для кларнета і фортепіано). Метричні устої та ритмічна пульсація у циклі «Інтродукція й токато» для кларнета і фортепіано та п'єсі «Скерцо» для гобоя і фортепіано постійно корелюються перемінністю розмірів. Так, основний розмір у гобойному «Скерцо» 5/4 зазнає постійної

метро-ритмічної взаємодії з 2/4, 4/4, 3/4, а середній розділ гобойної мініатюри, що написаний у розмірі 12/8, художньо доповнюється виразною кореляцією з метричною видовмінністю, означеною розміром 9/8.

Таким чином, духові твори О. Нежигая, з огляду мелодичного та ритмо-варіаційного викладення їх тематичного матеріалу, можливо розподілити на дві групи, а саме – композиції з мелодико-варіаційним типом викладення тем («Натхнення» для кларнета соло й «Колискова» для кларнета і фортепіано), та твори з ритмо-варіаційною розбудовою тематичного матеріалу («Інтродукція й токату» для кларнета і фортепіано та «Скерцо» для гобоя і фортепіано).

Підкреслимо, що такого роду перемінність повторюваності власних тем призводить до констатації явища непрямого цитування особистого тематизму, тобто до самоцитування. Цей феномен надає ностальгічного відтінку музично-інструментальній промові О. Нежигая, стверджуючи загальний образ глибинної ностальгії з максимальним переважанням ліризму над іншими характеристиками вираження.

Мистецтвознавець Н. Тарасова у розгорнутій рецензії на авторський концерт до 60-ліття з дня народження О. Нежигая акцентує увагу на винятковому ліризмі у пісенних циклах майстра та його камерно-інструментальних мініатюрах: «Зокрема, у виконаних „Колисковій” для кларнета з фортепіано, „Споміні” та „Джаз-вальсі” для фортепіано, де „органом” композитора у збудженні найтонших ліричних струн слухачької душі слугують романсово-пісенні інтонаційні звороти, інтегровані в оригінальний за тембровим і гармонійним джазовим забарвленням мелодійно-ритмічний контент. Це забезпечує доступність тексту, що не заперечує його професійності й серйозної змістовності» [9, 22].

Показовим з точки зору неоромантичного почерку письма О. Нежигая, зокрема у сольних творах для духових академічних інструментів, постає регенерація, своєрідне переосмислення традиційних художньо-виразових можливостей гобоя і кларнета, певна виразова акцентуація регістрового, тембрового, динамічного потенціалу, насамперед, у їх прикінцевих, граничних частинах.

У використанні традиційного виразового арсеналу названих інструментів майстер стверджує звуки крайніх регістрів у вагомості їх функціонально-тематичного, мелодичного та темброво-

колористичного значення. Звуки високого регістру гобоя (c^3 , es^3) застосовуються композитором у стверджені художньо-кульмінаційних вершин твору. У п'єсі «Натхнення» для кларнета соло звуки крайніх регістрів (e малої октави, a^3) лягають в основу розбудови тематичного матеріалу твору. При цьому, важливо наголосити, О. Нежигай дістається максимальності відтворення темброво-колористичної характерності звучання, створюючи винятково виразні, лаконічні за обсягом музичної промови пасажі (2 такти у розмірі 4/4), підкреслимо, в діапазоні чотирьох октав. «У сучасному романтизмі, як і у його класичному прообразі, все більшу роль став відігравати тембр, що став одним з найважливіших компонентів музичної виразності» [6, 9].

Традиційністю використання вирізняється й артикуляційно-штрихова палітра, динамічні градації (гучність звуку). Віртуозно-технічні можливості гобоя і кларнета значно поступаються в акцентуації композитором кантилено-ліричних, поетично-наспівних побудов.

Відтак, можемо констатувати, що сольна творчість О. Нежигая для духових дерев'яних інструментів (нагадаємо, що у майстра відсутні сольні твори для мідних духових), полишена будь-яких проявів авангардного модернізму, застосування нетрадиційних засобів музичної виразності, натомість, стверджує своєрідно переосмислений, певною мірою оновлений погляд на традиційні художньо-виразові можливості духового дерев'яного інструментарію, домінантою для використання яких постають глибинно-індивідуалізовані особистісні переживання, проникливо-чуттєва відвертість романтичного світовідчуття.

Наголосимо, що концентрично-змістовною рисою неоромантичного звукопису О. Нежигая, зокрема у лоні духового академічного музично-виконавського мистецтва, є усталення в художньо-змістовній картинності індивідуума, особистості надзвичайної сили, в якій митець із максимальною виразністю підкреслює певну рису характеру, стверджуючи її як художньо-емоційну домінанту усієї композиції. Говорячи про художню образність циклу «Інтродукція й токато» для кларнета і фортепіано Ю.Ю. Левицький і Т.Г. Мазур відзначають наявну «...художню, образно-емоційну картину композиції, що відтворюється у стражданнях людини у її глибокому відчаї, психологічному зламі

(перша п'єса „Інтродукція”), а також у людській нескореності, боротьбі й поразці наприкінці твору (друга п'єса „Токата»)» [11, 245].

Констатуючи цілісне сприйняття стилістики музично-інтонаційного мовлення О. Нежигая у сольних духових творах, відзначимо майстерність використання майстром ритмо-інтонаційних конструкцій, певних звукових структур, своєрідних інтонаційних формул, що перманентно-змінюючись не втрачають відтінку варіаційно-конструйованої мотивності мелодичного інтонування. «Наспівність, мелодійність, конструктивність елементів музичного мовлення, театральна виразність, структурна чіткість інтонаційних формул викристалізовується у мистецькому почерку композитора Олександра Нежигая» [5, 40].

Та все ж таки, певна ритмо-конструкційна структурність, інтонаційні формули не стають на заваді природного емоційно-чуттєвого сприйняття музики майстра, в основі якої, безперечно, почуття митця. «Твори О. Нежигая сприймаються природним потоком звукових образів, замішаних на щедрій гамі авторських почуттів. Їх не можна сплутати з раціональними композиціями, що уподібненні до „ідеально” виконаного завдання з гармонії чи інструментовки, але позбавленими Божої помітки таланту. Навпаки, в музиці композитора живе одного разу віднайдена авторська „тональність” із відблиском невловимої хвилини натхнення, завжди неповторного моменту грайливого бігу живої уяви» [9, 22].

Висновки. Вищезначений аналіз композицій О. Нежигая для духових інструментів, здійснений у світлі виявлення стилістичних репрезентант майстра, дозволяє окреслити деякі неоромантичні риси музично-інтонаційного почерку митця. Серед них акцентуватимемо, насамперед, романтичну образність, що стає неодмінною домінантою ідейно-художнього змісту творів; мелодико-варіаційний тип викладення тем, що знаходить прояв у техніці варійованого повтору, застосуванні принципу варіаційно-варіантних перетворень мелодії, а також явищі самоцитування; використання традиційних художньо-виразових можливостей духового професійного академічного інструментарію (темброво-динамічна палітра, артикуляційно-штриховий арсенал); акцентуацію глибинно-індивідуального, інтимно-чуттєвого стану особистості – романтичної постаті-лірика, як індивідуума з максимально насиченою емоційно-чуттєвою силою, володаря безмежності обривів почуттів.

Перспективи дослідження. Стильова характерність композиторського мовлення О. Нежигая, зокрема неоромантичні риси музично-інтонаційного почерку митця, можуть бути доповнені внаслідок аналізу ансамблевих та оркестрових творів майстра, партитури яких містять художньо-виразне використання сучасного духового академічного інструментарію.

Список використаних джерел і літератури:

1. Безрядина Е.В. «Посвящение классикам»: заметки о неоромантизме в современной отечественной инструментальной музыке. *Молодой учёный*. 2015. № 8 (88). С. 1205–1208.
2. Беренбейн І.С. Неоромантичні риси творчості Валентина Костенка (на прикладі «12 солоспівів на слова Лесі Українки»). *Українське музикознавство*. 2018. Вип. 44. С. 58–66.
3. Громченко В.В. Особливості жанрової палітри та засобів виразності у сучасних творах для духових інструментів (на прикладі творчості дніпропетровських композиторів). *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 3. С. 50–53.
4. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ - Дніпро: ЛПРА, 2020. 304 с.
5. Грушецька О.В., Черниш Я.О., Громченко Н.В. Сучасна українська хорова музика: навч. посібник. Дніпро: ЛПРА, 2018. 76 с.
6. Денисова Е.Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети ХХ века: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2001. 24 с.
7. Понькина А.М. Феномен саксофона в музыкальном искусстве второй половины XIX века. *Культурная жизнь Юга России*. 2017. № 4 (67). С. 21–27.
8. Поставна А.К. Олександр Миколайович Нежигай. *Творчі портрети композиторів Дніпропетровщини*. 2002. С. 20–22.
9. Тарасова Н. Композитор як місія (нотатки з авторського концерту композитора Олександра Нежигая). *Музика*. 2016. № 4. С. 21–23.
10. Твори для духових інструментів композиторів Дніпропетровщини. Вип. 1. [уклад. І.О. Грузін, В.О. Семеряга, Г.О. Юшин, Я.О. Потапов]. Дніпро: ЛПРА, 2018. 80 с.
11. Levitskiy Y., Mazur T. Artistic imagery and author's peculiarity in composition «Introduction and Toccata» for clarinet and fortepiano by Alexander Nezhigay. *Herald national academy of managerial staff of culture and arts*. 2018. № 1. P. 245–248.

References:

1. Bezrjadina, E.V. (2015). „Dedication to the Classics”: Notes about Neo-Romanticism in contemporary domestic instrumental music. *Molodoj uchjonyj*, 8 (88), 1205–1208 [in Russian].
2. Berenbejn, I.S. (2018). Neo-Romantic features of Valentyn Kostenko’s creation (on the example of „12 romances on the words of Lesya Ukrainka”). *Ukrajinsjke muzykoznavstvo*, 44, 58–66 [in Ukrainian].
3. Ghromchenko, V.V. (2016). Features of the genre palette and means of expression in modern compositions for wind instruments (on the example of the creation of Dnepropetrovsk composers). *Visnyk nacionaljnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectv*, 3, 50–53 [in Ukrainian].
4. Ghromchenko, V.V. (2020). Wind solo in the European academic composer and performing creativeness of the 20th – the beginning of the 21st centuries (tendency of development, specifics, systematics): monograph. Kyjiv - Dnipro: LIRA [in Ukrainian].
5. Ghrushecjka, O.V., Chernysh, Ja.O., Ghromchenko, N.V. (2018). Contemporary Ukrainian choral music: handbook. Dnipro: LIRA [in Ukrainian].
6. Denisova, E.N. (2001). Neo-romantic aspects in the Russian instrumental concert of the last third of the 20th century. Extended abstract of candidate’s thesis. Moskva [in Russian].
7. Pon'kina, A.M. (2017). The saxophone’s phenomenon in the musical art of the second half of the 19th century. *Kul'turnaja zhizn' Juga Rossii*, 4 (67), 21–27 [in Russian].
8. Postavna, A.K. (2002). Alexander Nikolaevich Nezhigay. *Tvorchi portrety kompozytoriv Dnipropetrovshhyny*, 20–22 [in Ukrainian].
9. Tarasova, N. (2016). Composer as a mission (notes from the author’s concert of composer Alexander Nezhigay). *Muzyka*, 4, 21–23 [in Ukrainian].
10. Ghruzin, I.O., Semerjagha, V.O., Jushyn, Gh.O., Potapov, Ja.O., (Eds.). (2018). Compositions for wind instruments by composers of Dnipropetrovsk region. Dnipro: LIRA [in Ukrainian].
11. Levitskiy, Y., Mazur, T. (2018). Artistic imagery and author’s peculiarity in composition «Introduction and Toccata» for clarinet and fortepiano by Alexander Nezhigay. *Herald national academy of managerial staff of culture and arts*, 1, 245–248 [in English].

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

UDC 78.072.3

DOI 10.33287/222033

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>

Смірнова Галина Олександрівна,
магістрант кафедри «Історія та теорія музики»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (050) 805 - 99 - 66
e-mail: gosmirnova@gmail.com

**ТРАКТУВАННЯ ТЕКСТІВ ПІСЕНЬ
З П'ЄС В. ШЕКСПІРА У ЖАНРІ ВОКАЛЬНОЇ МІНІАТЮРИ
ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Мета статті – довести варіативний потенціал поезії В. Шекспіра «Fear no More» та можливість її різнобічного трактування у пісенному жанрі. **Методи** дослідження включають історичний підхід, за допомогою якого визначається специфіка використаних музичних жанрів у п'єсах В. Шекспіра та простежується історія звернення британських композиторів до текстів драматурга. Для виявлення особливостей формотворення та музичної інтерпретації текстів використано метод системного підходу, компаративний та аналітичний методи дослідження. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що в даній роботі вперше здійснено порівняльний аналіз пісень «Fear no more the heat o' the sun» британських композиторів початку ХХ століття Р. Куїлтера та Дж. Фінзі з точки зору співвідношення словесного компоненту з музикою пісень та розкрито ідею множинності трактувань пісень з п'єс В. Шекспіра. **Висновки.**

Практично всі п'єси В. Шекспіра передбачають звучання музики, яка найчастіше безпосередньо пов'язана з дією та звучить з уст героїв у вигляді пісні. Нерідко ці пісні виходять за рамки спектаклю, стають самостійними творами і даються як окремі опуси. Зокрема, шекспірівська пісня «Fear no More» з п'єси «Цимбелін» має більше ста музичних версій, найвідомішими з яких є інтерпретації Р. Куїлтера та Дж. Фінзі. Їхнє порівняння доводить широкий варіантний потенціал шекспірівського тексту, його цінність та можливість використання поза межами сценічної дії. Питання співвідношення тексту й музики залишається проблематичною зоною музикознавства й вимагає вироблення відповідної методології аналізу, у якій було б означено всі нюанси таких композицій. Втілення глибоких за змістом й органічних за літературними канонами текстів В. Шекспіра у камерно-вокальних жанрах розкриває в цьому плані певну перспективність, вбачаючи множинність інтерпретацій і художню оригінальність такого роду творів.

Ключові слова: вокальна мініатюра, Дж. Фінзі, камерно-вокальна творчість, поезія В. Шекспіра, Р. Куїлтер, співвідношення слова і музики, «Fear no more».

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

Смирнова Галина Александровна, магистрант кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки.

Трактовка текстів песен из пьес В. Шекспира в жанре сольной вокальной миниатюры начала XX века

Цель статьи – доказать вариативный потенциал поэзии В. Шекспира «Fear no More» и возможность ее разносторонней трактовки в песенном жанре. **Методы** исследования включают исторический подход, с помощью которого определяется специфика использованных музыкальных жанров в пьесах В. Шекспира и прослеживается история обращения британских композиторов к текстам выдающегося драматурга. Для выявления особенностей формообразования и музыкальной интерпретации текстов использован метод системного подхода, компаративный и аналитический методы. **Научная новизна** исследования заключается в том, что в представленной работе впервые выполнен сравнительный

анализ произведений «Fear no more the heat o 'the sun» британских композиторов начала XX века Р. Куилтера и Дж. Финзи с точки зрения соотношения словесного компонента с музыкой песен, а также раскрыто идею множественности трактовок песен из пьес В. Шекспира. **Выводы.** Практически все пьесы В. Шекспира предусматривают звучание музыки, которая чаще всего непосредственно связана с действием и звучит из уст героев в виде песни. Нередко эти песни выходят за рамки спектакля, становятся самостоятельными популярными музыкальными произведениями и издаются как отдельные опусы. В частности, шекспировская песня «Fear no More» из пьесы «Цимбелин» имеет более ста музыкальных версий, самыми известными из которых являются интерпретации Р. Куилтера и Дж. Финзи. Их сравнение доказывает максимально широкий вариантный потенциал шекспировского текста, его ценность и возможность использования вне сценического действия. Вопрос соотношения текста и музыки остаётся довольно широкой проблемной зоной современного музыкознания и требует создание универсальной методологии анализа, в которой были бы учтены все нюансы такого рода музыкальных произведений.

Ключевые слова: вокальная миниатюра, Дж. Финзи, камерно-вокальное творчество, поэзия В. Шекспира, Р. Куилтер, соотношение слова и музыки, «Fear no more».

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

Smirnova Galyna, graduate student of the chair «History and Theory of Music» of Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

Music interpretation of Shakespeare's plays poetry in the beginning of the XX century into the solo song genre

The purpose of this scientific article is to prove the potential of Shakespeare's poetry „Fear no More” for giving rise to multiple interpretations in a genre of a solo song. **Methods.** This study is based on a historical approach, which is used to determine the types of musical genres present in Shakespeare's plays and trace the history of setting playwright's texts by British composers. The systems approach, comparative and analytical methods are used by investigator to determine the specifics of the form and music interpretation of texts. **The scientific novelty** of this

investigative article is determined by the fact that the comparative analysis of the songs „Fear no more the heat o' the sun” by British composers of the beginning of the XX century R. Quilter and G. Finzi is, for the first time, carried out and described in this publication. The main target, in this case, is to link the literary component to the music of the song and confirm the possible existence of multiple interpretations of songs from Shakespeare's plays. **Conclusions.** Nearly all Shakespeare's plays call for music of some kind which often bears a direct connection to the action of the play; thus is created by the characters on stage in the form of a song. These songs often transgress the boundaries of the plays becoming independent works that are combined together and published as such in separate opuses. For instance, Shakespeare's song „Fear no More” from the play „Cymbeline” exists in more than a hundred of music versions; the most well known of which are those by R. Quilter and G. Finzi. Comparison of these interpretations proves the great intrinsic value of Shakespeare's texts and potential for producing its various readings, as well as the possibility of existence of these songs beyond the narrow confines of the stage action.

The key words: solo song, G. Finzi, chamber vocal music, W. Shakespeare's poetry, R. Quilter, the relationship between word and music, „Fear no more”.

Постановка проблеми. Вільям Шекспір – найбільш відомий англійський поет епохи Відродження. Його ім'я знає далеко за межами Великої Британії. Доробок В. Шекспіра існує поза часом, адже центральні теми його шедеврів (любов і ревності, дружба й зрада, благородство і підлість, влада й смиренність) зостаються актуальними повік.

Практично всі п'єси В. Шекспіра передбачають звучання музики, яка найчастіше безпосередньо пов'язана зі сценічною дією та звучить з уст героїв у вигляді пісні. Нерідко ці пісні виходять за рамки спектаклю, стають незалежними творами й видаються як особні опуси. Саме варіативний потенціал пісень з п'єс В. Шекспіра, які можуть існувати у декількох версіях, обумовлює необхідність їх компаративного аналізу.

Далеко не всі з існуючих версій пісень дійшли до нашого часу. Перші занотовані зразки таких творів, що датуються XVII століттям, зберігають свою актуальність і дотепер, на відміну від вокальних мініатюр XVIII й XIX ст., які за оцінкою британських музикознавців

[1, 6] не мають значної цінності для сучасного слухача. Справжній розквіт вокальної мініатюри на тексти В. Шекспіра відбувається наприкінці XIX століття, що хронологічно збігається із загальним підйомом британської музичної культури та жанру камерно-вокальної мініатюри зокрема. Являючи собою одну з вершин вокальної лірики британської культури, твори британських композиторів на тексти В. Шекспіра останнього десятиріччя XIX ст. та початку XX ст. представляють науковий інтерес, що підтверджує необхідність звернення до цієї теми. Зважаючи на неабияку цікавість до пісень на тексти В. Шекспіра з боку виконавців та відсутність у вітчизняному музикознавстві досліджень, сфокусованих на цій темі, її **актуальність** у сьогоденні культурно-мистецької наукової думки є беззаперечною.

Огляд літератури. Вокальні твори британських композиторів кінця XIX – початку XX століть вже ставали предметом вивчення англомовних музикознавців С. Бенфілда [2], Т. Холда [5] В. Ленгсфілд [4], остання з яких у своїй докторській дисертації присвяченій Р. Куілтеру, вдається до компаративного аналізу пісень на Шекспірівські тексти, однак обходить увагою найбільш виконувані їх версії, обмежуючись переважно їх поверхневим або вузько описовим характером.

Мета статті – довести варіативний потенціал поезії В. Шекспіра «Fear no More» та можливість її різнобічного трактування у пісенному жанрі.

Об'єктом дослідження є камерно-вокальні твори на тексти з п'єс В. Шекспіра британських композиторів початку XX століття, а **предметом** – особливості музичної інтерпретації словесного тексту В. Шекспіра у піснях британських композиторів Р. Куілтера та Дж. Фінзі.

Виклад основного матеріалу. У театральному дійстві В. Шекспір кличе до вживання пісень різноманітного типу, в залежності від драматичних цілей, якими вони визначаються. Згідно класифікації запропонованої Д. Ліндлеєм [6] вони розподіляються на дві категорії: перша – це знані «популярні» пісні, а друга – «формальні» твори. Різниця полягає в певних відносинах, що при співі формуються з аудиторією. Пісня, яку співає відповідний персонаж за проханням іншого, належить до «популярної» та нерідко є цитатою занадто добре відомої мелодії. На противагу цьому «формальна» пісня виконується героєм для того, щоб передати свої

власні почуття, переживання. Такі пісні переважно є оригінальними композиціями, часто більш глибокими за значенням і змістом ніж «популярні».

Адже пісні, як норма, виявляються більш яскравими й незалежними частинами музики до вистав п'єс В. Шекспіра, то і вони часто перестають існувати тільки в якості частини певного сценічного твору й продовжують життя у виконавській практиці, набираючи незалежності. Вже традицією у британській музиці є складання незалежних пісень чи цілих опусів на тексти з творів В. Шекспіра.

Яскравим прикладом такого роду вокальних мініатюр постають інтерпретації тексту шекспірівського шедевру «Fear no More» британськими майстрами Р. Куілтером і Дж. Фінзі, взятого із четвертого акту другої сцени вистави «Цимбелін» В. Шекспіра, яка вперше була надрукована в посмертному Фоліо 1623 року.

За класифікацією Д. Ліндлея [6] пісню «Fear no More» слід віднести до формального типу, адже вона містить оригінальний вербальний текст і змальовує почуття героїв, котрі співають щоб виразити особисті переживання, а не за проханням іншого персонажа п'єси.

Адресована померлій доньці короля Імогені, вона демонструє собою поховальний спів, що покликаний віддати принагідне загиблій і заспокоїти тих, хто плаче, зокрема її виконавців – брата і сестру Імогени Гвідера й Арвірага. У тексті пісні зображується похмурий світ живих, як максимально сповнений проблем і негод, а світ померлих – як жадане позбавлення. Кожна із чотирьох строф тексту додає свій вклад у передачу центральної ідеї пісні: у першій строфі описано муки від люті сил природи, в другій – турботи всесвіту людей, третя строфа – це кульмінація, що об'єднує у собі опис страшного шторму, людської підлості; закінчення строфи відображає центральну принаду смерті, а саме – спокій – ні радості, ні болю, остання строфа є бажаною розрядкою та приносить довгоочікувану тишу.

У використанні чотиристопного хорею у якості генерального розміру, первинним чотирьом рядкам першої строфи із перехресною римою властивий альтернанс: перший та третій рядки із короткою чоловічою стопою, другий та четвертий – із повною жіночою стопою. Таке чергування надає першій строфі максимально м'якого звучання у порівнянні з наступними, сприяючи зростанню драматичної

напруги в тексті й дозволяючи сягнути вагомої кульмінації в третій строфі.

Зауважимо, що четверта строфа постає кардинально відмінною від попередніх трьох: перехресна рима початкових чотирьох рядків замінена повтором вигуку «thee», а чотиристопний трахей звужено до тристопного, що у цілому відповідає естетиці давніх заклиналих текстів, із їх опорою на короткі, повторювані наспіви й змісту цих рядків, а саме – імперативам-вигукам, які покликані захистити дух Імогени у смерті й потойбічному житті. Завершальні ж два рядки цієї строфи покликані відзначити загиблого побажанням йому щонайбільш мирного спочину й відвідуваної могили, і тому у них повертається як суцільний настрій тексту, так і його чотиристопна конструкція із парною римою.

Для тексту характерна й анафоричність – тобто повторення початкової фрази, а саме – «Fear no more», відкриваючи перші три із чотирьох строф, що не лише влучно характеризує пісню, яка бере свій початок від магічно-заклиналих обрядових пісень, але й підкреслює центральну ідею тексту – життя без клопоту про майбутнє, перед неминучістю смерті.

За каталогом Г. Браяна і Д. Тетчера [3] текст пісні «Fear no more» покладено на музику 108 разів, у тому ж числі для голосу соло з фортепіанним акомпанементом. Найвідоміші зразки музичного втілення цієї пісні, що дійшли до нашого часу, – це інтерпретації Р. Куїлтером³ та Дж. Фінзі⁴.

Пісня «**Fear No More the Heat of the Sun**» в інтерпретації обох авторів входить у відповідні цикли пісень на слова В. Шекспіра: «Five

3 Роджер Куїлтер (1877 - 1953) – видатний англійський композитор ХХ століття, провідне місце у творчості якого займають камерно-вокальні мініатюри на традиційні англійські тексти. Його авторству належить приблизно 120 пісень, велика кількість з яких є широко виконуваною у наші дні, а також використовується в якості стандартного навчального і концертного репертуару консерваторій англосовієтських країн світу, зокрема США та Великої Британії. Неодноразово композитор звертається до віршів поетів Єлизаветинської епохи, зокрема до текстів В. Шекспіра, за якими ним створено чотири цикли та ряд поодиноких пісень.

4 Джералд Фінзі (1901 - 1956) – видатний англійський композитор ХХ століття, найбільш відомий як автор більш ніж 100 пісень (сольних і хорових), зокрема йому належать дев'ять вокальних циклів, з яких шість написані на вірші Томаса Харді, два – на тексти В. Шекспіра. Інструментальні твори Дж. Фінзі хоч і нечисленні, але твердо закріпились у виконавській практиці, що передусім стосується концертів для кларнета, для віолончелі, а також П'яти Багателей для кларнета і фортепіано.

Shakespeare Songs» (1921), оп. 23 у творчості Р. Куїлтера⁵ та «Let Us Garlands Bring» (1942), оп. 18 в доробку Дж. Фінзі, що складається з п'яти пісень.

Цікавим є те, що текст В. Шекспіра настільки гнучкий за своєю природою, що припускає наявність різних трактувань. Наприклад, в інтерпретації Дж. Фінзі слухач не знайде значних внутрішніх переживань та емоційних сплесків, але почує світле оповідання з елементами смутку, так, наче все, про що розповідає пісня сталося давно і тому почуття вже втратили свою гостроту. Це – балада, але балада епічна, в якій смерть героя та її наслідки оцінено з раціоналістичної позиції. Тому загальний настрій є заспокійливий та безтурботний, що домінує протягом усієї пісні від початку до завершення. Слухаючи її неможливо сумніватись у головній ідеї тексту, а саме – смерть приносить позбавлення від страждань світу. Звідси й характерні засоби виразності вжиті композитором, головні серед яких: плавний та заспокійливий контур мелодичної лінії, який піднімається і спадає фразами-хвилями, начебто глибокий вдих та видих спокійної, нічим нестурбованої людини; мажорний лад; переважання діатоніки; хоральна фактура, м'яке коливання ритму акомпанементу й мелодії. Через цю відчуженість від світу емоцій, у творі панує тональна одноплановість – опора на В-dur, що ненадовго затьмарюється проведенням перших чотирьох рядків останньої строфи вірша у однойменному мінорі. Цей зсув ладового забарвлення щосильніше акцентує основну тональність і саме той спокій, що вона символізує.

Віддаленість перспективи, присутня інтонуванню пісні Дж. Фінзі, має вагомий вплив на метричний план прочитання тексту, оскільки автор звертається до тридольного розміру (6/4), який не лише розділяє склади за наголошеністю та ненаголошеністю, а ще і надає наголошеним – подвійної тривалості. Саме таке трактування віршованої метрики є античним уявленням про ритміку, де склади розділялися за тривалістю на довгі й короткі, що, підкреслимо, «архаїзує» пісню Дж. Фінзі, суттєво віддаляє її події від слухача в часі, і тим самим, позбавляє її емоційного аспекту.

⁵ Приводом для створення пісні стало несподіване самогубство Р. Холвея у 1921 р. – одного з тих, з ким композитор підтримував знайомство під час проживання в Оксфорді, йому цю пісню й присвячено.

Відсутність переживань є вагомим приводом вирівнювання певної емоційної кривої тексту й нівелювання емоційної кульмінації. Остання строфа, яка виконує функцію коди, наголосимо, звучить наче епілог, що віддає глибинну данину подіям минулих днів, – є уроком для тих, хто у житті зараз.

Яскравим контрастом до цього раціонального світу спокою і примирення, який показує слухачеві Дж. Фінзі у своїй версії «Fear no more», стає глибоко суб'єктивна та драматична інтерпретація шекспірівського тексту Р. Куїлтером. Як і Дж. Фінзі, він звертається до жанру балади, але балади драматичної, чий глибоко емоційний, інтимний тон прагне торкнутися якнайглибших почуттів слухача, заставляє його пережити всі удари долі, що спіткали героя балади Р. Куїлтера. Полярністю трактування композиторами шекспірівського тексту обумовлено і протилежність формоутворюючих прийомів та засобів виразності, використаних в їхніх версіях.

Р. Куїлтер обирає складний емоційно-композиційний сценарій, використовуючи при цьому куплетно-наскрізну форму. Звернення до саме такого фрейму дозволяє майстру гнучко інтерпретувати усі нюанси тексту, тим самим, суттєво динамізувати твір, починаючи із третьої строфи.

Для інтерпретації Р. Куїлтера характерне не лише дотримання природного акцентування слова, закладеного у тексті, тобто бездоганна просодія (що також властиво версії Дж. Фінзі), але і точне слідування драматичному плану тексту із точним збігом смислової та драматургічної кульмінацій. Страждання героя, його невіра в ідею смерті як блага, позначені у музичних інтонаціях тональним розвитком із загальним рухом від f-moll до F-dur, при афектації третьої – кульмінаційної строфи тексту, наголошення її надмірною тональною нестійкістю (Des-dur – fis-moll – B-dur). Тільки після цього розбурханого розвитку й перенесених переживань, герой погоджується зі звільнювальним смислом смерті й примиряється із власною долею. Яскравий гармонічний розвиток продовжується і в останньому розділі пісні Р. Куїлтера, що відповідає четвертій строфі тексту. Однак ці гармонічні барви мають зовсім іншу семантику, набувають магічного відтінку, відповідаючи заклинальному характерові тексту.

Важливим драматургічним рішенням, до якого звертається Р. Куїлтер, стає використання елементів поліфонії. Показовим є первинний низхідний хід за звуками мажорної пентатоніки у

фортепіанному супроводі, котрим відкривається означена пісня. Саме цей мотив проводиться імітаційно у нижньому голосі, ще двічі він лунає і в інструментальних інтермедіях вже після першої й другої строф, так само і у поліфонічному викладі. Ймовірно, що поліфонічні прийоми ілюструють комунікативне становище дії п'єси видатного В. Шекспіра, оскільки могилу Імогени оплакують, наголосимо, двоє, голоси котрих ми чуємо і у супроводі.

Висновки. Дослідження показало глибокий варіативний потенціал шекспірівського тексту. Це проявилось в тому, що навіть автори однієї часової й етнічної генерації, що працюють у межах єдиної художньої стилістики пізньоромантичної парадигми, різноманітно інтерпретують шекспірівський текст. Осібно, використання поліфонічних прийомів, правильне дотримання драматургічної лінії тексту, відображення усіх його емоційних нюансів і кульмінаційного профілю посвідчує, що балада, створена Р. Куїлтером на слова В. Шекспіра, береже тісний зв'язок із тією сценічною ситуацією, для якої написано сам текст. Тому тут і глибокий біль та сильні переживання – це страждання героїв на сцені, в реальному часі, а не завуальовані часом події минулих століть. Зробимо висновок, що складна форма пісні, яку генерує Р. Куїлтер, та її значний драматургічний розвиток, чітко пояснюються прагненням майстра передати у музиці той емоційний шлях, що долають герої цього твору.

У пісні Дж. Фінзі немає жодної ознаки, що сповіщала би про наявність одного конкретного героя. Це є музичне оповідання, що звертається до кожного з нас, ми, і кожен потенційно, є її героями, тому Дж. Фінзі розкриває художній текст В. Шекспіра із позиції загальнолюдських цінностей, а не від точки зору трагедії особистості. Можна казати, що музика цієї пісні певно втратила зв'язок зі своїм сценічним художнім прообразом, набула суттєвої незалежності від нього, і може сприйматися кожним без відповідного знання змісту твору, з якого було взято текст. Виходячи із жадання передати універсальність і позачасовість змісту тексту геніального В. Шекспіра, Дж. Фінзі звертається саме до принципів епічної драматургії, він обирає художні засоби виразності, що надають пісні явного ретроспективного характеру, суттєво вирівнюють її емоційний профіль.

Перспективи дослідження. Співвідношення тексту й музики залишається ваговою проблематичною зоною новочасного

музикознавства і вимагає вироблення універсальної методології аналізу, у якій було б враховано усі нюанси такого роду композицій. Втілення глибоких за змістом та органічних за літературними канонами текстів В. Шекспіра у камерно-вокальних жанрах виявляє в цьому плані певну перспективність, зважаючи на множинність інтерпретацій і художню оригінальність такого роду творів, оцінених виконавцями та слухачами.

Список використаних джерел і літератури:

1. Banfield S. Sensibility and the English song: Critical studies of the early 20th century. London: Cambridge university press, 1988. 619 p.
2. Bryan G., Thatcher D. Shakespeare music catalogue in 5 volumes. Oxford: Oxford university press, 1991. 2847 p.
3. Hold T. Parry to Finzi. Twenty English song-composers. Suffolk. New York: The Boydell press, 2002. 445 p.
4. Langfield V.G. Roger Quilter: His Life, Times and Music. Doctoral dissertation. Birmingham: Universit of Birmingham, 2004. 355 p.
5. Lindley D. Shakespeare and Music. Arden Critical Companions. London: Thomson learning, 2006. 284 p.
6. Parry C. Summary of the history and development of medieval and modern European music. New York: Cambridge university press, 2009. 115 p.

References:

1. Banfield, S. (1988). Sensibility and the English Song: Critical Studies of the Early 20th Century. London: Cambridge University Press [in English].
2. Bryan, G., Thatcher, D. (1991). Shakespeare Music Catalogue in 5 volumes. Oxford: Oxford University Press [in English].
3. Hold, T. (2002). Parry to Finzi. Twenty English Song-Composers. Suffolk. New York: The Boydell Press [in English].
4. Langfield, V.G. (2004). Roger Quilter: His Life, Times and Music. Doctoral dissertation. Birmingham: University of Birmingham [in English].
5. Lindley, D. (2006). Shakespeare and Music. Arden Critical Companions. London: Thomson Learning [in English].
6. Parry, C. (2009). Summary of the History and Development of Medieval and Modern European Music. New York: Cambridge University Press [in English].

UDC 78.03/04:783
DOI 10.33287/222034

Макаренко Олексій Володимирович,
*старший викладач кафедри «Теорія музики»
Львівської національної музичної академії
ім. М.В. Лисенка*

тел. (093) 945 - 30 - 99
e-mail: aleksey5392@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3927-4442>

**ПСАЛМОВІ ТЕКСТИ
В УКРАЇНСЬКОМУ ДУХОВНОМУ КОНЦЕРТІ
ДОБИ БАРОКО І КЛАСИЦИЗМУ:
МИСТЕЦЬКІ ПАРАЛЕЛІ**

Мета статті – виявити спільні та відмінні риси, окреслити мистецькі паралелі у хорovій духовній музиці бароко і класицизму крізь призму використання псалмових текстів. **Методи дослідження** – історико-типологічний, стильовий, структурно-аналітичний, порівняльний. **Наукова новизна.** Вперше прослідковується, яким чином принцип відбору рядків псалма позначається на композиційній будові та змісті концертів. **Висновки.** Аналіз матеріалу східнослов'янських духовних співів на прикладі жанру хорового концерту у його бароковому і ранньокласичному різновиді дає підстави зробити деякі узагальнення щодо застосування псалмових текстів. У виборі псалмових текстів для концертів з рукописного комплексу Михайлівського монастиря помічені основні тенденції характерні для європейської церковної музики. Серед вербальних текстів можемо зустріти псалми у фрагментарному літургічному використанні, в контамінаціях як окремих рядків одного чи різних псалмів, так і з іншими текстами. Проте відмітимо, що при написанні концертів на вибрані рядки з псалмів пріоритет надається початковим фрагментам псалмів. Віршовані версії псалмів також зустрічаються, але навряд вони призначалися для церковного ужитку. Принцип групування псалмових рядків вплинув на форму хорових концертів, де простежується прагнення до замкненості: у партесному варіанті – тексто-музична рядкова контрастно-складена форма набуває рис репризності (образної, та часом й інтонаційної), а риси

чотиричастинного циклу, намічені у партесі, найбільш явні у ранньокласичному хоровому варіанті. В останньому, ясніше видно принцип контрастного зіставлення образів, темпів, індивідуалізованого тематизму, навіть з появою ознак популярних побутових танців. Послідовне розкриття змісту тексту не потребувало збалансування пропорцій розділів у партесному концерті «Имже образом желает», у той час як у духовному концерті «Возлюблю тя, Господи» намічена подібна тенденція у розташуванні псалмового тексту по частинах, що пов'язано як з драматургічним розгортанням, так і з суто музичними засобами розвитку матеріалу.

Ключові слова: псалом, псалтир, хоровий концерт, партесний концерт, слово і музика, бароко, класицизм.

Макаренко Алексей Владимирович, старший преподаватель кафедры «Теория музыки» Львовской национальной музыкальной академии им. Н.В. Лысенко

Псалмовые тексты в украинском духовном концерте эпохи барокко и классицизма: художественные параллели

Цель статьи – выявить общие и отличительные черты, определить художественные параллели в хоровой духовной музыке барокко и классицизма сквозь призму использования псалмов текстов. **Методы исследования** – историко-типологический, стилевой, структурно-аналитический, сравнительный. **Научная новизна.** Впервые прослеживается, каким образом принцип отбора строк псалма сказывается на композиционном строении и содержании концертов. **Выводы.** Анализ материала восточнославянских духовных песнопений на примере жанра хорового концерта в его барокковой и раннеклассической разновидностях позволяет сделать некоторые обобщения по применению псалмовых текстов. В выборе текстов псалмов для концертов из рукописного комплекта Михайловского монастыря замечены основные тенденции характерные для европейской церковной музыки. Среди вербальных текстов можем встретить псалмы во фрагментарном литургическом использовании, контаминации как отдельных строк одного или разных псалмов, так и с другими текстами. Однако отметим, что при написании концертов на выбранные строки из псалмов приоритет отдается начальным фрагментам псалмов. Стихотворные версии псалмов также встречаются, но вряд ли они предназначались для церковного

употребления. Принцип группировки псалмов строк повлиял на форму хоровых концертов, где прослеживается стремление к замкнутости: в партесном варианте – тексто-музыкальная строчная контрастно-составная форма приобретает черты репризности (образной, временами и интонационной), а черты четырехчастного цикла, намеченные в партесе, наиболее явны в раннеклассическом хоровом варианте. В последнем, яснее виден принцип контрастного сопоставления образов, темпов, индивидуализированного тематизма, даже до появления признаков популярных бытовых танцев. Последовательное раскрытие содержания текста не требовало сбалансирования пропорций разделов в партесном концерте «Имже образом желает», в то время как в духовном концерте «Возлюблю тя, Господи» намечена подобная тенденция в расположении псалмов текста по частям, что связано как с драматургическим развертыванием, так и с чисто музыкальными средствами развития материала.

Ключевые слова: псалом, псалтырь, хоровой концерт, партесный концерт, слово и музыка, барокко, классицизм.

Makarenko Oleksii, *Senior Lecturer from the Department of Music Theory at the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko*

Texts of the Psalms in the Ukrainian Spiritual Concert of the Baroque and Classicism Era: artistic parallels

The purpose of the article is to identify common and distinctive features, to determine artistic parallels in the choral sacred music of the Baroque and Classicism through the prism of using psalms of texts. **Research methods** are used by researcher at the represented scientific article the next, a namely historical-typological, stylistic, structural-analytical, and comparative. **Scientific novelty.** For the first time, it is traced how the principle of selection of psalm lines affects the compositional structure and content of concerts. **Conclusions.** Analysis of the material of East Slavic spiritual chants using the example of the genre of a choral concert in its baroque and early classical varieties allows us to make some generalizations on the use of psalm texts. In the selection of psalm texts for concerts from the handwritten set of the Mikhailovsky Monastery, the main tendencies characteristic of European church music are noted. Among the verbal texts, we can find psalms in fragmentary liturgical use, contamination of separate lines of one or different psalms, and with other texts. Note, however, that when writing concertos on

selected lines from the psalms, priority is given to the opening passages of the psalms. Poetic versions of the psalms are also found, but it is unlikely that they were intended for church use. The principle of grouping the psalms of the lines influenced the form of choral concerts, where the desire for isolation is traced: in the partisan version, the text-musical lowercase contrasting-composite form acquires features of reprisal (figurative, and at times also intonational), and the features of the four-part cycle, outlined in the part, are the most are evident in the early classical choral version. In the latter, the principle of contrasting comparison of images, tempos, individualized thematism is more clearly visible, even before the appearance of signs of popular everyday dances. The consistent disclosure of the content of the text did not require balancing the proportions of the sections in the partisan concert «As the hart panteth after the water brooks» («Ymzhe obrazom zhelaet»), while in the spiritual concert «I will love thee, O Lord, my strength» («Vozliubliu tia, Hospody»), a similar tendency is outlined in the arrangement of the psalms of the text in parts, which is associated with both dramatic deployment and with purely musical means of material development.

The key words: psalm, psalter, choral concert, partes concert, lyric and music, baroque, classicism.

Постановка проблеми. Реформаційні процеси у церковному житті Європи на початку XVI ст. поновили інтерес музикантів до текстів Псалтиря. І якщо у попередні епохи Псалтир був джерелом для створення «новозавітних псалмів» – гімнів, або використовувались окремі його рядки у контамінаціях при формуванні канонічних текстів богослужіння, то з приходом XVI ст. стає помітним нахил у бік використання оригінальних чи парафразованих текстів самого Псалтиря.

Протягом XVI – XVIII століть формуються кілька тенденцій використання псалмових текстів у музиці: 1) продовжується традиція участі фраз із псалмів при контамінації у літургічних текстах, причасних віршах, стихирах, ірмосах, кондаках, гімнах тощо (наприклад, рядок «помилуй мене, Боже, по велицей милости Твоїй» з псалму 50 часто зустрічається у «лібрето» покаєнних творів); 2) пісенні збірки віршованих (метричних) парафраз на псалми, що спершу були розповсюджені у протестантському середовищі, але пізніше з'являються і у церквах інших традицій; 3) написання

хорових композицій (мотетів, концертів, кантат та інших) на цілісні фрагменти, повні чи компільовані тексти псалмів.

Опис названих процесів у більшості наукових розвідок має ізольований характер об'єкту дослідження – обмежений певною церковною традицією, стильовими чи геокультурними факторами. Проте, у музичній творчості XVI – XVIII ст. є багато мистецьких паралелей, зокрема, і в написанні творів на псалмові тексти.

Актуальність дослідження. Пошук і систематизація спільних чи відмінних рис у компонуванні творів у західноєвропейській та східноєвропейській музиці впливають на розуміння ідейних, стильових, мовних характеристик означених епох. Результати можуть бути цікавими науковцям та викладачам, чії пошуки знаходяться у сфері історії музики, хорової літератури, літургії тощо.

Аналіз сучасних публікацій. Питанням духовної пісні у європейському контексті присвячені дослідження Ю. Медведика [10], монографії О. Зосім та її спеціальна стаття саме про псалмові пісні [5]. Псалмові тексти вперше постали у фокусі пошуку мистецьких паралелей західноєвропейської та східноєвропейської музики XVI – XVIII століть. Серед найбільш ґрунтовних робіт на дотичну тематику є наступні: у дисертації І. Гофман [2] псалми розглядаються у низці інших старозавітних жанрів, що втілено в музиці; відбиттю псалмових текстів у сучасній музиці присвячена дисертація Н. Лозовської [9], статті Т. Гусарчук та С. Літвінової [4], С. Літвінової (одноосібно) [8]; питанням аналізу окремих творів на псалмові тексти, їх порівнянню та пошуку мистецьких паралелей присвячені статті Л. Гервер [1], О. Шуміліної [15; 17]; у низці робіт є спроби провести мистецькі паралелі на основі інших церковних текстів «Отче наш / Unser Vater» (стаття Я. Шипайла [14]), «Тебе Бога хвалим / Te Deum», Херувимської пісні (стаття А. Тулянцева та К. Гуськової [13]) тощо. Проте, ці паралелі проводяться переважно у межах однієї східноєвропейської традиції.

Мета статті – виявити спільні та відмінні риси, окреслити мистецькі паралелі у хоровій духовній музиці бароко і класицизму крізь призму використання псалмових текстів.

Об'єкт дослідження – хорова духовна музика східнослов'янського світу доби бароко і класицизму, а **предмет** – тексти псалмів та їх використання у партесних і хорових концертах середини і другої половини XVIII століття.

Основний матеріал. Псалми є текстовою основою значної кількості барокових і класичних хорових концертів, написаних для християнських церков східного обряду (Київська митрополія, Московський патріархат), починаючи від кінця XVII століття. Партесні концерти, написані на тексти псалмів, часто називають псалмоспівами або псалмами. Ця практика не була відома під час розвитку середньовічної монодії і прийшла у східнослов'янський світ з європейського заходу разом із багатоголоссям гармонічного типу, що зазнало адаптації у вигляді багатоголосого партесного співу. У систему ознак, що відображали стильові особливості нового способу співу і були проявом іншого типу музичного і художнього мислення, входило суттєве розширення можливостей формотворення, збільшення обсягів музичної композиції та відображення у ній змісту й образності вербального тексту. Це відкрило можливості для використання у новому типі багатоголосся розлогих псалмових текстів і найбільше проявилось у жанрі партесного (барокового) і класичного концерту.

Впровадження псалмів відбувалося поступово і тривало паралельно із розвитком ознак концертності. Аналіз рукописних матеріалів XVII століття засвідчує, що перші поодинокі партесні псалмоспіви трапляються у багатоголосих пам'ятках Перемишльської єпархії середини XVII століття (наприклад, «Возрадовася серце моє», Пс. 12: 6 [11, 20; 11, 55–57]), далі – у творчості Миколи Дилецького віленського періоду, тобто до 1677 року, що можна визначити за варіантами текстів (концерти «Господь просвіщеніє моє», «Всі язици восплещайте руками», «Воспойте Господеві песнь нову», «От скорбі призвах Господа» [11; 18]). Доволі суттєва кількість багатоголосих концертів-псалмоспівів зафіксована у Реєстрі нотних зошитів Львівського ставропігійального братства 1697 року [17], що є яскравим свідченням закріплення практики все частішого звертання до текстів псалмів у партесних творах концертного жанру.

Ця практика надалі закріплюється і до середини XVIII століття. Кількість партесних концертів, написаних на псалмові тексти, суттєво збільшується, у чому можна перекоонатися на прикладі каталогу творів київської партесної колекції, який свого часу уклала відома українська вчена Н.О. Герасимова-Персидська [6]. Унаслідок постійного звернення авторів партесних творів до Книги псалмів, формувалися різні способи роботи із псалмовими текстами, і цей процес було продовжено у творчості українських композиторів доби

класицизму. Варіанти роботи із текстами псалмів на прикладі одного з рукописних комплектів київської партесної колекції – т. зв. комплекту Михайлівського Золотоверхого монастиря міста Києва (ІР НБУВ, ф. І, №№ 5587 - 5595) – було систематизовано вченою О.А. Шуміліною [16, 66–68] (див. Таблицю 1).

Таблиця 1. Варіанти роботи із текстами псалмів у концертах з комплекту Михайлівського Золотоверхого монастиря м. Києва

№ псалма	№ Концерту	Дублювання Концерту	Рядки псалма	Характер використання тексту
Пс. 14	№65 <i>Господи, хто обитаєт</i>	–	всі	триразове повторення першого рядку псалма протягом концерту (по типу рефрену)
Пс. 17	№29 <i>Возлюблю тя, Господи</i>	дублювання тексту: 41п/ХVIII-14 – №129; 44п/ХVIII-15 – №46	2-8	початкові рядки
Пс. 20	№66 <i>Господи, силою твоєю</i>	–	2-9, 12, 14	вибрані рядки
Пс. 23	№28 <i>Господня земля</i>	–	всі	з невеликими скороченнями (з рядків 6 та 7 взято окремі фрази)
Пс. 33	№34 <i>Благословлю Господа</i>	дублювання тексту: 122/118с – №31	1-5	початкові рядки
Пс. 37	№53 <i>Господи, да не яростію</i>	43п/ХVIII-16 – №49; 119/115с – №7	2-3, 10-11, 22-23	вибрані рядки
Пс. 41	№30 <i>Имже образом жєлаєт</i>	–	Пс. 41: 2-6 та Пс. 83: 3	контамінація рядків різних псалмів
Пс. 42	№58 <i>Суди ми, Боже</i>	дублювання тексту: 117/113с – №5	всі	послідовно

Пс. 51	№68 <i>Что хвалишиися во злобе</i>	–	3-10	триразове повторення першого рядку псалма протягом концерту (по типу рефрену)
Пс. 68	№38 <i>Спаси мя, Боже</i>	–	2-6, 17-20, 22, 25, 30-31, 33, 35-37	вибрані рядки або їх початкові фрази (17-20 та 33)
Пс. 83	№33, 40, 46 <i>Коль возлюбленна селения</i>	–	2-5	початкові рядки
Пс. 90	№37 <i>Живы в помощи Бога</i>	–	всі	послідовно
Пс. 91	№71 <i>Праведник яко финикз</i>	41п/ХVIII-14 – №74	13-14, 16	вибрані рядки (прокимен дня)
Пс. 111	№54 <i>Блажен муж, боййся Господа</i>	дублювання тексту: 122/118с – Домарацький	1-4, 8, 9, 4, 8 та 9	фрагментарно – вибрані рядки та окремі фрази
Пс. 143	№39 <i>Склони, зиждитель, небеса</i>	невірш.текст 117/113с – №10	5, 6	фрагмент віршованого перекладу псалма (автор перекладу – М.В.Ломоносов)
Пс. 145	№41 <i>Хвали, душе Моя</i>	текст дубл. 41п/ХVIII-14 – №27	Пс. 145: 1-2, Пс. 8: 5, Пс. 149: 3	контамінація рядків різних псалмів
Пс. 148	№35 <i>Хвалите Господа с небес</i>	невірш.текст – у восьми списках київської парт. кол.	1-3, 8-9, 13	вільний віршований переклад псалма (автора перекладу не встановлено)
Пс. 150	№49 <i>Хвалите Бога во святых его</i>	41п/ХVIII-14 – №126	всі	послідовно

Рукописний комплект Михайлівського монастиря є цікавий поєднанням партесних і класичних концертів, частина яких була написана в один час, протягом 50–60-х років XVIII століття. Тож, прослідкуємо, яким чином принцип відбору рядків псалма позначається на композиційній будові та змісті концертів цього рукописного збірника і які зміни трапляються у партесних і ранньокласичних концертах, написаних протягом одного часу.

До числа таких творів належить **партесний концерт «Имже образом желает»** на 12 голосів (потрійний мішаний хор), написаний на контамінований текст із двох псалмів: 41: 2-6 та 83: 3. Він відноситься до останнього, перехідного періоду розвитку партесного співу і за часом створення співпадає із ранніми хоровими концертами доби класицизму. В одночастинній композиційній будові концерту наявний чіткий розподіл на чотири розділи, які контрастують за метрикою і фактурою, унаслідок чого утворюється контрастно-складова форма концертної композиції.

Текст псалмів розподілено між розділами наступним чином:

Перший розділ: *Пс. 41: 2-3* Имже образом желает елен на источники водныя, сице желает душа моя к тебе, Боже. Возжада душа моя к Богу крепкому, живому когда приду и явлюся лицу Божию!

Другий розділ: *Пс. 41: 4-5* Быша слезы моя мне хлеб день и ночь, вегда глаголатися мне на всяк день: «Где есть Бог твой?» Сие помянух и излиях душу мою, яко пройду в место селения дивна даже до дому Божия в гласе радования і исповедания шума празнующаго.

Третій розділ: *Пс. 41: 6* Вскую прискорбна еси душе моя и вскую смущаеши мя? Уповай на Бога, яко исповемся ему, спасение лица моего, и Бог мой.

Четвертий розділ: *Пс. 83: 3* Желает и скончается душа моя во дворы Господни; сердце мое и плоть моя возрадовастеся о Бозѣ живе.

У розділах концерту можна виявити спільний принцип викладу, який полягає у слідуваннях від сольної-ансамблевої кантовості до повнозвучного багатохорного *tutti*, із важливим значенням принципу повторності слів та імітаційності. Наявне у вербальному тексті компонування на основі окремих рядків, взятих із різних псалмів, більш властиве духовним концертам доби класицизму, можна пояснити намаганням автора музики створити в кінці твору смислову та образну репризність до початкової побудови. Як вказує О.А. Шуміліна, «тексти першого і останнього розділу концерту, взяті з двох різних псалмів, явно перегукуються між собою. В обох йдеться

про прагнення людської душі до живого Бога та висловлюється радість і восхвалення останнього. Композитор пізнішого часу просто повторив би початковий текст у репризному розділі. Але тогочасна церковна практика вимагала від авторів духовних творів послідовності у розгортанні тексту» [16, 94]. Відповідно традиції, автор концерту дотримався принципу послідовного оновлення, властивого розгортанню тексту музичної композиції у мотетній формі. Разом із тим, звернення у першому й останньому розділах концерту до тексту, що має спільний смисл, виказує індивідуальний підхід до створення ефекту репризності текстів, унаслідок чого контрастно-складова форма концерту набуває риси репризної тричастинності.

Слід зазначити, що у структурі цього концерту можна виявити ознаки чотиричастинного циклу хорових концертів доби класицизму. Так, перший його розділ («Имже образом желает») суміщає функції повільного сольо-ансамблевого вступу та активно-динамічного туттійного експонування. Другий розділ («Быша слезы моя мне хлеб»), тема якого має ознаки менуету, представляє сферу жанрової танцювальності. Третій розділ («Вскую прискорбна еси») – це світ суб'єктивної лірики повільної частини концертного циклу, тоді як четвертий («Желает и скончается душа моя») має риси образної репризності до початкових побудов.

Вказаний принцип, що ґрунтується на суміщенні ознак кількох композиційних структур (одночастинної контрастно-складової форми, тричастинної композиції з елементами репризного повторення та чотиричастинного циклу) є надзвичайно поширеним у формотворенні західноєвропейської барокової музики і відображав процеси кристалізації класичних форм. Подібні процеси в українському музичному мистецтві докласичної доби відбувалися в партесній музиці, коли у надрах контрастно-складової форми партесних концертів зароджувалися і визрівали ознаки майбутнього циклу хорових концертів доби класицизму.

Розглянемо, яким чином у кожному із розділів контрастно-складової форми партесного концерту «Имже образом желает» відбувається музичний розвиток і як це пов'язане із відображенням змісту псалмових текстів.

Перший розділ («Имже образом желает») засновано на поєднанні сольо-ансамблевого і хорового типів викладення, у кожному з яких яскраво вираженою є тенденція до перемінності

виконавських або фактурних складів. Розділ містить дві фази викладу матеріалу. Початкова, експонуюча фаза представлена досить розвиненою темою, що звучить у першого дисканта і викладається у кантовому триголоссі (два дисканта + альт, див. приклад 1). За нею слідує розвиткова фаза, що звучить у *tutti* і має багато імітаційно-поліфонічних побудов, в основному рухливих канонічних секвенцій та стретних імітацій, які суттєво динамізують фактуру хорового багатоголосся і повторюють найважливіші у смисловому відношенні слова тексту псалма.

Приклад 1. Партесний концерт «Имже образом жelaает»
(тт. 1-4)

У другому розділі («Быша слезы моя мне хлеб»), що має тридольний рух та ознаки менуету, для викладу матеріалу застосовуються різноманітні виконавські склади, із суміщенням ознак кількох складів та поєднанням однорідних та контрастних тембрів. В акордову фактуру проникають нетривалі імітаційні побудови, в основному прості імітації, а з метою динамізації викладу підключаються канонічні секвенції, що ґрунтуються на чіткій ладо-гармонічній функціональній основі, адже саме цього вимагає менует.

У сольо-ансамблевих і багатохорних туттійних побудовах повільного третього розділу («Вскую прискорбна еси») переважає акордово-гармонічний склад, тому імітаційність тут відіграє незначну роль. Єдина поліфонічна форма знову проводиться в хоровому звучанні і має ознаки суміщення фактурних складів. Це канонічна

імітація з короткою темою, яку викладає двоголосна пропоста, підтримана акордово-гармонічним супроводом басових голосів.

У четвертому розділі («Желаєт и скончается душа моя»), що має риси репризності і повертає до початкової образності концерту, імітаційність проникає у сферу ансамблевого виконання. Розділ так само має експозиційну і розвиткову фази у триголосій кантовій фактурі і хоровому *tutti* відповідно, і вони утворюють репризну арку до тематичного матеріалу, характеру руху та образності першого розділу твору. Початкова імітаційність, широко представлена у перших розділах концерту, поступається місцем акордово-гармонічному складу, який ближче до кінця починає домінувати навіть в імітаційних побудовах. Могутні хорові унісони, якими завершується весь концерт, сприймаються як підсумкове узагальнення.

Оригінальний біблійний текст псалма 41 має двочастинну будову з ознаками строфічно-куплетного типу, де останні вірші кожної частини (5 та 11) виконують роль приспіву з двох протилежних за семантикою рядків: плачевого питання – «Вскую прискорбна еси, душе моя? И вскую смущаеши мя?» та прославної відповіді – «Уповай на Бога, яко исповемя Ему, спасение лица моего, и Бог мой»). Крім того, репризність вербального тексту є і у віршах 3 та 10 (питання від ворогів до псалмоспівця: «где есть Бог твой?»), що підкреслює саме плачеву жанрову приналежність.

Цей псалом дуже важливий для церкви Нового завіту, бо цитати та алюзії на нього неодноразово зустрічаються у євангелістів (наприклад, у молитві Христа у Гетсиманському саду).

Переосмислення псалмових текстів у партесному концерті «Имже образом желает» носить ознаки християнізації старозавітного тексту. Автор компілює текст таким чином, що не тільки надає репризності, змістовно заміняє віршем з Пс. 83:2 другу частину псалму, але й змінює концепційні орієнтири твору підкреслюючи мотиви прославлення й сподівання кращого віку через жертву Христа.

Духовний концерт «Возлюблю тя, Господи» з рукописного комплексу Михайлівського Золотоверхого монастиря відноситься до раннього періоду розвитку жанру хорового концерту доби класицизму і трапляється у записі квадратною нотою. Концерт написано на текст початкових віршів 17 псалма (2-8) у послідовному викладі. Псалом починається з рядка-прологу, а далі розгортається по

образній спіралі: прославлення Бога – розповідь про негаразди від ворогів – Божа реакція. Таким чином, автор концерту обирає першу частину псалму, що ніби містить в собі конспект усіх 50 віршів.

Концерт має чотиричастинну циклічну структуру із наступним розподілом рядків псалма між частинами:

Вступ: Пс. 17: 2 Возлюблю тя, Господи, крѣпосте моя!

I частина: Пс. 17: 3 Господь утверждение мое и прибѣжище мое, избавитель мой, Бог мой – помощникъ мой; и уповаю на Него; защититель мой, и рог спасенія моего, и заступникъ мой.

II частина: Пс. 17: 4-6 Хваля призову Господа, и отъ врагъ моихъ спасуся. Одержаша мя болѣзни смертныя, и потоцы беззаконія смятоша мя; Болѣзни адовы обыдоша мя, предвариша мя сѣти смертныя.

III частина: Пс. 17: 7 И внемда скобѣти ми призвахъ Господа и къ Богу моему воззвахъ. Услыша отъ храма святаго Своего глас мой, и вопль мой предъ нимъ внидетъ во уши Его.

IV частина: Пс. 17: 8 И подвижеся, и трепетна бысть земля, и основанія горъ смятошася; яко прогнѣвася на ня Богъ.

Концертний цикл організовано за принципом темпового, метричного і тонального контрасту. Він має наступну будову: Вступ, c-moll (Adagio, 4/4); I частина, c-moll (Moderato – Adagio – tempo, 3/4); II частина, Es-dur (Adagio – tempo, 4/4); III частина, Es-dur (Adagio, 3/4), фінал, Es-dur із модуляцією у c-moll (Allegro – Adagio, 4/4). У розподілі темпів та інших засобів музичної виразності спостерігається відповідність основному змістові псалмових рядків, що взяті за основу тексту у частинах концерту.⁶

Характерною ознакою циклу є внутрішня цілісність частин, кожна з яких має завершену структуру і написана у простій формі, найчастіше – у двочастинній (I, II та IV частини), а також має

⁶ Лебедева-Ємеліна А. [7] у каталозі наводить серед знайдених творів концерти з подібним тональним рішенням:

Бортнянський Д.С. «Возлюблю Тя, Господи». Концерт, до мінор, 8 голосів. Внутрішні розділи концерту:

I. c-moll — Adagio — 4/4; II. — 3/4; III. 4/4 — alla breve — 3/4; IV. [c-moll] — Allegro — 4/4.

Дегтярев С.А. «Возлюблю Тя, Господи, крепости моя». Концерт, до мінор, 4 голоси. Внутрішні розділи концерту: I. c-moll — Largo — 4/4; II. Es-dur — Allegro — 3/4; III. c-moll — Adagio — 4/4; IV. c-moll — Allegro — 4/4.

А також наводяться вказівки на незнайдені концерти: Рачинського Концерт (з теноровим соло); Дж. Сарті Концерт, 8 голосів (на два хори); та частково збережений анонімний Концерт, сі-бемоль мажор, (партії тенора 1–2, баса).

достатньо індивідуалізований музичний тематизм і логіку тонального руху. В основу кожної з частин циклу покладено один вірш псалмового тексту, із багаторазовим повторенням слів. Винятком є лише II частина, в якій один за одним слідує три вірші псалма. Проте, це створює масштабну відповідність кількості рядків у віршах до порівняння з оточуючими частинами: перша – 6 рядків; друга – 6 рядків; третя – 4 рядки, четверта – 3 рядки. У кожній частині можна виявити фази експонування, розвитку та узагальнення музично-тематичного матеріалу. Для експонування є характерним виклад теми в основній тональності та перевиклад у паралельній, з іншим тембровим або фактурним рішенням, для розвитковості – застосування секвенційного руху, в тому числі в імітації, для узагальнення – повернення у початкову тональність та її утвердження ладо-гармонічними і фактурними засобами у розгорнутих каденціях.

На прикладі цього концерту можна прослідкувати процеси формування драматургічних функцій окремих частин концертного циклу. Головним формотворчим чинником тут стає принцип образно-емоційного контрасту, що призводить до контрастного зіставлення частин. Такі зіставлення виникають вже від самого початку: за характером руху між собою контрастують повільний сольо-ансамблевий вступ («Возлюблю тя, Господи») і прискорена, туттійна, яскраво-драматична перша частина («Господь утвердження мое»). У музиці середніх частин концерту виникають ознаки популярних побутових жанрів, у чому можна переконатися на прикладі третьої частини («И внемда скобѣти»), в якій відтворено жанрові риси менуету. Завершується цикл швидким фіналом («И подвижеса, и трепетна бысть земля»), де передано енергетику рядків псалмового вербального тексту. Ці та інші драматургічні функції частин концертного циклу надалі зазнають стабілізації у хорових концертах зрілого етапу доби класицизму.

Висновки. Тож, аналіз матеріалу східнослов'янських духовних співів на прикладі жанру хорового концерту у його бароковому і ранньокласичному різновиді дає підстави зробити деякі узагальнення щодо застосування псалмових текстів. У виборі псалмових текстів для концертів з рукописного комплексу Михайлівського монастиря помічені основні тенденції характерні для європейської церковної музики. Серед вербальних текстів можемо зустріти псалми у фрагментарному літургічному використанні, в контамінаціях як окремих рядків одного чи різних псалмів, так і з іншими текстами.

Проте відмітимо, що при написанні концертів на вибрані рядки з псалмів пріоритет надається початковим фрагментам псалмів. Віршовані версії псалмів також зустрічаються, але навряд вони призначалися для церковного ужитку.

Принцип групування псалмових рядків вплинув на форму хорових концертів, де простежується прагнення до замкненості: у партесному варіанті – тексто-музична рядкова контрастно-складена форма набуває рис репризності (образної, та часом і інтонаційної); а риси чотиричастинного циклу, намічені у партесі, найбільш явні у ранньокласичному хоровому варіанті. В останньому, ясніше видно принцип контрастного зіставлення образів, темпів, індивідуалізованого тематизму, навіть з появою ознак популярних побутових танців.

Послідовне розкриття змісту тексту не потребувало збалансування пропорцій розділів у концерті «Имже образом желает», у той час як у «Возлюблю тя, Господи» намічена подібна тенденція у розташуванні псалмового тексту по частинах, що пов'язано як з драматургічним розгортанням, так і з суто музичними засобами розвитку матеріалу.

Перспективи дослідження полягають у прослідковуванні мистецьких паралелей не тільки у сфері східноєвропейської хорової музики, але й пошуку особливостей втілення псалмових текстів у порівнянні із західноєвропейськими зразками.

Список використаних джерел і літератури:

1. Гервер Л. Избранные стихи Псалтири, переложенные на музыку Дмитрием Бортнянским. *Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского*. 2003. В. 43. С. 77–96.
2. Гофман І.Т. Старозавітня спадщина у християнській музичній культурі: Дис. ... канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів: ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2013. 208 с.
3. Гусарчук Т.В. Особливості музичної інтерпретації псалмових текстів у двох концертах «Доколі, Господи, забудеши мя» та проблема авторства. *Мистецтвознавчі записки. Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. В. 33. С. 192–200.
4. Гусарчук Т.В., Літвінова С.А. Дванадцятий псалом у поетичній та музичній інтерпретаціях (Артемій Ведель, Тарас Шевченко, Мирослав Скорик). *Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2019. № 3 (44). С. 7–23.

5. Зосім О.Л. Псалтирні пісні в українській духовнопісенній традиції XVII – початку XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 1 (17). С. 66–73.
6. Інципітний каталог Київської колекції партесних творів / Упорядник Н.О. Герасимова-Персидська. ІР НБУВ. Дар. 296. Т. 1-3.
7. Лебедева-Емелина А.В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 656 с.
8. Літвінова С.А. Псалом № 136 «На ріках Вавилонських» в українському хоровому мистецтві XVIII – XXI століть (композиторська творчість та виконавство). *Українське музикознавство*. 2012. В. 38. С. 236–249.
9. Лозовская Н.В. Книга Псалтирь и её отражение в творчестве композиторов XX века: Автореф. дис. ...канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2015. 26 с.
10. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII – XVIII століть. Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2006. 324 с.
11. Партесна музика Перемиської єпархії. Рукописні уривки середини XVII – початку XVIII ст. / упоряд. В. Пилипович, Ю. Ясіновський; ідентиф. уривків, реконструкція партитури, передмова О. Шуміліної. Перемишль: Товариство «Український Народний Дім». 2015, 258 с.
12. Реєстр нотних зошитів, що належали львівському ставропігійському братству. *Українське музикознавство*. 1971. В. 6. С. 245–251.
13. Тулянцева А., Гуськова К. Херувимські пісні М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя: від новацій до традиції. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2020. В. 18 (1). С. 39–49.
14. Шипайло Я.П. Молитва «Отче наш» у творчості композиторів класиків М. Березовського, Д. Бортнянського, С. Дегтярьова. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2008. В. 12–13. С. 115–119.
15. Шуміліна О.А. Максим Березовський та Степан Дегтярьов: паралелі в житті й у творчості. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. 2016. В. 117. С. 59–70.
16. Шуміліна О.А. Перехідні процеси в українській партесній музиці середини XVIII століття (за матеріалами київської колекції рукописних пам'яток): Дис... канд. мистецтв. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ: Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, 2004. 301 с.
17. Шуміліна О.А. Про два музичні тлумачення тексту 68-го псалма (Концерт Артемія Веделя № 2 «Спаси мя, Боже» та його партесний прототип). *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2010. В. 85. С. 210–226.
18. Шуміліна О.А. Львівський партесний рукопис і таємниці творчості Миколи Дилецького. *Українська музика*. 2014. Ч. 2. С. 32–45.

References:

1. Gerver, L. (2003). Selected Verses of the Psalter, translated to Music by Dmitry Bortnyansky. *Bortnyanskij i ego vremya. K 250-letiyu so dnya rozhdeniya D.S. Bortnyanskogo*, № 43, 77–96 [in Russian].

2. Hofman, I.T. (2013). The Old Testament legacy in the Christian musical culture. Candidate's thesis. Lviv: LvivNAM [in Ukrainian].
3. Husarchuk, T. (2018). The features of musical interpretation of psalm's text in two concertos «Till when, o Lord, will you forget me» and the problem of an authorship. *Mystectvoznavchi zapysky. Nac. akad. kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectv*, 33, 192–200 [in Ukrainian].
4. Husarchuk, T., Litvinova, S. (2019). Poetic and music interpretations of twelfth psalm (Artemii Vedel, Taras Shevchenko, Myroslav Skoryk). *Chasopys NMAU im. P.I. Chaikovskoho*, 3 (44), 7–23 [in Ukrainian].
5. Zosim, O. (2016). Psalter songs in the Ukrainian sacred song tradition of the XVIIth – the beginning of the XXIst centuries. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, № 1 (17), 66–73 [in Ukrainian].
6. Gerasimova-Persidska, N.O., Compiler (1978). Catalog of incipits of the Kyiv collection of party works. IM NBUV. Gift. 296. T. 1-3 [in Ukrainian].
7. Lebedeva-Emelina, A.V. (2004). Russian sacred music of the era of classicism (1765-1825). Catalog of works. Moskow [in Russian].
8. Litvinova, S. (2012). Psalm № 136 „On the Rivers of Babylon” in Ukrainian Choral Art of the 18–21 centuries (composer's creativity and performance). *Ukrainske muzykoznavstvo*, 38, 236–249 [in Ukrainian].
9. Lozovskaya, N.V. (2015). Book of the Psalter and its reflection in the works of composers of the 20th century. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].
10. Medvedyk, Y. (2006). Ukrainian spiritual song of XVII – XVIII centuries. Lviv: Vydavnytstvo Ukraïns'kogo Katolyc'kogo Universytetu [in Ukrainian].
11. Pylypovych, V., Yasinovsky, Y. (Ed.) (2015). Partes music of the Diocese of Peremyshl. Manuscript excerpts from the mid-seventeenth – early eighteenth centuries; id. excerpts, reconstruction of the score, foreword by O. Shumilina. Przemysl: Tovarystvo «Ukraïns'kyj Narodnyj Dim» [in Ukrainian].
12. Register of music notebooks belonging to the Lviv Stauropean fraternity, (1971). *Ukrainske muzykoznavstvo*, 6, 245–251 [in Ukrainian].
13. Tulyantsev, A., Guskova, E. (2020). Cherub chants of M. Berezovsky, D. Bortnyansky, A. Wedel: from innovation to tradition. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 18 (1), 39–49 [in Ukrainian].
14. Shypailo, Ya. P. (2008). The prayer «Pater Noster» in the works of classical composers (M. Berezovsky, D. Bortniansky, S. Dehtiariv). *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*, 12/13, 115–119 [in Ukrainian].
15. Shumilina, O. (2016). Maxym Berezovsky and Stepan Degtiarev: parallels in life and creativity. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho*, 117, 59–70 [in Ukrainian].
16. Shumilina, O.A. (2004). Transitional processes in Ukrainian partes music of the middle of the XVIII century (according to the materials of the Kyiv collection of manuscripts). Candidate's thesis. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
17. Shumilina, O. (2010). On the two musical interpretations of the psalm text No. 68 (concerto of Artemij Vedel No. 2 „God, save me” and it's partes prototype).

Naukovij visnyk Nacionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P.I. Cajkovs'kogo, 85, 210–226 [in Ukrainian].

18. Shumilina, O. (2014). Lviv manuscript and secrets of Mykola Diletsky's partesny work. *Ukrainska muzyka*, 2, 32–45 [in Ukrainian].

UDC 781.22.04:792.7

DOI 10.33287/222035

Плаксина Олена Федорівна,
Заслужена артистка України,
доцент кафедри «Вокально-хорова підготовка вчителя»
Харківської гуманітарно-педагогічної академії

тел. (067) 974 - 92 - 99

e-mail: vip_elena_plaksina@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-9962-3069>

ДО ПИТАННЯ СПЕЦИФІКИ ЗВУКООБРАЗУ В СУЧАСНОМУ ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЕСТРАДНОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Мета статті – вивчення засобів створення особливого звукообразу як відбиття одночасно національно-специфічного та універсального, архаїчного і сучасного, на прикладі творчості швейцарської фолк-метал групи «*Eluveitie*». У статті застосовані історичний, системно-аналітичний, функціональний, а також комплексний **методи** дослідження. **Новизна** публікації полягає в тому, що вперше у вітчизняній науковій думці, творчість групи «*Eluveitie*» стає об'єктом дослідження з використанням традиційного аналітичного інструментарію та з опертям на сформовану в академічному музикознавстві методологію (теорія звукообразу в працях Н. Рябухи). **Висновки.** На сучасному етапі розвитку естрадного музичного мистецтва одночасно простежується взаємодія та протидія тенденцій глобалізації та глокалізації, які визначають змістовно-образну складову, коло засобів виразності, характер звукообразу музичних творів. Спираючись на сформовану методологію в роботах Н. Рябухи, звукообраз можна інтерпретувати як «багатовимірну єдність», що є результатом «перетворення картини

світу». Звернення до творчості групи «*Eluveitie*» продемонструвало, що у створеному нею узагальнювальному звукообразі перетинаються архаїчне та сучасне, національно-специфічне й універсальне (що відповідає тенденціям глокалізації та глобалізації) завдяки таким засобам: 1) застосуванню звуко-акустичних знаків епох у полішаровій композиції («тяжкого» електронного звучання і звучання акустичних академічних, а також народних інструментів); 2) використання фонізму давньої галльської мови, спеціально реконструйованої учасниками групи зі збереженням особливостей написання; 3) опрацювання кельтських мелодій, що органічно вплітаються у контекст сучасної композиції.

Ключові слова: група «*Eluveitie*», фолк-метал, звукообраз, акустичні інструменти, тембр, глобалізація, глокалізація.

Плаксина Елена Федоровна, заслуженная артистка Украины, доцент кафедри «Вокально-хоровая подготовка учителя» Харьковской гуманитарно-педагогической академии

К вопросу специфики звукообраза в современном европейском эстрадном музыкальном искусстве

Цель статьи – изучение способов создания особенного звукообраза как отражения одновременно национально-специфического и универсального, архаического и современного, на примере творчества швейцарской фолк-метал группы «*Eluveitie*». В статье применены исторический, системно-аналитический, функциональный, а также комплексный **методы** исследования. **Новизна** статьи состоит в том, что впервые в отечественной научной мысли творчество группы «*Eluveitie*» стало объектом исследования с использованием традиционного аналитического инструментария и с опорой на сформированную в академическом музыковедении методологию (теория звукообраза в работах Н. Рябухи). **Выводы.** На современном этапе развития эстрадного музыкального искусства прослеживается одновременно взаимодействие и противодействие тенденций глобализации и глокализации, которые определяют содержательно-образную составляющую, круг средств выразительности, характер звукообраза музыкальных произведений. Опираясь на сформированную методологию в работах Н. Рябухи, звукообраз можно интерпретировать как «многомерное единство», которое является результатом «преобразования картины мира». Обращение к творчеству группы «*Eluveitie*» продемонстрировало, что

в созданном ею обобщенном звукообразе пересекаются архаическое и современное, национально-специфическое и универсальное (что соответствует тенденциям глокализации и глобализации) благодаря следующим способам: 1) использованию звуко-акустических знаков эпохи в полипластовой композиции («тяжелого» электронного звучания и звучания акустических академических, а также народных инструментов); 2) использования фонизма древнего галльского языка, специально реконструированного участниками группы с сохранением особенностей написания; 3) вовлечение кельтских мелодий, которые органично вплетаются в контекст современной эстрадной композиции.

Ключевые слова: группа «*Eluveitie*», фолк-метал, звукообраз, акустические инструменты, тембр, глобализация, глокализация.

Plaksina Olena, Honored Artist of Ukraine, Associate professor of „Vocal and choral teacher training” at the Kharkiv humanitarian-pedagogical academy

To the question of specifics for sound image in European modern popular musical art

The purpose of this article is to study the means, by which the sound image is created as a way to reflect nationally-specific and general, archaic and modern simultaneously on the example of Swiss folk-metal band „*Eluveitie*”. The article uses such **methods** of research as historical, systematic, analytical, functional, wholistic ones. The scientific **novelty** of the article is caused by a fact that this is a first time in domestic musicology that the creativity of the band „*Eluveitie*” is treated as an object of research with traditional analytical instruments and relying on methodology, introduced in the field of academic musicology (theory of sound image, proposed by N. Riabukha). **Conclusions.** In this day and age, the development of popular musical art is marked by simultaneous interaction and counterforce of two tendencies, globalization and glocalization. They define content and imagery, set of means of expression, type of sound image used in given music work. Basing on methodology, derived from the works of N. Riabukha, we may interpret sound image as „multidimensional integrity”, that is a result of „reflection of a worldview”. Research of creativity of the band „*Eluveitie*” has shown that the sound image, created by the musicians, intertwines archaic and modern, nationally-specific and general (that embodies tendencies to globalization and glocalization) by the following means: 1) usage of

acoustic signs of different eras in multi-layered composition („hard” instrumental sonority juxtaposed with the sound of acoustic academic and traditional instruments); 2) usage of Ancient Gallic language, reconstructed by the members of the band with fidelity to the details of a spelling as a special chroma; 3) arrangement of Celtic tunes, that are organically integrated in the context of a modern composition.

The key words: band „Eluveitie”, folk-metal, sound image, acoustic instruments, timbre, globalization, glocalization.

Постановка проблеми. Музичне мистецтво, що належить масовій культурі, на сучасному етапі розвитку пронизано суперечливими тенденціями. З одного боку, в ньому спостерігається панування типізуючих доцентрових сил, націлених на нівелювання культурних, національних, регіональних та інших ознак, формуючи мистецтво «універсально-середньостатистичне», по своїй природі пристосоване до безперешкодного споживання за межами локації виникнення. Відтворення та тиражування цієї ідеї на багатьох радіо- та телеканалах є виявом глобалізаційних процесів, стрімких та незворотних. Глобалізація як явище культури ХХ – ХХІ ст. впливає на характер розвитку масового музичного мистецтва, на його тематику та образність, засоби виразності, побутування (поширення) тощо. Другою тенденцією, яка взаємодіє з першою, одночасно протиставляючись їй і протидіючи її всеохоплювальній силі, є звернення до національної специфіки в музиці, розкриття особливостей певної культури через відтворення культурно-національного звукообразу. Ця тенденція керується протилежними до глобалізаційних – так званими глокалізаційними – тенденціями, що мають відцентрований характер.

Вивчення виявів глокалізації в європейській естрадній музиці як частини масової культури, потребує уваги з боку академічного музикознавства, адже певним чином корелює з аналогічними процесами у сфері академічної музики й наукової думки. Наприклад, в Україні за останні десятиліття помітно зросла кількість наукових робіт, присвячених народно-інструментальному виконавству і творчості; у свою чергу композиторська практика демонструє велику зацікавленість у тембрах народних інструментів, умонтовуючи їх у звукообраз сучасної академічної музики. Названі аспекти, поміж іншого, зумовлюють й **актуальність** пропонованої статті.

Огляд літератури. Тема специфіки культурно-національного у всій сукупності його складових є складною філософською та мистецтвознавчою проблемою, що досліджується різними гуманітарними дисциплінами, і література, присвячена цій проблематиці, безмежна. У сфері професійного музичного мистецтва ця тема вивчається в кількох зрізах – із точки зору музичної мови (інтонаційності, ладо-гармонійного мислення, типів фактури тощо), із точки зору втілення певної образності й тематики та ін. Окремий напрямок складають дослідження втілення особливостей «національного» у звукообразі, що трактується досить широко, охоплюючи різноманітні явища.

Категорія звукообразу в науковому дискурсі дістала різнобічного осмислення. Н. Рябуха трактує її як «типологічну модель», «яка генетично формується, закріплюється в процесі музичної комунікації у певному соціокультурному просторі» [2, 102], «як багатовимірну єдність» [2, 102], як «художній образ, створений шляхом творчого перетворення картини світу» [1, 155]. «Оскільки звукові аспекти музичного моделювання або витворення зумовлені природою та середовищем буття, характером діяльності та психологією людського сприйняття й відображення, звукообраз трактується як культурний феномен, що віддзеркалює зв'язок людини зі світом, її духовний потенціал, характер звуковідчуття. У звучанні відбивається специфіка звукової матерії – звукове джерело (природні явища, людський голос, музичний інструмент), акустичні особливості звукового середовища, специфіка звукового мислення (за умовами сформованої системи мови-мовлення). Звучання музики також може бути зовні абстрактним, але не беззмістовним, оскільки через звучання вже передається певна інформація. Сприйняття світу, ціннісні орієнтації й типи регуляції в різних сферах культури реалізуються саме через звукові образи» [2, 102]. Спираючись на витворену в науковій літературі методологію дослідження категорії звукообразу (Н. Рябуха), спробуємо виявити засоби відтворення специфічного та універсального, архаїчного й сучасного у звукообразі певного естрадного колективу.

Метою статті є вивчення засобів створення особливого звукообразу як відбиття одночасно національно-специфічного та універсального, архаїчного і сучасного, на прикладі творчості групи «*Eluveitie*».

Об'єктом дослідження є творчість швейцарської фолк-метал групи «*Eluveitie*», а **предметом** – засоби формування багатовимірного звукообразу в музиці групи «*Eluveitie*» на перетині архаїчного і сучасного, одиничного та загального.

Виклад основного матеріалу. Група «*Eluveitie*», родом із Швейцарії, була створена 2002 року [5]. У самій назві закарбований сенс, що визначений глокалізуючими спрямуваннями в європейській культурі початку ХХІ ст. – «корінний житель Швейцарії», «Я – гельвет» [4]. Як відомо, гельветами називалось чисельне кельтське плем'я, котре населяло північно-західну частину сучасної Швейцарії [6].

Дослідники сучасної музичної творчості визначають стильовий напрям групи як «кельтський фолк-метал», поєднаний із мелодійним «дет-металом» [5]. Засновником групи є Крістіан «Кригель» Гланцманн, співак та інструменталіст, який грає на акустичній гітарі, волинці, мандоліні, вістлі (народній флейті Ірландії, Англії, Шотландії та ін.) [5]. Із самого початку група була організована як студійний проєкт, який передбачав створення композицій із різними виконавцями. Після успіху першого міні-альбому («*Vên*») ця ідея була відкинута, і музикант зібрав навколо себе постійних учасників для великих задумів. Однак можна сказати, що змінний склад стане ознакою групи, адже протягом її існування в різні періоди і з різною тривалістю в ній працювали двадцять вісім учасників, включаючи самого засновника, а також вісім запрошених музикантів [5]. У творчому доробку групи дев'ять студійних альбомів і три концертні, вони зняли дванадцять кліпів [5]. Інтерес до творчості групи за майже двадцять років її існування не слабшає, а, навпаки, посилюється; підтвердженням цього є концертний графік і випуск нових альбомів (наприклад, два за 2019 рік [5]). Музика групи, незважаючи на солідний для музичної естради вік, знаходить прихильників у своїх однолітках, молодих людях із датою народження початку тисячоліття.

На наш погляд, таке стійке буття, актуальність та затребуваність творчості «*Eluveitie*» можна пояснити тим особливим звукообразом, який вона створює, відтворюючи національну картину світу, що викликає резонанс не лише у жителів Швейцарії, а досягає глибинної універсальної культурної пам'яті, того базового рівня підсвідомості, котрий є у всіх людей як представників людства.

Звукообраз, створений у музиці «*Eluveitie*», є складним та багатовимірним (Н. Рябуха); і ця складність зумовлюється перетином сучасного та архаїчного, що породжує полішарову з точки зору фонізму композицію. Крістіан Гланцманн у розлоговому поясненні до ювілейного альбому «*Slania*» зауважує, що він створив «*Eluveitie*» для того, щоб утілити мрію – поєднати мелодійний дет-метал і традиційну кельтську музику [4].

Фігурування назви «метал» у визначенні стильового напрямку групи однозначно провокує до застосування в аранжуваннях композицій «тяжкого», «електронного», виразно акцентно-ритмічного звучання, завдяки широкому використанню електронних та ударних інструментів, що необхідним чином забезпечує моделювання сучасного образу світу й виконує важливі комунікативні функції в системі «музичний твір – реципієнт». У той же час аналіз списку музикантів, які входили до складу групи протягом тривалої історії її існування, виявляє, що більшість з них грали (грають) на народних або академічних музичних інструментах і, як правило, є мультиінструменталістами. В інструментально-акустичному шарі композицій застосовуються такі інструменти (називаємо без поділу на академічні та народні): скрипка, гітара, бас-гітара, акордеон, колісна ліра, кельтська арфа, мандоліна, волинка, вістл, флейта, різноманітні ударні та ін.

Як зауважує Н. Рябуха, «звукообраз ідейно виявляється у звуковому концентраті як першооснові твору (звукотембрі, звукоритмі, мотиві, інтонації) чи в його цілісній структурі» [3, 237]. Велику роль у його створенні відіграють тембри інструментів, адже інструмент є «„звуковим архетипом”, символом культури, що впливає на „звуковий ідеал” або „звуковий імідж”. Інструментальний звук стає не лише об’єктом мистецтва, а й носієм її „генетичного коду”, що віддзеркалює звукову модель світу» [2, 102].

Акустичні народні інструменти є важливою складовою звукообразу, в якому відтворюються архаїчні образи та смисли, до того ж пов’язані з певною культурою та народом. Слід зауважити, що у доробку групи є два акустичні альбоми «*Evocation I – The Arcane Dominion*» (2009 р.) та «*Evocation II – Pantheon*» (2017 р.). У першому альбомі містяться додаткові треки – аранжувальні варіанти деяких пісень (з електронікою та без неї), що демонструють пошуки й експерименти музикантів саме з темброво-акустичним рівнем

композиції, який може варіюватися в межах від чистої акустичної архаїки до електронно згущеної сучасності.

Таким чином, у звукообразі, створеному в музиці «*Eluveitie*», присутні два начала: перше, детерміноване глобалізаційними тенденціями й виявляється через стильовий напрямок «метал»; друге, зумовлене глокалізаційними процесами й виявляється завдяки комплексу «знаків», серед яких важливу роль відіграють тембри народних інструментів. Поєднання й синтез архаїчного та сучасного у звукообразі й є основою довгого життя групи на естраді та актуальності її творчості серед людей різних поколінь.

Слід сказати, що не лише тембри відіграють архетипічну та знакову функцію. У деяких піснях учасники групи застосовують давню гелветську галльську мову, що спеціально була ними реконструйована [4; 5]. Звернення до фонообразу мови, яка давно не використовується, забута й частково втрачена, є, з одного боку, даниною музикантів славетному минулому пращурів, з іншого, – намаганням більш повно відтворити національний звукообраз, який утворюється не лише звучанням музики, а й слова, мови, і, додамо, звучанням природи. При цьому, в написаннях слів, автори намагаються відповідати особливостям складної історії галльської мови й зберегти давню традицію, адже вона існувала виключно в усному варіанті, писемний же був зафіксований римлянами. У латинській абетці того часу не застосовувалась літера «и», котру в сучасному написанні замінюють на «v».

На відтворення культурної та національної специфіки «грає» й тематика пісень у деяких альбомах. Музиканти звертаються до теми війн галльських племен із римлянами, присвячуючи пісні певним історичним подіям, в альбомі «*Helvetios*», (2012 р.). А в альбомі «*Evocation II – Pantheon*», (2017 р.) всі пісні названі на честь язичницьких богів кельтського пантеону. Коло образів зумовлює й обрання та опрацювання справжніх кельтських мелодій як інтонаційної основи деяких композицій, про що свідчить засновник групи Крістіан Гланцманн.

Висновки. На сучасному етапі розвитку естрадного музичного мистецтва одночасно простежується взаємодія та протидія тенденцій глобалізації та глокалізації, які визначають змістовно-образну складову, коло засобів виразності, характер звукообразу естрадних музичних творів. Спираючись на сформовану методологію в роботах Н. Рябухи, звукообраз можна інтерпретувати як «багатовимірну

єдність», що є результатом «перетворення картини світу». Звернення до творчості групи «*Eluveitie*» продемонструвало, що у створеному нею узагальнювальному звукообразі перетинаються архаїчне і сучасне, національно-специфічне та універсальне (що відповідає тенденціям глокалізації й глобалізації) завдяки таким засобам: 1) застосуванню звуко-акустичних знаків епох у полісферній композиції («тяжкого» електронного звучання та звучання акустичних академічних, а також народних інструментів); 2) використання фонізму давньої галльської мови, спеціально реконструйованої учасниками групи; 3) опрацювання кельтських мелодій, що органічно вплітаються у контекст сучасної естрадної композиції.

Перспективами дослідження є подальше вивчення сучасного естрадного музичного мистецтва в аспекті глобалізації та глокалізації з проекцією на творчість різноманітних груп, у тому числі й українських.

Список використаних джерел і літератури:

1. Рябуха Н.А. Звукообраз как философско-эстетическая категория в музыке. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 1. С. 154–157.
2. Рябуха Н.О. Звукообраз у фокусі сонологічного методу дослідження музичної культури. *Культура і сучасність*. 2015. В. 2. С. 98–106.
3. Рябуха Н.О. Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові виміри творчості. *Культура України*. 2012. В. 39. С. 234–242.
4. Eluveitie. URL: <https://salvemusic.com.ua/eluveitie-elvejti-biografiya-gruppy> (дата звернення: 10.10.2020)
5. Eluveitie. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Eluveitie> (дата звернення: 12.10.2020)
6. Гельветы. URL: <https://ru.wikipedia.org> (дата звернення: 15.10.2020)

References:

1. Ryabuha, N.A. (2012). Sound image as a philosophical and aesthetic category in music. *Visnyk Kharkivs'kohoi derzhavnoji akademiji dyzajnu i mystectv*, 1, 154–157 [in Russian].
2. Riabukha, N.O. (2015). Sound image in the focus of the sonological method of research of musical culture. *Kuljtura i suchasnistj*, 2, 98–106 [in Ukrainian].
3. Riabukha, N.O. (2012). Sound image as a category of metaphysics of music: semantic dimensions of creativity. *Kuljtura Ukrajinjy*, 39, 234–242 [in Ukrainian].

4. Eluveitie. Retrieved from <https://salvemusic.com.ua/eluveitie-elvejti-biografiya-gruppy> [in Russian].
5. Eluveitie. Retrieved from <https://ru.wikipedia.org/wiki/Eluveitie> [in Russian].
6. Gelvetyi. Retrieved from <https://ru.wikipedia.org> [in Russian].

UDC 781.2/781.7

DOI 10.33287/222036

Shchitova Svitlana,

PhD in Arts, associated professor,

head of the chair „History and Theory of Music”,

Dnipropetrovsk Academy Music after Mikhail Glinka

tel. (093) 151 - 99 - 81

e-mail: shchitova@i.ua

<https://orcid.org/0000-0002-7758-8207>

Stelmashik Anastasia,

Graduate student of the chair „History and Theory of Music” of

Dnipropetrovsk Music Academy after Mikhail Glinka

tel. (066) 499 - 41 - 28

e-mail: nastya648095@gmail.com

**TRACT „AKHAK QUEBOM”
(„BASES OF SCIENCE ABOUT MUSIC”)
AS A MIRROR OF KOREAN CULTURE**

*As a result of the study of non-European music
„There is no longer any idea of European art music, as the alpha and
omega of all music, as the dominant and only beautiful area of sound art, as the
measure to be measured and evaluated by all other diverse
Manifestations music all over the world”*

B. V. Asafiev

The purpose of this represented scientific article is to get acquainted with the first fundamental cultural and theoretical work of the Korean people of the 15th century, which determined the subsequent development of the musical culture of Korea. There are research **methods** for this scientific investigation. For a detailed study of the chosen topic, an integrative methodology is used, which combines historical, theoretical, comparative methods of scientific knowledge. **The scientific novelty** of the scientific article lies in the fact that for the first time in Russian

musicology the phenomenon of Asian traditional ceremonial music „aak” is considered, which is devoted to all nine volumes of Song Hyun's treatise „Akhak quebom”. **Conclusions.** The study of the musical culture of Korea, and in particular the „aak” music, which is a part of the Far Eastern tradition, is extremely important for studying the history of the musical culture of the region. Since aak has been better documented than other types of Korean music, the study of this particular variety seems to be relevant for understanding the development processes of Korean musical culture as a whole. The musical culture of the era of the „Korean Renaissance” considers music, first of all, as a part of the ritual, a means of harmonizing the energies of the Universe and influencing the moral ideals of people. This leaves its mark on the theoretical positions of the work itself. In understanding the essence of the pentatonic scale structure, sometimes symbolic interpretations and philosophical explanations turned out to be more important (than acoustic and mathematical). A special role was played by the culturological approach, which made it possible to understand the logic of culture, which manifests itself, in particular, in musical art and music theory, not limited primarily to the analysis of scale and their structures.

The key words: „Akhak quebom”, „aak”, Korean, pentatonic, treatise, traditional, ceremonial.

Щітова Світлана Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри «Історія та теорія музики» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Стельмашик Анастасія Мирославівна, магістрант кафедри «Історія та теорія музики» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Трактат «Акхак квебом» («Основи науки про музику») як дзеркало корейської культури

Мета статті – знайомство з першою фундаментальною культурно-теоретичною працею корейського народу XV століття, що визначила подальший розвиток музичної культури Кореї. **Методи дослідження.** Для детального вивчення обраної теми використовується інтеграційна методологія, яка поєднує історичні, теоретичні, компаративні методи наукового пізнання. **Наукова новизна** презентованої статті полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві розглядається феномен азіатської традиційної ритуальної музики «аак», чому присвячені всі дев'ять

томів трактату Сон Хена «Акхак квебом». **Висновки.** Дослідження музичної культури Кореї, і зокрема музики «аак», що є частиною далекосхідної традиції, представляється вкрай важливим для вивчення історії музичної культури означеного регіону. Оскільки «аак» була документована краще, ніж інші види корейської музики, дослідження саме цього різновиду видається актуальним і для розуміння процесів розвитку корейської музичної культури в цілому. Музична культура епохи «корейського Відродження» розглядає музику, насамперед, як частину ритуалу, засіб гармонізації енергій Всесвіту та впливу на моральні ідеали людей. Це накладає суттєвий відбиток на теоретичні положення самої роботи. Для розуміння глибинної сутності структури пентатонічної шкали, іноді символічні інтерпретації та філософські пояснення виявляються більш важливими й максимально дієвішими, результативно плідними (ніж акустичні та математичні). Особливу роль відіграв культурологічний підхід, що дав змогу зрозуміти логіку культури, яка проявляється, зокрема, в музичному мистецтві та теорії музики, не обмежуючись, насамперед, аналізом масштабу та їх структур. «Аак» щонайбільше розширює наші уявлення не лише про професійну музику, а й про складну структуру музичної культури, що віддзеркалюється у різних регіонах Сходу.

Ключові слова: «Акхак квебом», «аак», корейський, пентатоніка, трактат, традиційний, церемоніал.

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

Стельмашик Анастасия Мирославовна, магистрант кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Трактат «Акхак квебом» («Основы науки о музыке») как зеркало корейской культуры

Цель статьи – знакомство с первым фундаментальным культурно-теоретическим трудом корейского народа XV века, который определил последующее развитие музыкальной культуры Кореи. **Методы исследования.** Для детального изучения выбранной темы используется интегративная методология, которая сочетает исторические, теоретические, компаративные методы научного познания. **Научная новизна** статьи заключается в том, что впервые в

отечественном музыкознании рассматривается феномен азиатской традиционной церемониальной музыки «аак», чему посвящены все девять томов трактата Сон Хёна «Акхак квебом». **Выводы.** Исследование музыкальной культуры Кореи, и в частности музыки «аак», которая является частью дальневосточной традиции, представляется крайне важным для изучения истории музыкальной культуры региона. Поскольку «аак» была документирована лучше, чем остальные виды корейской музыки, изучение именно этой разновидности представляется актуальным и для понимания процессов развития корейской музыкальной культуры в целом. Музыкальная культура эпохи «корейского Возрождение» рассматривает музыку прежде всего как часть ритуала, средство гармонизации энергий Вселенной и влияния на нравственные идеалы людей. Это накладывает отпечаток на теоретические положения самой работы. Для понимания сущности структуры пентатоничной шкалы, иногда символические интерпретации и философские объяснения оказываются более важными (чем акустические и математические). Особую роль сыграл культурологический подход, который позволил понять логику культуры, которая проявляется, в частности, в музыкальном искусстве и теории музыки, не ограничиваясь прежде всего анализом масштаба и их структур. «Аак» расширяет наши представления не только о профессиональной музыке, но и о структуре музыкальной культуры различных регионов Востока.

Ключевые слова: «Акхак квебом», «аак», корейский, пентатоника, трактат, традиционный, церемониал.

Statement of the problem. The treatise „Akhak Quebom” is the most valuable monument within Asian culture. Based on the Chinese musical theory, Korean scientists and musicians creatively enriched and developed it, introducing their corrections into literally every of its (theories) positions. As a result of this process, aak court ceremonial music and the theory of music as a whole acquired specific Korean features and became the realities of national culture. The study of the treatise of Song Hyun is not accidentally undertaken by researchers of Chinese and Japanese court ceremonial culture, as a synthesis of East and West. And a similar direction has only just been outlined.

The relevance of the study is presented in a comparative, historical-typological and culturological study of all the ceremonial traditions of the

Far East (and not just traditionally paired: Sino-Korean, Sino-Japanese), which should be presented precisely as a phenomenon of national culture, and not just „produced in Chinese tracing paper”.

Literature review. Among the works on the history, mythology, culture and art of Ancient Korea in Russian, we note the works of E.E. Alekseev, L.V. Brazhnik, S.P. Galitskaya, R.I. Gruber, A.Ya. Gurevich, J.K. Mikhailova, M.A. Saponova, Yu.N. Kholopova, A.N. Yunusova.

Significant articles of 2001 included in the publication “Akhak quebom” (Seoul, 2001): „*Akhak quebom study from the point of view of linguistics*” by Lee Hyun-hee, and „*On the significance of Akhak quebom as a historical and poetic monument of the era*” by Song Ki-Oka, a Monograph on the Morality of Music by Akhak Queb, devoted to the study of the political, religious and philosophical influence of Confucianism on the problems of the treatise.

From studies of the source study, we single out the work of the professor at the Korea Conservatory Song Ban-Son, „*Akhak Quebom Research from the Point of View of Citation Accuracy*” (Song Ban-Son, 2001). From studies of the musical direction about „*Akhak quebom*” we will single out „*Research on frets Akhak quebom*” by Nam San Suka, where 245 pages are devoted to the detailed study of only one book of the treatise. A number of articles by Korean scholars are published in English. Some of them are devoted to the era under study and consider the existence of high-aak music. Among them, we note the works of Lee Hye-Ku, Han Man-Young, Hwan Byung-ki.

Separately, you can put several works of the Russian researcher U Gen-Ira, devoted to the history and theory of Korean music: the brochure „*Introduction to the Korean national music. Issues of Theory*”, article „*On Korean Traditional Music*”. The author mentions Akhak Quebom among the most authoritative sources, but in fact does not provide specific references to the text of the treatise, setting out the general provisions of the theory and history of the Korean music.

The interesting and rich in facts work of the Korean researcher Lim Hyun-Jung „*Musical art of Korea of the 15th century in the context of the artistic and aesthetic movements of the Renaissance*” deserves special mention, performed in Russian.

The research in the theoretical part of the work was based on the works of Y.N. Kholopov on pentatonic and frets of ancient music; monograph by L.V. Brazhnik „*Angemitonics in modal and tonal systems*”,

work by R.A. Iskhakova-Wamba „*Angemitonics as a musical system. The research*“, M.G. Kondratyev „*On the Dynamics of the Musical-Theoretical Status of Pentatonic*”.

The purpose of the article is to get acquainted with the first fundamental cultural and theoretical work of the Korean people of the 15th century, which determined the subsequent development of the musical culture of Korea.

The object of study is the traditional Korean musical culture, as in its own way rethought and adapted Chinese culture. **The subject** of the study is the 15th-century Song Hyun’s treatise „*Akhak quebom*”, in which for the first time the musical-theoretical postulates of Korean philosophical thinking are examined.

Presenting main material. King Joseon (the ancient name of Korea) Sejong the Great, nicknamed during his lifetime as a reformer king, came to power in 1418, was firmly convinced of the need for a radical reform of the country's musical life. „*Our music has no reason to be ashamed of ourselves. She is no worse than Chinese. For performance during ceremonies, receptions and open performances it is necessary to streamline it, choosing the best,*” said the monarch. At his court, the Music Chamber is created (Akki togam; from 1466 – Chanagwon), designed to pursue state policy in the field of music. The emperor began to embody his desires in creativity. Sejong is the author of a number of major cyclical works, which subsequently formed the basis of „*Jongmyo Chereak*” – a kind of analogue of the West European Mass, performed and revered by Koreans to this day.

During the reign of Sejong, dignitary Park Young created a new kind of musical notation, which became one of the outstanding achievements that he carried out with the support of the emperor of the reform of the entire Korean music system. Based on the ancient Chinese treatises on music, the dignitary rethought, put in order and improved 65 musical instruments.

Park Young created a peculiar musical notation system of the mensural type – „*Chong Gan Bo*”, which made it possible to record sounds not only in height but also in duration, thanks to which Korea preserved the oldest samples of music (Korean and Chinese) in „*Chronicles of the reign of Sejon*”. A qualitative leap is taking place in music itself: instead of a pentatonic scale, an officer introduces a chromatic scale of 12 tones.

In 1543, by order of the king, a group of scholars, led by the assistant emperor for culture, Song Hyun, created a real musical encyclopedia of

that time – the nine-volume treatise „Akhak quebom” (literally translated as „*The Musical Canon*”, „*Fundamentals of the Science of Music*”). It compiles and systematizes all the achievements of Korean music at the time of the 15th century.

The Preface to the treatise describes in detail the circumstances of its creation. The authors cite, firstly, that the music records and illustrative materials (tables, diagrams, illustrations) that were stored in the music library were already very old at that time and their condition was unsatisfactory. Therefore, there was a need to redo their full edition. Secondly, as the authors write, the perception of music requires a high level of preparedness for the listener; usually the possibilities of a person are small. To this end, and created a real book – „*Fundamentals of the science of music*”.

It was only in the 1960s that a copy of the book was found in the Japanese Bondzhua library in the Japanese city of Nagoya, and this find is considered to be the oldest copy of Akhak quebom.

Song Hyun’s treatise addresses the history and theory of music; rules for performing music of different traditions; a description of musical instruments intended for holding court ceremonies, and methods for their manufacture; ritual things for ceremonies, dance routine and their musical accompaniment.

Here is a list of the problems of the treatise (as a whole, only in outline – with the exception of his first book, which we describe in much more detail in view of its clearly musical and theoretical orientation), from which the nature of ancient Eastern science emerges.

The first book of the treatise is devoted to the presentation of the theory of sound and sound relations, scale and various modes of the ancient Korean music. The second one contains descriptions of the participation of musicians in the most important ceremonies, ritual sacrifices, describes the repertoire performed in these cases, as well as when the emperor left. The third book offers material on the history of certain types of the Korean (and Chinese, which existed in Korea) music with a description of the types of Chinese court and folk music and dance in the history of Koryo. The fourth book describes in details the genre forms of Chinese court music (and dance), performed at that time at the Korean court. Book Five describes a court dance like Minsokak. The main content of the sixth and seventh books is a description of the type, manufacturing technology and functions of the instruments (mainly Korean) of the court and ritual orchestras.

The eighth book describes the most important attributes of ceremonies: symbolic objects, costumes, musical instruments. In the last, ninth book, detailed descriptions and instructions on the clothes of performers of various gender and age groups are given.

As you can see, the treatise describes almost everything that is needed to perform music at court – from theory to the composition of the orchestra, its position, performance of dances, description of musical instruments, rules for playing them and even the clothes of musicians and dancers.

We dwell in more detail on Volume 1 of the treatise, which sets out the basic theoretical laws of the Korean music.

From the foreword of Akhak Quebom, understanding of the meaning of music in the 15th century becomes clear. The authors write that music is given to man by Heaven, although it has a natural origin, and it acts on a man as nature, disturbing his pulse and brightening his consciousness. „*The level of understanding of music,*” the authors of the treatise say, “*can be very different: one who knows the technique of music, often does not have a high understanding of it, a person who perceives it well, often is not familiar with its theory. <...> Ah, how difficult the music is*”.

The perception of music, according to Song Hyun, depends on the state of the soul, and „*prosperity and stagnation in society come depending on the state in which the country is governed, and this indicates that music can affect political changes in society*”.

Serious attention was paid only to a more balanced aak court music, which, in comparison with folk music, was rhythmically less diverse. Such music was studied not from the side of its sound structures, melodies or rhythms, but from the point of view of the sublime esoteric meanings and meanings embedded in it.

Known since the 3rd century, documents on Korean music affirm the unconditional value of education for a person and the idea of the relationship of philosophy, public life and music. Let us recall the fact that Korea of the 15th century was very strongly influenced by Confucianism, within the framework of philosophical representations of which music was seen as a reflection of the laws of the cosmos, nature and high moral laws of life of the state and humanity, but not the feelings of an individual.

Based on such philosophical views, Koreans are adapting the ancient Chinese system of lu-lu sounds for their national instruments, which is based on the principle of the main source sound Hwang John (Chinese. Huang Zhong – lit. „*Yellow bell*”). In the Akhak Quebom treatise, it

corresponds to the tone extracted by a bamboo tube, which can accommodate 1200 grains of well-ripened millet. The philosophical understanding of this phenomenon in the treatise is illustrated by the following words: „*Bamboo <...> Heaven gives us, so we make ceremonial instruments from it. The purity and falsity of sounds, measures of length, weight – we took all these measures from nature. The man acted only as an intermediary, the cause of the sounds of harmony and the „instrument” for creating great music*”.

The „*Rule and Subtraction of One-Third*” described by Song Hyun, in fact, coincides not only with the Chinese, but also with the Pythagorean quarto-quint method, similar in Europe, for obtaining new sounds (by dividing the sounding string of the monochord in ratios 2:3 and 3:4). Nevertheless, the Korean and European twelve-tone series are fundamentally different in their perception and theoretical understanding. If in Europe twelve sounds are twelve musical-semantic equivalent heights between which there is only a mathematical-quantitative difference, then in ancient Korea sound has the properties of a tone – each with its own meaning and original quality. Each of the twelve tones of the system in Korean music is called „Yul” (in Korean it would be „Ym”) – a tone (from Chin. Lu), which in a free translation means „*legitimate and beautiful point*”.

The treatise describes the effect that various sounds have on the feelings and behavior of people, in accordance with which their purpose and scope are determined:

Iron sounds are high and clear, they indicate a team of armed people, their character is peppy and energetic. Stone sounds are pure and transparent, and when a person listens to them, their mind is enlightened, and he is no longer afraid of death and sacrifices himself for the sake of the fatherland. String sounds are sad, but full of dignity and will. They remind us of government officials whose work is noble and directed by a sense of duty to the motherland and the emperor. Bamboo sounds have a unifying effect on people. When a wise person hears such sounds, he thinks of an official who educates people. Leather sounds are loud, they make people move. The sounds of the earth are muffled, quiet, but audible and understood by all. Wooden sounds are straightforward, therefore – correct and honest.

The sound system of the ancient Korean music is full of cosmological symbolism, which in many respects coincides with the famous Chinese one. The light and active forces of Heaven, on the one

hand, and the dark, passive forces of the Earth, on the other hand, determine the presence in music of opposite rows of sounds – yule, where the series *c-d-e-fis-as-b* means the masculine principle („Yang”), based on the basis of the system-forming interval of the fifth, and Ryo, where the *cis-es-f-g-a-h* series means the feminine („Yin”) and relies on the sound derived by the fifth.

In theoretical work, a vivid description of all twelve sounds is given. Each of them corresponds to a sacred animal (from a mouse to the last 12th animal – a pig) and a month of the year (from *c* – November to *h* – October). As already mentioned, Song Hyun describes the original system of interactions and cosmic attraction between male (Yul) and female (Ryo) sounds, the result of energy “merging” of which is usually half-tone! – the birth of new sounds in the quarto-fifth system becomes.

As a result, in the Song Hyun treatise, the cosmological symbolism of the musical system is reduced to a general table-diagram, the circular perfection of which is the core of ancient Korean musical cosmology.

The treatise „Akhak quebom” explains in detail the composition and structure of various types of pentatonic, based on the „rule of addition and subtraction of one third” already known to us. Recall the scale obtained in this way: *c, g, d, a, e, h* and so on until the 12th sound, right up to closing at *f = eis*. But in performing practice, the theoretical rule underwent changes, and by the 15th century in Korea (as in China) the twelve-tone scale was reduced to the first five tones used to form the anemitonic pentatonic scale. Naturally, the names of these tones were borrowed from the Chinese theory of music – *kun, san, kak, chi, u*. Each pentatonic row could be built from any of 12 sounds, as a result a system of 60 pentatonic rows ($12 \cdot 5$) – Yuk Ship Joe – was obtained.

We make an important point. As mentioned above, all five pentatonic rows are, in fact, the treatment of the main, first Kun Joe. Musicians heard and considered in all cases the central, fundamental tone of Kuhn, wherever he was.

Thus, Song Hyun's treatise makes it possible to present medieval Korean musical theory as a harmonious system, on the one hand, reflecting the world model of that era, and on the other, inscribed in the state and cultural system of Korean society, closely connected with Confucian ritual and court ceremonial.

The developed and streamlined system of creating Korean frets, based on the dominant tone, will be reflected in the music of the 20th century, primarily in the work of the Korean-German composer Yun Isan,

who, taking as a basis the work of Song Hyun „Akhak Quebom”, will rethink the achievements of his predecessors and will create a new theory of the fundamental tone (Hauptton), on which his composer technique will be based.

Conclusions. The musical culture of the era of the „*Korean Renaissance*” considers music, first of all, as a part of the ritual, a means of harmonizing the energies of the Universe and influencing the moral ideals of people. This leaves its mark on the theoretical positions of the work itself. In understanding the essence of the pentatonic scale structure, sometimes symbolic interpretations and philosophical explanations turned out to be more important (than acoustic and mathematical). A special role was played by the culturological approach, which made it possible to understand the logic of culture, which manifests itself, in particular, in musical art and music theory, not limited primarily to the analysis of scale and their structures.

Aak, being a phenomenon of Korean culture, not only preserved and in some ways preserved the basic philosophical and aesthetic criteria of the Chinese court and ceremonial culture, but also gave them a new life, enriching the traditions of Korean professional music, which in turn fed on folk sources.

The most important factor in adapting the Chinese tradition in Korea may be the presence of Korean musical terminology (Korean reading of all Chinese characters), which had already taken shape by the 15th century and was recorded in a treatise. This indicates that all the basic provisions of the doctrine of music by this time were already understood, „renamed” and mastered in musical practice. At the same time, the scales were rethought, in particular, the change in the position of the main tone of the pentatonic scale (kuna), its free movement to any position indicates the existence of a kind of „hearing” of the borrowed music by the Koreans, which became an integral part of Korean culture by the 15th century.

Equally important is the choice of scales more characteristic of Korean music: Pyeongjo, whose structure was stable and unchanged throughout the history of Korean music, and Gamengjo, which was very characteristic of Korean folk music and had many modifications. Among them, trichordic and tetrachordal scales played a special role, more characteristic of Korean folk music than five-stage scales. Ornamentation and the tradition of „manifestation” of tone through neighboring sounds adorning it played a special role in the process of lad formation. The

resulting music sounded more sensitive and emotional, reflecting the particularities of the Korean mentality.

This process took place in parallel with the development of its own Korean tradition of making ceremonial musical instruments, the appearance of their Korean varieties. Adding into the text „Akhak quebom” sections devoted to Korean scale proper, types of notation (authorship of one of them was attributed to Song Hyun), elements of the ritual, indicates the presence of a developed Korean musical and cultural tradition and confirms the initial position of our study regarding the treatise and its contents as deeply national phenomena.

Research prospect. „Aak” expands our ideas not only about professional music, but also about the structure of the musical culture of various regions of the East. This problem, of course, is worth exploring further; a comparative study of the indicated traditions as types of oriental professionalism seems relevant.

Список використаних джерел і літератури:

1. Из истории корейской национальной музыки: сборник статей / сост. У Ген-Ир. Петразаводск, 1996.
2. Лим Хён-Чжун Музыкальное искусство Кореи XV века в контексте художественно-эстетических течений эпохи Возрождения: период Чосон, историческое правление Седжона: Автореф. дис. ... канд. иск. РГПУ им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2001. 26 с.
3. Пак Кюн Син Мировая гармония звуков, или о древнекорейской теории музыки. *Старинная музыка*. 2001. № 3. С. 17–20.
4. Холопов Ю.Н. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке. *Старинная музыка*. 1999. С. 11–46.
5. Цзо Чжэгуань О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке. *Музыка народов Азии и Африки*. 2005. В. 5. С. 257–272.

References:

1. U Gen-Ir, (Ed.), (1996). About the history of Korean national music. Petrazavodsk [in Russian].
2. Lim Hjon-Chzhun, (2001). The musical art of Korea in the 15th century at the context of artistic and aesthetic currents of the Renaissance: the Joseon period, the historical control of Sejong. Extended abstract of candidate's thesis. Sankt-Peterburg [in Russian].
3. Pak Kjun Sin, (2001). World harmony of sounds or about the ancient Korean theory of music. *Starinnaja muzyka*, 3, 17–20 [in Russian].

4. Holopov, Ju.N. (1999). Practical recommendations for determining the mode in early music. *Starinnaja muzyka*, 11–46 [in Russian].
5. Czo Chzhjeguan', (2005). About the musical theoretical system „lu” in Chinese music. *Muzyka narodov Azii i Afriki*, 5, 257–272 [in Russian].

UDC 781.24:78.071.1
DOI 10.33287/222037

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>

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА А. БЕРГА У СВІТЛІ КУЛЬТУРНО-ПАРАДИГМАЛЬНИХ ЗМІН ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета статті – дослідження особливостей оркестрового письма А. Берга як представника музики першої половини ХХ ст. в контексті культурно-парадигмальних перетворень. **Методи дослідження.** У статті застосовані системно-функціональний, історичний, компаративний методи розвою наукового матеріалу. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві досліджено оркестрове письмо А. Берга в аспекті втілення спатіально-темпоральних уявлень. **Висновки.** Оркестрове письмо А. Берга є малодослідженим феноменом. У ньому продовжують розвиватися традиції та тенденції пізнього романтизму; з іншого боку, воно відбиває зміни у спатіально-темпоральних уявленнях, що виявилися в європейській культурі першої половини ХХ ст. через парадигмальну множинність. Засобами оркестрового письма вибудовуються (об’єктивуються) детерміновані культурою-контекстом «некласичні» уявлення про час та простір, які

переплітаються з традиційними. Бергівському простору притаманні: 1) багатоскладність та багатоелементність організації внаслідок помноження оркестрових функцій; 2) строкатість, неоднорідність внаслідок «нерегламентованого» підключення та відключення голосів; 3) змінна щільність на мікро- та макрорівні композиції. Діагональна фактурно-темброва логіка організації оркестрової тканини приводить до формування розгалуженого та диференційованого часу. Проте бергівський час виявляє і генетичний зв'язок із часом векторно-лінійним, континуальним, антропологічним у своїх основах. Збереження континуальності криється у пануванні горизонтального мислення, лінійності (навіть у тембрових перефарбуваннях), вирішеної через її діагональне розгортання в музичній тканині.

Ключові слова: А. Берг, оркестрове письмо, спатіально-темпоральні уявлення, тембр, оркестрові функції, континуальність, парадигмальна множинність.

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

Некоторые особенности оркестрового письма А. Берга в свете культурно-парадигмальных изменений первой половины XX века

Цель статьи – исследование особенностей оркестрового письма А. Берга как представителя музыки первой половины XX века в контексте культурно-парадигмальных преобразований. **Методы исследования.** В статье использованы системно-функциональный, исторический, компаративный методы разработки научного материала. **Научная новизна** работы состоит в том, что впервые в отечественном музыкознании исследовано оркестровое письмо А. Берга в аспекте воплощения спатіально-темпоральных представлений. **Выводы.** Оркестровое письмо А. Берга является малоисследованным феноменом. В нем продолжают развиваться традиции и тенденции позднего романтизма; с другой стороны, оно отражает изменения в спатіально-темпоральных представлениях, которые проявились в европейской культуре первой половины XX века в связи с парадигмальной множественностью. Приемами оркестрового письма выстраиваются (объективируются)

детерминированные культурой-контекстом «неклассические» представления о времени и пространстве, которые переплетаются с традиционными. Берговское пространство характеризуется: 1) многосоставностью и многоэлементностью организации вследствие умножения оркестровых функций; 2) пестротой, неоднородностью вследствие «нерегламентированного» подключения и отключения голосов; 3) переменностью плотности на микро- и макроуровнях композиции. Диагональная фактурно-тембровая логика организации оркестровой ткани приводит к формированию разветвленного и дифференцированного времени. Однако берговское время проявляет генетическую связь с временем векторно-линейным, континуальным, антропологическим в своих основах. Сохранение континуальности обеспечивается главенством горизонтального мышления, линейности (даже в тембровых переक्रасках), решенной благодаря ее диагональному разворачиванию в музыкальной ткани.

Ключевые слова: А. Берг, оркестровое письмо, спатально-темпоральные представления, тембр, оркестровые функции, континуальность, парадигмальная множественность.

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

Some features of orchestral writing by A. Berg in the light of cultural and paradigmatic shifts in the first half of the XX century

The purpose of the article is to disseminate features of orchestral writing of A. Berg as one of the most prominent figures of twentieth century music in the context of cultural and paradigmatic shifts. The represented scientific article uses such **methods** of research as systematic, functional, comparative. **Scientific novelty** of the article is caused by the fact that it is foremost examination of A. Berg's orchestral writing in the aspect of incarnation of views on spacetime. **Conclusions.** A. Berg's orchestral writing is a phenomenon that has not been sufficiently studied. On the one hand, it continues to develop in accordance with the tradition of the Late Romanticism; on the other hand, it reflects changes in views on time and space, that have transpired in European culture of the first half of XX century through paradigmatic diversity. The means of orchestral writing incarnate (objectify) determined by the culture and the context "non-classical" views on spacetime, intertwined with the classical ones. Space, constructed by A. Berg, has such features, as: 1) being organized

from multiple constituents as a result of multiplication of orchestral functions; 2) heterogeneity, caused by almost autonomous increase and decrease of number of voices; 3) instable density on the microlevel and macrolevel of the composition. Diagonal logic of textural and timbre organization of the orchestral texture produces differentiated and diversified time. However, A. Berg's time reveals its genetic relation to another understanding of time, linear, continual, anthropologic in its essence. Influence of continuity reveals itself in the predominance of horizontal thinking, linearity (even in changes of timbre), incarnated in diagonal dimension of the music texture.

The key words: A. Berg, orchestral writing, spacetime regards, timbre, orchestral functions, continuity, paradigmatic diversity.

Постановка проблеми. Європейське музичне мистецтво у перші десятиліття ХХ ст. позначено суттєвими мисленевими та мовними перетвореннями, спричиненими інтра- та екстрамузичними чинниками. Серед останніх визначальну роль відіграє зміна культурної парадигми на межі Нового та Новітнього часу, детермінована, окрім соціально-історичних чинників, науково-технічним прогресом та науковими відкриттями. Замість відносно єдиної та цілісної світоглядної парадигми культури Нового часу постає парадигмальна множинність, і це супроводжується зрушеннями на рівні онто- та антропологічних концепцій, руйнацією єдиної аксіологічної системи та формуванням ідеї множинності спатіально-темпоральних відносин, різні моделі яких співіснували у синхронії культури протягом ХХ ст. Реакцією музичного мистецтва на кардинальні зміни в системі культури є ієрархічна перебудова музичної тканини, винайдення нових технік композиції, пошук нових засобів організації звукоматерії, у тому числі й на рівні оркестровки. Ми вважаємо, що К. Дебюссі, І. Стравінський та композитори Нової віденської школи були тими, хто «відчув» ці тектонічні зсуви і відбив їх у своїй творчості специфікою тематизму та його розвитку, технікою письма, формотворенням, драматургією, оркестровим мисленням й оркестровим письмом [3], що, безумовно, потребує окремою науково-дослідницької уваги.

Огляд літератури. Творчість композиторів Нової віденської школи в аспекті оркестрового мислення та оркестрового письма вивчена доволі скупо та фрагментарно. У фокусі дослідницької уваги перебувають, передусім, різноманітні аспекти оркестровки

А. Веберна, як найбільш новаційного і далекоглядного композитора в плані організації оркестрової тканини, часу та простору, ставлення до тембру [2; 4; 5], однак, спеціальна робота, присвячена цій проблемі, відсутня. Оркестрове письмо А. Берга взагалі перебуває поза межами дослідницького інтересу, що можна пояснити міцною вкоріненістю естетики та поетики композитора в пізньоромантичну традицію, незважаючи на «сучасність» його творчості, що не дозволяє трактувати його як винахідника в сфері оркестровки. Однак ця «межовість» і робить оркестровку А. Берга цікавою для досліджень, адже надає можливість через компаративний підхід у синхронії та діахронії виявити те стале, що міцно пов'язує оркестрове мислення певних композиторів ХХ ст. з традицією. З іншого боку, окреслити поле оркестрових новацій, які неминуче виникають унаслідок нетотожності музичної мови композитора нормам класико-романтичної мови. Заявлена проблематика зумовлює **актуальність** пропонованої наукової розвідки.

Мета статті полягає в дослідженні особливостей оркестрового письма А. Берга як представника музики першої половини ХХ століття в контексті культурно-парадигмальних перетворень.

Об'єктом дослідження є оркестрове письмо А. Берга в аспекті втілення спатіально-темпоральних відносин, а **предметом** – засоби об'єктивації культурно детермінованих уявлень про звукоматерію та спатіально-темпоральні відносини в оркестровому письмі А. Берга.

Виклад основного матеріалу. В оркестровому письмі А. Берга відбиваються парадигмальні зрушення, що постають в європейській культурі початку ХХ ст. Одночасно вкоріненість творчості композитора в пізній романтизм зумовлює утримання в «пам'яті» оркестрової тканини й культивування, навіть у модифікованому вигляді, технологічних засобів попередньої епохи.

Перш за все звернемо увагу на оркестрові склади, до яких звертається композитор. Очевидна наявність двох тенденцій: тяжіння до величезних складів (четверний у Трьох п'єсах для оркестру ор. 6), що є продовженням пізньоромантичної традиції, й оперування невеликими камерними складами, що стане однією з магістральних ліній розвитку оркестрового мислення ХХ ст. (прикладом є Камерний концерт для фортепіано, скрипки та тринадцяти духових). При цьому, в останньому випадку спостерігається функціональна перебудова співвідношення оркестрових груп, темброва замкненість яких розмикається внаслідок трактування групи як сукупності солістів, а

не функціональної одиниці оркестрової тканини. У такому випадку можна говорити про проникнення ансамблевого письма у сферу оркестрового, що також визначатиме тип оркестровки багатьох творів ХХ століття.

У партитурах А. Берга простежуємо змінність оркестрових функцій партій (голосів) у межах невеликих структурних побудов. Ця тенденція намічалася вже у Г. Малера, на чому акцентує увагу І. Барсова [1]. Проте в музиці ХХ ст. раніше виявлене пунктиром стане нормою. Чинником функціональної змінності є: 1) застосування прийому тембрового перефарбування мелодійної лінії, коли позначена композитором основна мелодія передається від тембру (ів) до тембру (ів), при цьому, входячи до «зони підвищеної уваги» або виходячи з неї, оркестрова партія змінює функцію (наприклад, із контрапункту на мелодію, а потім на педаль); 2) оперування короткими тематичними побудовами, внаслідок чого звукоматерія подрібнюється, що підтримується й оркестровкою.

Логіку тембрового перефарбування лінії (ій) і взаємодії позначених основних ліній можна звести до таких схем: 1) послідовна передача лінії від тембру (ів) до тембру (ів); 2) передача з тембровими нашаруваннями; 3) темброве нашарування кількох ліній, яке може супроводжуватись тембровим перефарбуванням. Названі прийоми сприяють розширенню та диференціації простору, ускладнюють його організацію.

У А. Берга, до того ж, порушується правило збереження стабільної кількості голосів і єдиної темброво-фактурної ідеї в межах завершеної структурної побудови: голоси вільно підключаються та відключаються, що зумовлюється, на нашу думку, такими причинами: 1) горизонтальною логікою, енергією лінії, яка має вичерпати себе, при цьому, ліній може бути кілька, вони можуть належати до різних темброво-фактурних поверхів оркестрової тканини й виконувати різні функції; переважно це функція мелодії та контрапункту (множинного, розгалужено-диференційованого, що відповідає пізньоромантичним традиціям оркестровки); 2) бажанням композитора темброво «підсвітити» окремі фрагменти, іноді навіть точки (наприклад, два звуки на вершині мелодійної хвилі), що приводить до застосування дублювань (часто коротких) основної мелодійної лінії.

Описане породжує: 1) терпку незбалансовану вертикаль, яка формується завдяки логіці руху голосів; 2) темброві, регістрові,

динамічні контрасти по горизонталі та діагоналі, реалізовані завдяки зіставленням і переключенням; 3) тематизацію всієї тканини завдяки розгалуженій системі контрапунктів і дублювань основної тематичної лінії; 4) у деяких випадках стирання межі між рельєфом та фоном унаслідок тематизації тканини, хоча поняття фонових елементів (оркестрового тла), реалізованих через фігурації різного роду, витримані або рухливі педалі, зберігається й функціонально відрізняється від ритмо-мелодійно виділених голосів; 5) підвищену інформаційну насиченість оркестрової тканини по вертикалі та горизонталі. У зв'язку із цим виникає відчуття строкатості, яскравої барвистості, колористичності оркестровки – тієї якості оркестрового фонізму, що підноситься в музиці ХХ століття до значення формотворчого, драматургічного, тематичного та смислового чинників у багатьох творах ХХ сторіччя.

Усе це формує особливі якості простору та часу музики А. Берга, які, підкреслимо, складаються переважно завдяки оркестровому письму. До них можна віднести: 1) багатоскладову організованість простору, його багатоелементність, що виникає через помноження функцій і є реалізацією ідеї множинності більш високого порядку; 2) строкатість, неоднорідність простору, що виникає внаслідок «нерегламентованого» загальними нормами підключення та відключення голосів (звідси – вибудовування власного, оригінального простору); 3) змінна щільність простору на мікрорівні композиції, що сприяє його індивідуалізації. Зауважимо при цьому, що на макрорівні композиції щільність оркестрового простору виконує формотворчу роль і у своїй різноякісності стає важливим смисловим та драматургічним чинником.

Що стосується часу, то, як ми вважаємо, А. Берг, з одного боку, трактує його з позицій некласичної естетики, тобто такої, де «не працюють» «класичні» категорії та поняття. Час у А. Берга насичений подіями, які розгортаються на різних поверхах музичної тканини, взаємодіючи між собою, перехоплюючи мелодійну лінію або дублюючи (потовщуючи) її у виділених щодо смислу фрагментах. Така горизонтальна, сказати б, фактурно-темброва діагональна логіка приводить до формування часу, який реалізується завдяки простору, просторовим відношенням, що маркує його як час сучасний, час епохи різновекторності та диференційованості на різних рівнях системи культури. Проте бергівський час виявляє й генетичний зв'язок із часом «класичним», класико-романтичним (лінійно-

векторним, хвилеподібним, спіралеподібним тощо). Названі види часу об'єднані тим, що всі вони континуальні, не дискретні: таким же витягнутим, континуальним є час і у А. Берга, незважаючи на його диференційовану розгалуженість. Збереження континуальності криється в пануванні горизонтального мислення, лінійності, «тримання» за протягнуту лінію (навіть у тембрових перефарбуваннях, перекиданнях), вирішену через її діагональне розгортання в музичній тканині, від тембру до тембру, з тембровими нашаруваннями, що певним чином, звісно, дискретизує її, проте не порушує лінійної зв'язності. Континуальний час А. Берга є цілком антропологічним, співвідноситься з людиною і нею вимірюється через емоційно-експресивне та психологічне наповнення музичного процесу. Це те, що, окрім застосування пізньоромантичної стилістики, занурення в соціальну проблематику, питання людської особистості, споріднює А. Берга з романтизмом і спонукає до осмислення його творчості «на межі», у тому числі й у сфері оркестровки та оркестрового мислення. Континуальний час, який буде спеціально моделюватися І. Стравінським у неокласицистичних творах завдяки техніці довгої мелодії, органічно втілюється А. Бергом, що можна спостерігати у Трьох п'єсах ор. 6.

У більш пізніх творах (у Камерному концерті для фортепіано, скрипки та тринадцяти духових) зберігаються виявлені нами прийоми оркестрового письма. Слід уточнити, що вони реалізуються в умовах невеликого складу на межі оркестрового та ансамблевого. Це зумовлює проникнення рис ансамблевого письма в оркестрове, що виявляється в таких особливостях: 1) у застосуванні менш розгалуженої системи контрапунктів та дублювань; 2) більшій прозорості та ясності оркестрової тканини; 3) більшій «зібраності», компактності дублювань, що застосовуються для накреслення ліній і реалізації принципу діалогу між парами-трійками інструментів, що детерміноване жанром концерту. Названі особливості сприяють збереженню різноякісного простору, ще більш диференційованого, строкатого та діалогічного внаслідок добре проартикульованої діалогічності й тембрової розірваності в умовах ясної прозорої фактури. Інформативна насиченість музичного процесу сприяє формуванню щільно подієвого часу, який інколи реалізується різновекторно та різноповерхово за рахунок майстерної роботи з тембровим перефарбуванням основної лінії та різновекторністю на основі застосування кількох контрапунктів.

Висновки. Оркестрове письмо А. Берга є цікавим для аналітичних спостережень, зважаючи на те, що, з одного боку, в ньому продовжують розвиватися традиції та тенденції пізнього романтизму, з іншого, – воно відбиває зміни у спатіально-темпоральних уявленнях, які виявилися в європейській культурі початку ХХ століття. Засобами оркестрового письма вибудовуються (об'єктивуються) нові уявлення про час і простір, котрі переплітаються з традиційними. Бергівському простору притаманні: багатоскладова організованість, багатоелементність, строкатість, неоднорідність, змінна щільність. Діагональна фактурно-темброва логіка організації оркестрової тканини веде до формування часу, який реалізується завдяки простору, часу розгалуженому та диференційованому. Проте бергівський час виявляє й генетичний зв'язок із часом векторно-лінійним, континуальним, антропологічним у своїх основах.

Перспективою роботи є дослідження особливостей оркестрового письма композиторів Нової віденської школи щодо втілення темпорально-спатіальних уявлень першої половини ХХ століття.

Список використаних джерел і літератури:

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. Москва: Сов. композитор, 1975. 495 с.
2. Исхакова С.З. Неклассическое звуковое пространство: музыкальная композиция начала ХХ века в контексте идей времени : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 1998. 25 с.
3. 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.
4. Теория современной композиции : учеб. пособие / Г.В. Григорьева и др. Москва: Музыка, 2005. 624 с.
5. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. Москва: Советский композитор, 1984. 319 с.

References:

1. Barsova, I. (1975). *Gustav Mahler's Symphonies*. Moskva: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
2. Ishakova, S.Z. (1998). *Non-classical sound space: musical composition of the early 20th century in the context of the ideas of the time*. Extended abstract of candidate's thesis. Moskva [in Russian].

3. 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). *Aspekty istorychnogho muzykoznavstva*, 16, 242–258 [in Ukrainian].
4. Grigor'eva, G.V. (Ed.) (2005). *Theory of modern composition*. Moskva [in Russian].
5. Holopova, V.N., Holopov, Yu.N. (1984). *Anton Webern. Life and art*. Moskva [in Russian].

UDC 78.087:786.1

DOI 10.33287/222038

Berehova Olena,

*Doctor of Art Criticism, professor,
professor of the «History and Music Theory» chair at the
Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka*

tel. (067) 795 - 13 - 84

e-mail: beregova@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-4384-9365>

Yermakova Elena,

*Graduate student of the chair «Vocal-choral art» at the
Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka*

tel. (050) 730 - 44 - 21

e-mail: ermakowaelena9@gmail.com

**INTERPRETATION
OF GENRE OF THE MARIAN ANTIPHONS
IN CONTEMPORARY UKRAINIAN MUSIC
(on the example of the cycle «Mariologia» by A. Retynsky)**

The purpose of this scientific article is to learning Marian antiphons as a fundamentally important musical attribute of church liturgical spiritual practice and as an essentially specific genre of composition into the contemporary Ukrainian music on the example of the artistic work of a well-known Ukrainian composer Oleksiy Retynsky. There are **methods** of this signified research. The research of Marian antiphons is carried out using the methodology of historical musicology, holistic musicological analysis and musical hermeneutics. **The scientific novelty** of this represented investigative work is to introduce to the scientific circulation of Ukrainian musicology the cycle „Mariologia” for mixed choir and percussion instruments, by Oleksiy Retinsky (2017) and to reveal the

features of interpretation of the medieval genre by composer of modern times. **Conclusions.** The artistically musical cycle „Mariologia” of distinguished Ukrainian musician, composer Oleksiy Retynsky for mixed choir and percussion instruments is analyzed, the place and significance of the work in modern performing practice are determined. It is emphasized that contemporary Ukrainian composers and choral groups are starting to get actively interested in medieval liturgical genres, trying to interpret them in accordance with the worldview and attitude of a person of the end XX – the beginning of the XXI centuries. The specificity of the interpretation of the ancient liturgical genre of Marian antiphons in the works of modern Ukrainian composers is considered. The role and specialized place of spiritual foundations as well as the internal direction of composers in writing musical works on canonical texts is discovered. The features of the use of psalmody and Gregorian chant in the context of modern worldview are revealed.

The key words: antiphon, Gregorian choral, genre, liturgy, mariology, marionics.

Берегова Олена Миколаївна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри «Історія та теорія музики» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Єрмакова Олена Андріївна, магістрант кафедри «Вокально-хорове мистецтво» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

Інтерпретація жанру Маріанських антифонів у сучасній українській музиці (на прикладі циклу «Mariologia» О. Ретинського)

Метою статті є дослідження Маріанських антифонів як важливого музичного атрибуту церковної богослужбової практики та як конкретного жанру композиторської творчості в сучасній українській музиці на прикладі твору молодого українського композитора Олексія Ретинського. **Методи.** Дослідження Маріанських антифонів проводиться з використанням методів історичного музикознавства, цілісного музикознавчого аналізу та музичної герменевтики. Особливе місце у розробці теми займає структурно-функціональний метод дослідження, на основі якого здійснюється формування висновків наукової роботи. Основою емпіричного підходу в презентованому дослідженні постають методи спостереження та узагальнення. **Науковою новизною** пропонованої дослідницької роботи є введення до наукового обігу сучасного

українського музикознавства циклу „Маріологія” для змішаного хору та ударних інструментів знаного українського майстра Олексія Ретинського (2017) та розкриття особливостей інтерпретації середньовічного жанру композитором новочасного вітчизняного музичного мистецтва. **Висновки.** Проаналізовано цикл „Маріологія” українського музиканта, композитора Олексія Ретинського для змішаного хору та ударних інструментів. Підкреслюється, що сучасні українські композитори та хорові колективи починають активно цікавитись середньовічними літургійними жанрами, намагаючись інтерпретувати їх відповідно до світогляду та відчуттів людини кінця ХХ – початку ХХІ століть. Розглянуто специфіку трактування античного літургійного жанру маріанських антифонів у творах сучасних українських митців. Розкрито роль та спеціалізоване місце духовних основ, а також внутрішній напрям композиторів у написанні музичних творів на канонічні тексти. Розкрито характерні особливості вживання псалмодії та григоріанського співу в контексті сучасного світогляду.

Ключові слова: антифон, григоріанський хорал, жанр, літургія, маріологія, маріоністика.

Берегова Елена Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Ермакова Елена Андреевна, магистрант кафедры «Вокально-хоровое искусство» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Интерпретация жанра Марианских антифонов в современной украинской музыке (на примере цикла «Mariologia» А. Ретинского)

Целью статьи является исследование Марианских антифонов как важного музыкального атрибута церковной богослужбной практики, а также как конкретного жанра композиторского творчества в современной академической отечественной музыке на примере творчества известного украинского композитора Алексея Ретинского. **Методы.** Исследование Марианских антифонов проводится с использованием методов исторического музыкознания, целостного музыковедческого анализа, а также музыкальной герменевтики. Особенное место в разработке темы занимает структурно-функциональный метод исследования, на основе

которого осуществляется формирование выводов научной работы. Основой эмпирического подхода в представленном исследовании являются методы наблюдения и обобщения. **Научная новизна** представленной исследовательской работы концентрируется во введении в научный оборот украинского музыкознания цикла «Мариология» для смешаного хора и ударных инструментов именитого украинского композитора Алексея Ретинского (2017) и раскрытием особенностей интерпретации средневекового жанра мастером современного отечественного музыкального искусства. **Выводы.** Подчеркивается, что современные украинские композиторы и хоровые коллективы начинают активно интересоваться средневековыми литургическими жанрами, стараясь интерпретировать их к определённом мировоззрению и ощущениям человека конца XX – начала XXI столетий. Установлено характерологическую специфику трактовки античного литургического жанра Марианских антифонов в современных украинских произведениях. Раскрыто роль и определённое место духовных основ, а также внутреннее направление композиторов в написании музыкальных произведений на канонические тексты. Выявлено наиболее характерные особенности применения псалмодии и григорианского пения в контексте современного мировосприятия.

Ключевые слова: антифон, григорианский хорал, жанр, литургия, мариология, марионистика.

The statement of the problem. Musical Marianistics is a complex, multifaceted, and at the same time very attractive, object of study in contemporary art. Nevertheless, the total number of scientific papers devoted to this topic is still very small. Natalia Ushakova, in her work on Marian Antiphons, points out that today the concept of Marian Antiphons has not been fully understood as a closed medieval Catholic cult, and Marian motets, on the contrary, are considered exclusively as a component of polyphonic culture, without their first oldest connection a namely Gregorian chorus [7].

The relevance of this topic of the study is due of the importance of Marian antiphons, which originated within the Gregorian chant in the Middle Ages. This is an under-researched field of the Western European cultural heritage, which became the basis for the emergence of a whole layer of polyphonic motets in the work of Renaissance composers and a number of works in the modern period. Topicality of the exploration is due

to the lack of a sufficient number of works devoted to Marian issues in the musicological literature.

The analysis of the literatures. According to N. Ushakova [7], it is a peculiar regularity that the main mass of scientific works on Marianism belongs to foreign scientists. We believe that this can be explained by the fact that in Orthodox music there is no concept of Virgin Antiphons. The study of Marian Antiphons is conducted in different directions, mainly in line with the pan-European musical-historical process. Among the important works, we note research by N. Ushakova [7], N. Korykhalova [3], S. Savenko [6].

The purpose of this scientific article is to learning Marian antiphons as a fundamentally important musical attribute of church liturgical spiritual practice and as an essentially specific genre of composition into the contemporary Ukrainian music on the example of the artistic work of a well-known Ukrainian composer Oleksiy Retynsky.

The object of this investigation is the genre of Marian antiphons. **The subject** of represented exploration is the specific indications concerning the genre of Marian antiphons on the example of the cycle «Mariologia» by O. Retynsky.

The basic material. Blessed of the Virgin Mary has, over a long period of development of human civilization, has had and continues to have a great importance for the development of the spiritual foundations of society. In the context of Christian culture in general and Catholic in particular, the veneration of the Blessed Virgin Mary has been adamantly asserted for many centuries. Artistic Mariology, like its cult foundation, is at the crossroads of the Middle Ages and the Renaissance, representing the most dynamic spiritual direction in the development of Western European Christian mentality. Marian Antiphons is one of the exemplary models of the Catholic denomination, and their evolution is the beginning of a large-scale paradigm of the Marian spiritual genres, which also incorporates a significant part of the polyphonic work of Renaissance composers, demonstrating the „second life” of those well-known antiphons. Each new stage in Marianistics is something new, more freely from the laws of the canon. At the same time, each pre-stage for the next is a canonical „tracing paper” that allows you to save the sacral core in connection with the gradual change and transformation.

The time of the appearance of the Marian Antiphons (not earlier than the XI century), dates to the period of functioning of the Gregorian chorus, when the transition from oral music to writing took place. It is believed

that the first antiphon – „Alma redemptoris mater” and possibly the last – „Salve Regina”, were created by Herman Kontraktus (1013–1054). Other „Ave Regina caelorum” and „Regina caeli aetare” antiphons date from about the twelfth or thirteenth centuries.

Our task is to look at Marian Antiphons from two perspectives: as an attribute of liturgical practice and as a specific form of cultural creativity. With special focus the entire course of development of Marian Antiphons as a genre, in order to highlight in these historical and cultural directions the general patterns of the symbolic musical system of Marianism.

The concept of modality is widely used in this work, which carries an understanding of philosophical and theological meaning, as a specific experience of knowing the world. In this sense, the Marian Antiphons, as if in a drop of water, reflect the medieval „experience of the world” at all stages of its formation.

The modality system becomes an option for converting the content of Marian Antiphons. The single symbol (the whole semantic volume of Christian symbolism associated with the Virgin Mary), and the language of modality (the main instrument of its musical embodiment), in our view, allow us to consider the mono-mono and polyphonic versions of Marian Antiphones as the only inter-genre paradigm within which the Marian genre is not identical to itself at different stages of its development.

A similar paradigm related to the Mother of God theme also applies in the Eastern Christian direction. Marian Antiphons, like all collections of Gregorian songs, represent the sphere of professional ritual music (according to N. Myatieva) [5]. According to the author, it is one of the four main sources of music that can be characterized as written, collective, theoretical and canonical types of creativity.

The Gregorian choir is not very homogeneous in different regional traditions. N. Myatieva [5] in relation to this phenomenon deduces the concept of „canonical improvisation”, distinguishing it from the concept of „composition”. In this sense, the Marian Antiphons are no exception: being a work of the late Middle Ages, they were recorded at different times in many different countries. Graphically recorded variants of these tunes reflected the changes that at the time of their recording became effective evolution of auditory experience. The asynchrony inherent in the chronological, geographical, melodic, textured origin of the antiphons could not but reflect on the nature of their genre creation, making the Marian Antiphones the most opaque variety in the general system of Gregorian liturgical genres.

As Natalia Myatieva [5] says in her work „Composition and Interpretation: Three Slices of the Problem” – the whole set of innovations from the beginning of the second half of the twentieth century did not simplify the ontological foundations of performing interpretation. Even when the composer introduces a maximum of artistic freedom into the work, accesses an expanded „arsenal” of parameters, or fixes an opus with any kind of indeterminate notation, the performer's interpretation of the work in the scientific sense of the term can and should occur.

Our topic is related to the interpretation of the cycle, so we are interested in the work of domestic musicologists [2; 4]. In particular, in his doctoral dissertation, Viktor Moskalenko distinguishes between artistic and everyday interpretation, that is, interpretation as the process that gave rise to a new musical work, or as a result of this process. Interpretation - equals (=) – the mechanism of musical performance. Our topic is related to the interpretation of the cycle, so we are interested in the work of a domestic musicologist – Viktor Moskalenko [4]. In his dissertation, he distinguishes between *artistic* and *everyday* interpretation. That is, interpretation as a process that caused the emergence of a new piece of music, or because of this process. The author stands that the basis of meaningful musical interpretation must be his own performance image of a musical work. This enormity is achieved by connecting the professional interpreter and the intellectual resources of his thinking to the directly emotional sphere.

The Marian Antiphons Cycle for Mixed Choir and Percussion Instruments was written by Alexey Retinsky in 2017 at the request of the head of the vocal ensemble Olga Prykhodko (Kyiv) and is part of the „Mariologia” project.

The basic idea of the project was to combine ancient Latin texts (traditional liturgical texts of Gregorian chants known as Marian Antiphons) with the language of new music - a kind of realization of the spiritual tradition with its rethinking. „The joy of working on Marian Antiphones was that I, as a gardener, had only to create the necessary conditions for the future of the tree, almost unknowingly watching it grow independently. Everything else has taken over the fertile basis of the Latin prayer texts, ready to give the seed-sound dead at any moment, then to be born”⁷.

⁷ From the interview of Alexey Retinsky, which he gave on his Facebook page (12.17.2018).

This cycle can be called „rhetorical music”. The combination of the two main elements of the character of this cycle – „absurdity” and „gregorality” – not only shapes the stylistics of all five parts, but is also the impetus for a corresponding performance interpretation of the work.

The cycle consists of five parts:

1. Alma Redemptoris Mater.
2. Ave Regina (Rejoice Queen).
3. Alleluia (Hallelujah)
4. Regina coeli.
5. Salve Regina.

Here, the term „choral writing” is interpreted as a set of techniques used by the composer to convey an artistic image. The usual techniques of musical expressiveness seem too narrow for contemporary choral (ensemble) music. In accordance with the principle of separation of parties, new principles of performance are being formed regarding a new (impossible for classical and romantic music) type of ensemble. One of the trends in contemporary music, including choral, associated with the use of stylistic models of previous eras, including music of the „Dodochan” period. Style models, unlike their original sources, exist in the context of contemporary musical thinking, engaging with it in a certain dialogue.

This cycle is based on a melismatic type of intonation, where a single composition of text (words) is sung an unspecified number of tones. The general form of each part can be divided into three sections. The overall logic of melodic movement is reminiscent of waves. The longest-sung phrases are most often concentrated in the middle sections, which gives the parts stability.

The composer discovers a consistent innovation in the field of melodic and melodic sphere through the combination of archaic styles and principles of modern composer's thinking. In particular, the work uses diatonic frets. Modes, which are the basis of strict style, are characterized by the absence of frets and constant intonation support. This testifies to the modality of sound organization.

Simple-style melodies are characterized by intonational and rhythmic suddenness: ragged movement prevails; intervals greater than the quint; jumps are not necessarily counterbalanced by the opposite melodic movement; the downward movement of the melody is almost always counterbalanced by the upward movement and the upward movement by

the downward movement. Rhythmic sharpness is ensured by the presence of sharp rhythmic changes, a sharp transition from long durations to smaller ones. The basis of each part is an asymmetric system that does not have a single center (tonic) that would close the melodic movement. Periodically, in the course of the melodic unfolding of voices, in the process of sounding a work, more or less consonant chords sound chaotically, but neither do they acquire the functions of a tonic. The modest solution thus reproduces the idea of endless melodic movement.

The cycle is called very vivid and at the same time „wicker” as sprouts of creepers – „as if the Virgin Mary had fallen into a rainforest”. And the birth of sounds and their deaths are so closely related that there is no room for tragedy. There is nothing but indifferent contemplation of eternity.

Contemporary Ukrainian composers continue the tradition of writing canonical music. Like that Alexey Retinsky is try to manifest in some way this canonicity, which is expressed in the syllabic creation of a musical outline. They don't just broaden the boundaries of sound perception, they also combine them with the philosophy of modern musical thinking and provide a more comprehensive construction of melodic formulas. Surprisingly, each of the composers turned to the timbre dramaturgy that unites them, as well as what sets them apart – each of them in his own way experimenting and using human voices. We combine it with the fact that all four composers have a European composition of musical thinking of the present, that is, when the genre can be interpreted in a different way, not in the way it was interpreted before. As a result, composers may not even consider taking into account certain rules at any stage of writing a creation.

Conclusions. Marian antiphons in the treatment of contemporary Ukrainian composer such as A. Retinsky is a mirror-symmetrical cycle of four antiphons, where the extreme parts are larger and have the same construction with the general melodic formulas. Medium antiphons are more concise, with mirror text and melodic repetitions. This syllabic version of the Marian Antiphons demonstrates a connection with the word, which is more important in the sacred sense, since the Holy Word is the primary one for the Christian worldview. The Mariologia cycle for mixed choir and percussion instruments demonstrates the composer quest for timbre dramaturgy, which is made up of human voices and percussion instruments.

Each new version of the Marian Antiphon transformation reinterprets the canon and demonstrates the emergence of a new genre of heritage. It

can be assumed that the interpretation of Marian antiphons by contemporary composers is the „third life” of the ancient liturgical genre.

The prospects of this investigation is implementation has got results into contemporary research works, wich dedicated to questions about modern spiritual academic music.

Список використаних джерел і літератури:

1. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ. Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
2. Катрич О. Сильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2000. Кн. 4. С. 59–65.
3. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград, 1979. 207 с.
4. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації. Київ. 1994. 139 с.
5. Мятиева Н. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность*. 1988. В. 1. С. 43–68.
6. Савенко С.И. Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом. *Искусство XX века как искусство интерпретации*. 2006. С. 318–332.
7. Ушакова Н.В. Марианские антифоны в западноевропейской культуре средневековья и Возрождения. Москва: Композитор, 2015. 252 с.

References:

1. Gurenko, E. (1982). Problems of artistic interpretation: philosophical analysis. Novosibirsk: Nauka [in Russian].
2. Katrich, O. (2000). Stylistic aspects of the musical and performing interpretation. *Naukovyj visnyk NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho*, 4, 59–65 [in Ukrainian].
3. Korykhalova, N. (1979). Interpretation of music: Theoretical problems of musical performance and a critical analysis of their developments in the modern bourgeois aesthetics. Leningrad [in Russian].
4. Moskalenko, V. (1994). Theoretical and methodical aspects of the musical interpretation. Kyjiv [in Ukrainian].
5. Myatieva, N. (1988). Composition and interpretation: three sections of the problem. *Muzykal'noe ispolnitel'stvo i sovremennost'*, 1, 43–68 [in Russian].
6. Savenko, S. (2006). Musical text as a subject of interpretation: between silence and an eloquent word. *Iskusstvo XX veka kak iskusstvo interpretacii*, 318–332 [in Russian].
7. Ushakova, N. (2015). Marian antiphons in Western European culture of the Middle Ages and the Renaissance. Moskva: Kompozitor [in Russian].

UDC 785.73
DOI 10.33287/222039

Гонтова Лариса Валеріївна,
старший викладач
кафедри «Історія та теорія музики»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (066) 110 - 28 - 62
e-mail: dneprlara@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5895-9036>

Колімбет Світлана Вячеславівна,
магістрант кафедри «Оркестрові інструменти»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (050) 067 - 59 - 15
e-mail: sweta.kolimbet2016@gmail.com

**МІНІМАЛІЗМ ТА МОНОТЕМБРОВІСТЬ
АНСАМБЛЮ ФЛЕЙТ У ТВОРЧОСТІ Г. БЕФТІНКА
(на прикладі твору «Птахи»)**

Метою статті є висвітлення взаємообумовленості техніки мінімалізму та тембрового складу ансамблю, на прикладі творчості Германа Бефтінка, а саме – твору «Птахи» для флейти, флейти-пікколо та альтової флейти. Відповідно до означеної мети дослідження, завдання наукової розвідки включає у себе розгляд становлення мінімалізму в музиці та його особливостей розвитку, роль програмності, а також функції тембрів відносно поставлених задач у мінімалізмі; здійснення висвітлення творчості відомого сучасного американського композитора Г. Бефтінка та ролі флейти й флейтових ансамблів у його музичному мистецтві. **Методи** дослідження, які були використанні при написанні наукової статті: емпіричні методи (опис, порівняння, узагальнення), теоретичне пізнання (від абстрактного до конкретного), аналіз музичного твору (Г. Бефтінк «Птахи» для флейти, флейти-пікколо та альтової флейти), спостереження, аналогія, системний підхід. **Наукова новизна.** Вперше в українському музикознавстві досліджено творчість сучасного композитора Германа Бефтінка, зокрема його флейтова музика. Розгляд взаємодії тембрів, а саме – флейти та її різновидів, з поставленими задачами мінімалізму. **Висновки.** Мінімальний

смісловий обсяг, відсутність будь-якої претензії на його багатоплановість у мінімалізмі є парадоксальною: слухач поринає у споглядання звукових орнаментів і виявляє їх нескінченність та символізм. Звукові патерни можна зіставити з відомими в музичній історії звуковими формулами, що були пов'язані з іншими стилями та завданнями. У даному ж випадку – своєрідні натур-символи, що відсилають до нескінченного перебування у природі. Взаємозв'язок композиційної техніки й монотембрового складу – наслідок впливу естетики саундтрека у творчості Г. Бефтинка, а також асоціації зі східною тотожністю музики й лікування, що позбавляє людину від страху перед усім матеріальним.

Ключові слова: флейта, ансамбль, мінімалізм, тембр, натур-символ.

Гонтовая Лариса Валерьевна, старший преподаватель кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Колимбет Светлана Вячеславовна, магистрант кафедры «Оркестровые инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Минимализм и монотембровость ансамбля флейт в творчестве Г. Бефтинка (на примере произведения «Птицы»)

Цель статьи – освещение взаимообусловленности техники минимализма и тембрового состава ансамбля, на примере творчества Германа Бефтинка, а именно – произведения «Птицы» для флейты, флейты-пикколо и альтовой флейты. Согласно цели публикации, задачи исследования заключают в себе рассмотрение становления минимализма в музыке и его особенностей развития, роли программности, а также функции тембров относительно поставленных задач в минимализме; исследование творчества современного американского композитора Г. Бефтинка, а именно – роли флейты и флейтовых ансамблей в его музыкальном искусстве. **Методы исследования**, которые были использованы при написании научной статьи: эмпирические методы (описание, сравнение, обобщение), теоретическое познание (от абстрактного к конкретному), анализ музыкального произведения (Г. Бефтинк «Птицы» для флейты, флейты-пикколо и альтовой флейты), наблюдение, аналогия, системный подход. **Научная новизна.** Впервые в украинском музыковедении выявлены определенные

черты творчества композитора Германа Бефтинка, своеобразие его флейтовой музыки; рассмотренно взаимодействие тембров, а именно – флейты и её разновидностей, с поставленными задачами минимализма. **Выводы.** Минимальный смысловой объём, отсутствие всякой претензии на его многоплановость в минимализме является парадоксальным: слушатель погружается в созерцание звуковых орнаментов и обнаруживает их бесконечность, а также символизм. Звуковые паттерны можно сопоставить с известными в музыкальной истории звуковыми формулами, которые были связаны с иными стилями и задачами. В данном же случае – это своеобразные натур-символы, отсылающие к бесконечному пребыванию в природе. Взаимосвязь композиционной техники и монотембрового состава – следствие влияния эстетики саундтрека в творчестве Г. Бефтинка и ассоциаций с восточным тождеством музыки и лечения, которое избавляет человека от страха перед всем материальным.

Ключевые слова: флейта, ансамбль, минимализм, тембр, натур-символ.

Gontovaya Larisa, senior lecturer of the «History and Theory of Music» chair at the Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

Kolimbet Svetlana, graduate student of the chair «Orchestral instruments» at the Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

Minimalism and monotimbre flute ensemble in the creativeness of G. Beeftink (on the example of the composition „Birds”)

The purpose of the study includes coverage of the interdependence of the technique of minimalism and the timbre of the ensemble on the example of the work of Herman Beftink, a namely the composition „Birds” for flute, flute-piccolo and alto-flute. In accordance with the purpose, the task of the study is to consider the formation of minimalism in music and its features of development, the role of software and the function of timbres in relation to the tasks in minimalism. A study of the work of modern American composer G. Beftink and the role of the flute and flute ensembles in his art. **Research methods** used in the writing of the article: empirical methods (description, comparison, generalization), theoretical knowledge (from abstract to concrete), analysis of musical work, observation, analogy, systematic approach. **Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian musicology the composer Herman Beeftink's

work and his flute music were explored. Consideration of the interaction of timbres, namely the flute and its varieties, with the tasks of minimalism. **Conclusions.** The minimum semantic volume, the absence of any claims to its versatility in minimalism is paradoxical: the listener is immersed in the contemplation of sound ornaments and discovers their infinity and symbolism. Sound patterns can be compared with well-known in musical history sound formulas, which were associated with other styles and tasks. In this case, it's a kind of natural symbols, referring to the endless stay in nature. The interconnection of compositional technique and monotimbre composition is a consequence of influence of the aesthetics of the soundtrack in Beethoven's works and the association with the eastern identity of music and treatment of which are relieving person from fear of everything material.

The key words: monotimbre, flute, ensemble, minimalism, timbre, natural character.

Постанова проблеми. Множинність композиційних технік сучасного мистецтва, переплетення різних стильових, а також жанрових тенденцій загострюють проблему взаємозв'язку технічного оформлення матеріалу та його втілення у звуковій матерії, а саме – у певному тембровому забарвленні.

Актуальність дослідження. Проблеми індивідуалізації тембрових складів безпосередньо пов'язані з новою програмністю сучасної музики, перехреснуванням різних культурних тенденцій, зокрема впливу медіа-продуктів на академічну музику й формати її представлення слухачеві.

Огляд літератури. Мінімалізм – актуальна тема для досліджень і наукових дискусій, про що свідчать роботи П. Поспелова [9], дисертаційні дослідження Д. Андросової [2] про мінімалізм як принцип мислення, І. Крапивиної [5], що присвячені проблемі формоутворення в музичному мінімалізмі, А. Крім [6] про специфіку американського музичного мінімалізму, а також дослідження М. Бакуменко, що висвітлює мінімалізм у контексті відеомузичного театру [3].

Мета статті – висвітлення взаємообумовленості техніки мінімалізму і тембрового складу ансамблю на прикладі творчості Германа Бефтинка. Відповідно до мети, завдання дослідження включають також розгляд становлення мінімалізму в музиці та його

особливостей розвитку; вивчення творчості Г. Бефтінка та ролі флейти і флейтових ансамблів у його музичному мистецтві.

Об'єктом дослідження є мінімалізм у музиці, особливості його розвитку на прикладі творчості композитора Г. Бефтінка, а **предмет** – роль флейти у творчості Г. Бефтінка та взаємодія методів мінімалізму й тембрового значення.

Виклад основного матеріалу. Герман Бефтінк, генеральний директор Elite Source Music, компанії звукозапису, вніс вагомий внесок у мистецтво кіно й телебачення завдяки власним музичним композиціям. Його розробка оригінальних джазових методів надала йому можливість викладати мистецтво джазу із 1978 по 1982 роки. Як і відомий американський композитор-мінімаліст Ф. Глас, який працював для кіно на початку 90-х, Г. Бефтінк – композитор телебачення й кіно, який створив кілька фільмів для каналу «Історія» і який написав 110 епізодів для серіалу «Майамі піски». Також, він автор класичних творів для фортепіано, струнних п'єс, понад 50 епізодів популярного серіалу WB Gilmore Girls [12].

На тлі широкомасштабних пошуків американського авангарду Г. Бефтінк, безумовно, фігура периферійна. Як зазначає М. Переверзева, «...характерною рисою музики США, що проявилась у ХХ столітті – часу стрімких змін, ідей і концепцій – була нестандартність та нетиповість художнього мислення, що призвело до відкриття нових галузей творчої діяльності й корінної зміни традиційних уявлень про мистецтво» [8, 127]. Але історія мистецтва доводить, що саме творча периферія має дуже велике значення для оформлення і засвоєння широким колом слухачів самих авангардних ідей.

Інструментальна творчість композитора ґрунтується на досить простих, але в той же час яскравих мелодіях, що підкреслюють темброві можливості інструментів. Автора дуже приваблює флейта, оскільки він пише досить багато творів з її участю: «Сутінки» для 3-х флейт і фортепіано, «Весна» для флейти і фортепіано, «Світлячки» для флейти-пікколо, флейти і фортепіано, «Небесна медитація для квартету флейт», «Казки старого» для флейти-пікколо, флейти і альтової флейти, «Лісовий танець» для флейти, альтовій флейти і фортепіано, «Earth» для флейти соло та ін.

Висловимо припущення, що тяжіння композитора до монотембрового ансамблю флейт пов'язано з певним художнім стилем, який відповідає творчим устремлінням Г. Бефтінка і є

альтернативою іншим складним стильовим напрямкам, а саме – мінімалізму.

Н. Ручкіна вважає, що «...концепція музичного мінімалізму передбачала звернення до музично-філософських основ, знайдених під впливом Сходу і вчення Дзен. У рамках концепції мінімалізму окремий елемент може бути рівнозначним будь-якого іншого, так як між ними не існує будь-якої ієрархії, оскільки мінімалізм виключає такі поняття як драматургія, розвиток, кульмінація, контраст» [10].

Важливим наслідком подібної художньої структури стає, як відомо, самотійність будь-якого фрагменту, що може виконувати функції цілого.

У той же час у дослідженні М. Бакуменко підкреслено, що «...у мінімалізмі не допускається довільний спосіб з'єднання змісту повідомлення та передавальної його структури. Це і є той самий ... принцип, інструмент синтезу, сплавляння розрізнених першоелементів у стильову цілісність, іменовану музичним мінімалізмом» [3]. Таким чином, мінімалізм передбачає певний ефект імпровізації і суворого дотримання принципу зв'язку відповідних елементів.

Для американських композиторів така елементарна техніка виявилася дуже близькою і отримала різну спрямованість. Серед найбільш репрезентативних мінімалістів, виключаючи відомих «класиків» – імена Ф. Стелла, Сол Де Вітта, Р. Морріса, Д. Флейвіна, Т. Смітта, Л. Зокса, Р. Блейда, Т. Флейта, Д. Бернарда, М. Бочнера, Б. Ньюмана, К. Стілла та ін.

Техніка композиції, перш за все, впливає на композиційну логіку, так як має часові й просторові особливості свого розгортання і впровадження. Але й тембр, який стає вагомою частиною композиційного процесу, теж може залежати (хоча і необов'язково) від вибору техніки, що сама по собі вже несе естетичне зерно. Так, відома «недостатність» музичного матеріалу, яку сповідує мінімалізм, може стимулювати композиторів до певної мінімалістичності тембрів, що будуть підкреслювати «патерни» мінімалізму. Особливо, коли до цього приєднується й певна репетитивність.

Для Дж. Кейджа «...звуки стають „абстрактними“, якщо, замість того, щоб слухати їх заради них самих, задовольнятися слуханням їх взаємозв'язків ... І оскільки звук кожен сам по собі, в одиниці існує множинність» [11]. Саме в кейджевському оточенні вперше виникла

ідея моделювання звукового простору шляхом остигатного повторення невеликих структурних утворень – репетиції.

Довершення репетитивності як самостійного методу композиції пов'язано з «класичним мінімалізмом» (1960-х – початку 1970-х рр.) В. Райлі, С. Райха і Ф. Гласса. Засоби репетитивності ніби вичерпують в їхніх творах мінімалістичну естетику і впливають на організацію «нескінченної» (безперервної) музичної форми [11].

Нова естетика емансипованого звуку і його зв'язків, що властива мінімалізму, була втілена Г. Бефтінком у відомому творі «Птахи», в якому беруть участь флейта-пікколо, альтова і поперечна флейти. Відзначимо, що композитор висловлює через цей принцип свою індивідуальну концепцію: використовуючи різні варіанти флейти, він прагне звернути увагу слухача саме до внутрітембрових зв'язків. Так, альтова флейта має більш матових приглушений звук, тоді як флейта пікколо – легка і майже невагома. Використання програмності підсилює філософські асоціації та відкриває типове для ХХ – ХХІ століть уявлення музики як природної стихії, глибоко спорідненої людині. Разом із тим підкреслимо, що прагнення мінімалістів до суворого обмеження, «вільностей інтерпретації», на думку М. Бакуменко, сприяє особливій ясності та змістовній плинності музичного твору.

Г. Бефтінк використовує репетитивну техніку в своїх творах, зокрема у програмній сюїті «Птахи». Кожна частина має назву: перша – «Пісня птахів», друга – «Політ», третя – «Подорож». У кожній частині реалізована певна темброва драматургія. Так, у першій – тембри включаються поступово, від високого до більш матового голосу альтової флейти. «Оклик» флейти-пікколо «мігрує» в інші тембри на тлі остигатних «патернів» по звуках терцових акордів.

The image displays two systems of a musical score for three instruments: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), and Alto Flute (A. Fl.).

The first system, starting at measure 11, shows the Piccolo part with rests. The Flute part begins with a melodic line marked *p* (piano) in measure 11. The Alto Flute part has rests throughout this system.

The second system, starting at measure 19, shows the Piccolo part with triplet figures. The Flute part continues its melodic line starting at measure 19. The Alto Flute part has rests throughout this system.

Кожна строфа має тематичне оновлення у вигляді появи підголосків або лінейних пасажів. Вся тканина балансує на межі інтонаційно-мелодійної нейтральності й рельєфу, створює дивовижну красу сплетення тембрових фарб. Власне мелодія побудована на невеликому мотиві, що зароджується у флейти-пікколо. Створюється звукове середовище, народжене взаємним мотивним доповненням. Тембри однорідних інструментів вдало відображають програмність композиції, створюючи свого роду звукоспоглядання. Флейта-пікколо, як правило, виконує тематичну функцію, тоді як поперечна й альтова флейти грають роль гармонічного фундаменту.

Друга частина «Політ» починається із каденції флейти-пікколо, в яку досить природно вплітаються репліки поперечної флейти. Ці переклички призводять до народження мелодії, елементи якої пронизують партію кожного інструмента. У результаті насиченості перегуків з'являється додаткова тема, більш проста і прозора, яку веде поперечна флейта. І саме ця тема стає основною у цій частині. Її кульмінація розчиняється у первісному тематизмі.

Оповідальність третьої частини «Подорож» асоціюється із темпом сповільненої кінозйомки. Зміни ритму, до яких дуже «чутливий» мінімалізм в аккомпануючих партіях (поперечна флейта й альтова) тільки зовні нагадують романтичні фігурації, а насправді, через простоту гармонії, здаються максимально «озвученими» потоками повітря.

Висновки. Мінімальний смисловий обсяг, відсутність будь-якої претензії на його багатоплановість у мінімалізмі є парадоксальними: слухач поринає у споглядання звукових орнаментів і виявляє їх

нескінченність та символізм. Звукові патерни можна зіставити з відомими в музичній історії звуковими формулами, що були пов'язані з іншими стилями й завданнями. У даному ж випадку – своєрідні натур-символи, що відсилають до нескінченного перебування у природі. Взаємозв'язок композиційної техніки і монотембрового складу – наслідок впливу естетики саундтрека у творчості Г. Бефтінка й асоціацій зі східною тотожністю музики і лікування, що позбавляє людину від страху перед усім матеріальним.

Перспективи дослідження. Перспективними у вивченні даної теми можуть бути як власне музикознавчі дослідження (наприклад, в аспекті індивідуального авторського використання мінімалізму), так і міждисциплінарні, що можуть розглянути питання сприйняття, розуміння природи мовних елементів мінімалістських творів. Також, у перспективі дослідження може лежати й аналіз виконавських особливостей у контексті творчості композитора Г. Бефтінка.

Список використаних джерел і літератури:

1. Акопян Л. Музыка XX столетия. *Энциклопедический словарь*. 2010. С. 355–356.
2. Андросова Д.В. Мінімалізм у музиці: напрямок і принцип мислення: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2005. 19 с.
3. Бакуменко М. Документальний відеомузикальний театр Стива Райха в контексте комунікативних пошуків мінімалізму: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2012. 18 с.
4. Бакуменко М. Философско-эстетические приоритеты минимализма: между авангардом и постмодернизмом. *Идеи и идеалы*. 2011. № 2 (8). С. 140–152.
5. Крапивина И.В. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2003. 19 с.
6. Кром А.Є. Американский музыкальный минимализм: проблемы рецепции и интерпретации. *Вестник Академии Российского балета им. А.Я. Вагановой*. 2017. № 6. С. 75–84.
7. Ліва Н.В. Музичний мінімалізм у контексті східноєвропейської метасвідомості. *Журнал Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. 2018. № 3 (40). С. 25–33.
8. Музыка США: вопросы истории и теории. Музыкальные пейзажи Америки [ред. М. Переверзева]. Москва: научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. 303 с.
9. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки. *Советская музыка*. 1992. С. 33–47.
10. Ручкина Н.П. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX – начала XXI ст. *Обсерватория культуры*. 2017. Т. 14 (3). С. 322–329.

11. Серова О.Ю. Мінімалізм і український музичний простір. *Праці центру пам'яткознавства*. 2010. В. 18. С. 231–244.

12. Herman Beftink. Biography. URL: <https://www.imdb.com/name/nm0066373/bio> (дата звернення: 15.02.2020).

References:

1. Akopjan, L. (2010). Music of 20th century. Jenciklopedicheski slovar', 355–356 [in Russian].
2. Androsova, D.V. (2005). Minimalism in music: direction and principle of thinking. Extended abstract of candidate's thesis. Kyjiv [in Ukrainian].
3. Bakumenko, M. (2012). Documentary video music theater by Steve Reich in the context of the communicative searches for minimalism. Extended abstract of candidate's thesis. Novosibirsk [in Russian].
4. Bakumenko, M. (2011). Philosophical and aesthetic priorities of minimalism: between the avangarde and postmodernism. *Idei i idealy*, 2 (8), 140–152 [in Russian].
5. Krapivina, I.V. (2003). Problems of modelling in musical minimalism. Extended abstract of candidate's thesis. Novosibirsk [in Russian].
6. Krom, A.Є. (2017). American musical minimalism: problems of reception and interpretation. *Vestnik Akademii Rosijskogo baleta im. A.Ja. Vaganovoj*, 6, 75–84 [in Russian].
7. Liva, N.V. (2018). Musical minimalism in the context of the Western European meta-consciousness. *Zhurnal Nacionalnoji muzyčnoji akademiji Ukrajinij im. P.I. Chajkovskogho*, 3 (40), 25–33 [in Ukrainian].
8. Pereverzev, M. (Ed.). (2008). Music of the USA: Questions of history and theory. Musical landscapes of America. Moskva: nauchno-izdatel'skij centr «Moskovskaja konservatorija» [in Russian].
9. Pospelov, P. (1992). Minimalism and repetitive technique: a comparison of the experience of American and Soviet music. *Sovetskaja muzyka*, 33–47 [in Russian].
10. Ruchkina, N.P. (2017). „The new simplicity” in the musical art of the 20th – the beginning of the 21st centuries. *Observatorija kul'tury*, 14 (3), 322–329 [in Russian].
11. Serova, O.Ju. (2010). Minimalism and Ukrainian music space. *Praci centru pam'jatkoznavstva*, 18, 231–244 [in Ukrainian].
12. Herman Beftink. Biography of American composer. Retrieved from <https://www.imdb.com/name/nm0066373/bio> [in English].

Музичне виконавство і педагогіка Musical performing and pedagogic

UDC 78.087.1

DOI 10.33287/222040

Горовой Сергій Гаврилович,

*кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри «Оркестрові інструменти»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (067) 261 - 86 - 21

e-mail: gortrom2@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-3463-0372>

Кобченко Олександра Олегівна,

*магістрант кафедри «Оркестрові інструменти»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (093) 521 - 55 - 83

e-mail: sasakobchenko@gmail.com

СВОЄРІДНІСТЬ ШЛЯХІВ РОЗВИТКУ ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО КОНЦЕРТУ

Мета статті полягає у визначенні своєрідності шляхів розвитку віолончельного концерту крізь призму систематизації певних відомостей стосовно жанрових ознак концерту, що представлені у різних культурно-історичних періодах відповідно від докласичної та класичної епох й до концертного жанру віолончельного концерту в часи романтизму і сучасного музичного мистецтва. Коло **методів** наукового опрацювання репрезентованої теми полягає у застосуванні наступних науково-дослідницьких підходів, а саме – застосовуються історичний, порівняльний, аксіологічний, структурно-функціональний підходи, а також методи аналізу й синтезу. Емпіричною складовою в методологічному інструментарії розробки окресленої теми постає метод узагальнення, що використовується задля виявлення основних тенденцій розвитку цього жанру у світовій академічній музичній культурі. **Наукова новизна** презентованої статті полягає в усталенні відповідної інструментальної специфіки відносно трактування віолончельного концерту у межах загально-історичного розвитку

жанру. **Висновки.** Картина розвитку жанру віолончельного концерту досить складна і далеко не прямолінійна. На підставі проведеного дослідження з'ясовано, що ствердження віолончельного концерту почалось ще у XVIII столітті, проте абсолютного розквіту цей жанр досягнув століттям пізніше. Інструментальний концерт, у процесі еволюції зазнає певних змін, зберігаючи ряд істотних рис, що визначають його жанрову природу, насамперед, змагальність. Виявлено найбільш важливі ознаки концертного жанру, що зберігаються на всьому протязі його існування, а саме – віртуозність викладення музичного матеріалу, його емоційно-чуттєва контрастність, а також яскраво виражена тематична рельєфність. Визначення найбільш істотних ознак цього жанру, що виявляють його природу, створює жанровий канон інструментального концерту.

Ключові слова: віолончельний концерт, жанр, розвиток віолончельного концерту.

Горовой Сергей Гаврилович, кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой «Оркестровые инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Кобченко Александра Олеговна, магистрант кафедры «Оркестровые инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Своеобразие путей развития виолончельного концерта

Целью статьи является определение своеобразия путей развития виолончельного концерта в свете систематизации определённой информации касательно жанровых черт концерта, которые представлены в различных культурно-исторических периодах, следовательно, от доклассической и классической эпох и до концертного жанра виолончельного концерта во времена романтизма и современного музыкального искусства. **Круг методов** научной разработки темы формируется в максимальном применении следующих научно-исследовательских подходов, а именно – применяются исторический, сравнительный, аксиологический, структурно-функциональный подходы, а также методы анализа и синтеза. **Научная новизна** представленной статьи концентрируется в установлении определённой инструментальной специфики, характерологического своеобразия, касательно трактовки виолончельного концерта в рамках общеисторического развития

данного жанра. **Выводы.** Картина развития жанра виолончельного концерта довольно сложная и далеко не прямолинейная. На основе проведенного исследования установлено, что утверждение виолончельного концерта началось ещё в XVIII столетии, тем не менее абсолютный расцвет этого жанра был достигнут столетием позже. Инструментальный концерт в процессе эволюции получает специфические изменения, при этом сохраняет ряд существенных черт, которые определяют его жанровую природу, прежде всего, это соревновательность. Выявлено наиболее важные черты концертного жанра, которые сохраняются на всём протяжении его существования, а именно – виртуозность изложения музыкального материала, его эмоционально-чувственная контрастность, а также ярко выраженная тематическая рельефность. Кристаллизация наиболее существенных черт этого жанра, которые концентрировано определяют его природу, создаёт жанровый канон инструментального концерта.

Ключевые слова: виолончельный концерт, жанр, развитие виолончельного концерта.

Gorovoy Sergey, PhD in Arts, professor, Head of the «Orchestral instruments» chair of Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

Kobchenko Aleksandra, graduate student of the chair «Orchestral instruments» of Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

Peculiarity of the ways for development of cello concert

The purpose of this article is definition of peculiarity concerning ways for development cello concert in the light of systematization relation to certain information as touching genre traits of concert, which are represented by investigator into the different culturally historical periods, consequently, from pre-classical and classical epochs as well as to the concert genre of cello performing at the time of romanticism and contemporary musical academic art. The round of **scientific methods** for this elaboration of outlined theme is formed by researcher in maximal applying the next scientifically investigative approaches, a namely historical, comparative, axiological, structurally functional ways as well as analyses and synthesis methods. **The scientific novelty** of represented article is concentrated by scholar into setting of the certain instrumental peculiarity, characterological particularity in reference to interpretation of cello concert within the framework of general historical development for

this genre. **Conclusions.** The picture of progress for cello concert genre is amazingly complex. Determined that improvement of cello concert takes the beginning in the 18th century, nevertheless the absolutely dawning for this underlined genre was reached century later. The most important features of the cello concert genre, which continue throughout its existence, are revealed, a namely, the amazingly virtuosity for the presentation of musical material, its essential emotional and sensual contrast, as well as a pronounced thematic relief. The large crystallization of the most essential features of this outlined genre, which in a concentrated manner determine its nature, brightly creates the phenomenon of the genre canon concerning the contemporary instrumental concert for cello.

The key words: cello concert, genre, development of the cello concert.

Постановка проблеми. Віолончель відноситься до числа інструментів, чії художні та віртуозні можливості були у повній мірі оцінені порівняно пізно. Композиторський інтерес до неї виник під кінець романтичної епохи і надалі неухильно наростає. Цьому сприяв розквіт виконавської майстерності видатних віолончелістів. У зв'язку із цим з'явилася необхідність більш поглибленого вивчення специфіки шляхів розвитку віолончельного концерту, що й зумовлює проблему означеної роботи.

Актуальність дослідження. Жанрова природа віолончельного концерту досить цікава не тільки яскравою відмінністю трактування й інтерпретації творів, а й тим, що популяризувала інструмент і вивела його на рівень зі скрипкою та фортепіано, тобто як сольний інструмент. Така роль віолончелі висуває нові вимоги до розуміння важливих етапів розвитку віолончельного концерту в лоні сучасної науково-дослідницької думки.

Огляд літератури. Теоретична база роботи є доволі широкою, адже віолончельний концерт вже давно став об'єктом музикознавчих досліджень. Деякі вчені звертаються до інструментальних концертів у контексті творчості окремих композиторів (Л. Гінзбург [3], О. Антонова [1], О. Афанас'єва [2], Л. Раабен [6] та ін.). Багато літератури стосується фортепіанних та скрипкових концертів (А. Алексєєва, Б. Гнілов, К. Кузнецова, Ю. Хохлов та ін.). Але ж ретроспективна та, відповідно, умовноперспективна лінії

еволюціонування жанру віолончельного концерту, на сьогодні, ще повинні досягнути відповідної рельєфності наукового знання.

Метою статті є виявлення своєрідності шляхів розвитку віолончельного концерту у світлі систематизації певних відомостей стосовно жанрових ознак концерту, що представлені в багатьох культурно-історичних періодах, відповідно від докласичної та класичної епох і до часів романтизму й сучасної музики.

Об'єкт дослідження – жанр віолончельного концерту, а **предмет** – своєрідні ознаки шляхів розвитку жанру концерту для віолончелі.

Виклад основного матеріалу. Жанр концерту з'явився в Італії на стику XVI й XVII століть як вокальний поліфонічний твір церковної музики (духовний концерт). Подібним концертом є, наприклад, *Concerti ecclesiastici* для подвійного хору Адріано Банк'єрі. Твори такого роду могли іменуватись як концертами (*concerti*), так і мотетами (*motetti*). Пізніше Й.С. Бах називав концертами свої поліфонічні кантати. Концерт (нім. *konzert*, італ. *concerto* - гармонія, лат. *concertare* - змагатися) – музичний твір, найчастіше для одного або декількох сольних інструментів із оркестром. Є також концерти і для одного інструмента без супроводу оркестру, концерти для оркестру, підкреслимо, без певних сольних партій, концерти для голосу (або ж голосів) із оркестром, концерти для хору а *capella*, тощо.

У другій половині XVII століття з'явилися твори, сформовані за контрастним зіставленням оркестру (*tutti*) і соліста або ж групи виконуючих соло інструментів (у *concerto grosso*) й оркестру. Перші зразки таких концертів (*Concerto da camera*) належать італійцям Джованні Бонончіні й Джузеппе Тореллі. Однак їх камерні композиції, для невеликого складу музикантів, були перехідною формою від сонати до концерту; фактично ж концерт склався в першій половині XVIII століття у творчості Арканджело Кореллі та особливо Антоніо Вівальді – як, наголосимо, тричастинна композиція із двома крайніми розділами у швидкому русі й повільною середньою частиною. В той час побутувала й форма *ripieno* концерту (італ. *Ripieno* – повний) – без виконуючих сольних інструментів. Такими є більшість концертів А. Вівальді та Бранденбурські концерти Й.С. Баха.

У концертах першої половини XVIII століття, представлених у творчості видатних представників бароко, рухливі частини, як

правило, трималися на одній, рідше ж на двох темах, що проходили в оркестрі у незмінному вигляді як рефрен-ритурнель. Концертування соліста найчастіше носило характер орнаментальної віртуозності. У такому стилі писали концерти, зокрема Й.С. Бах та Г.Ф. Гендель. Тип барочного концерту складався із виконуючого соло інструменту та акомпануючої групи, що називалась *ripieno* або *tutti*. Такий концерт зазвичай складався з трьох частин, де перша завжди мала форму рондо. Розділ оркестрового вступу (ритурнель), у якому експонувався головний тематичний матеріал частини, абсолютно або ж фрагментами повторювався після сольного розділу. Сольні частини давали виконавцеві можливість яскраво блиснути віртуозністю. Вони часто розвивали матеріал ритурнеля, але нерідко складалися лише з гамоподібних пасажів, арпеджіо і секвенцій. У кінці частини зазвичай з'являвся ритурнель у своїй початковій формі. Друга, повільна частина концерту, носила ліричний характер і створювалась у вільній формі, іноді в ній використовувався прийом басо-остінато. Швидкий фінальний розділ часто бував танцювального типу, й автори зверталися у ньому до форми рондо.

А. Вівальді, написав безліч сольних концертів, у тому числі чотири концерти для скрипки, відомі як «Пори року», а також концерти для двох і більше виконуючих сольних інструментів, де поєднуються елементи форм сольного концерту, *concerto grosso* й навіть третього типу концерту – *concerto ripieno*.

У другій половині XVIII століття в творчості «віденських класиків» затвердилась сонатно-симфонічна форма концерту з наступною структурою:

1 ч. – *Allegro* в сонатній формі.

2 ч. – Повільна, частіше у формі арії, тричастинна за будовою.

3 ч. – Швидка у формі рондо, рондо-сонати або ж теми з варіаціями.

У численних концертах для скрипки, флейти й інших інструментів, а особливо у двадцяти трьох концертах для клавіру В. Моцарта, що мав невичерпну художню фантазію, синтезувались елементи барочного сольного концерту з масштабністю та логічністю форми симфонії. В пізніх фортепіанних концертах геніального майстра ритурнель перетворюється вже на експозицію, яка обіймала ряд самостійних тематичних задумів. Оркестр та соліст взаємодіють вже як рівноправні партнери, в сольній партії стає домінантною гармонія.

Навіть Л. Бетховен, який якісно змінив багато традиційних елементів цього жанру, розглядав манеру та метод моцартівського концерту як ідеал.

Розвій жанру концерту, як композиції для одного або ж декількох («подвійний», «потрійний», «четверний» концерт) інструментів, що виконують соло з оркестром, продовжився у ХІХ столітті у творчості Н. Паганіні, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, Ф. Ліста, П. Чайковського, М. Бруха, а також інших композиторів. При цьому, в доробку композиторів-романтиків спостерігалась відмова від класичної форми концерту. Порізно, був створений одночастинний концерт малої форми (концертштук або концертіно) та великої форми, що за побудовою відповідав симфонічній поемі, з характерними для неї монотематизмом і принципом «наскрізного розвитку». Такими є, зокрема, фортепіанні концерти Ф. Ліста.

Деякі композитори цього періоду (наприклад, Ф. Шопен або ж Н. Паганіні) повністю зберігали класичну форму концерту. Проте вони засвоїли й новації, внесені до концерту Л. Бетховеном, а саме – сольний вступ на початку й інтеграція каденції у форму частини.

Дуже важливою рисою концерту в ХІХ столітті стала відміна подвійної експозиції (оркестрової та сольної) у першій частині: тепер в експозиції оркестр і соліст виступали разом. Подібні новації характерні для великих фортепіанних концертів Р. Шумана, Й. Брамса, Е. Гріга, П. Чайковського та С. Рахманінова; скрипкових концертів Ф. Мендельсона, Й. Брамса, М. Бруха та П. Чайковського; віолончельних концертів Е. Елгара та А. Дворжака.

Іншого роду нововведення містяться у фортепіанних концертах Ф. Ліста та у деяких творах інших авторів – наприклад, у симфонії для альту з оркестром «Гарольд в Італії» Г. Берліоза; у фортепіанному концерті Ф. Бузоні, де вводиться чоловічий хор. У принципі ж форма, зміст та типові для жанру прийоми дуже мало змінилися впродовж ХІХ століття. Концерт встояв у суперництві з програмною музикою, що мала сильний вплив на багато інструментальних жанрів другої половини ХІХ століття.

До жанру концерту композитори часто звертались й у ХХ столітті. Широко відомі інструментальні концерти С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, І. Стравінського, Б. Бартока, Д. Мійо, П. Хіндемита, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна та ін. Художні революції впродовж перших двох десятиліть

XX століття та періоду після Другої світової війни, не занадто сильно трансформували основну ідею та вигляд концерту. Навіть концерти таких яскравих новаторів як С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, А. Копленд, І. Стравінський, Б. Барток й ін., не далеко відходять від основних принципів класичного концерту.

Для XX століття також характерне відродження жанру *concerto grosso* (у творах І. Стравінського, В. Уільямса, Е. Блоха, А. Шнітке) та культивування концерту для оркестру (Б. Барток, З. Кодай, П. Хіндеміт). У другій половині XX століття популярність та життєздатність жанру концерту зберігається, але ж ситуація «минулого в сучасності», типова у таких різних творах як концертах Дж. Кейджа (для підготовленого фортепіано), С. Губайдуліної (для скрипки), Л. Харрісона (для фортепіано), Ф. Гласса (для скрипки), Дж. Корільяно (для флейти) і Д. Лігетті (для віолончелі).

Таким чином, упродовж XVIII – XX століть були створені концерти практично для всіх «класичних» європейських інструментів – фортепіано, скрипки, віолончелі, альт та навіть контрабаса (концерти К. Диттерсдорфа й Дж. Боттезіні), для дерев'яних та мідних духових. Бувають твори, що не є концертами формально, але ж несуть риси саме цього жанру. До таких квазі-концертів можна зарахувати «Турангалілу» О. Месіана, симфонію або концерт для оркестру Б. Бартока, в якому, як і в старовинному рипієнто концерті, відсутні інструменти, що виконують соло.

Стосовно віолончельного концерту, то за словами А. Павловського, XX століття можна по праву вважати «золотим сторіччям» у розвитку жанру віолончельного концерту. Велика кількість композиторів, багатогранність, а також різноманітність стильової палітри, безкінечне число структурних варіантів – свідчить про вкрай плідний та успішний період в історії жанру віолончельного концерту. Вже самий початок минулого століття був насичений та плідний, що дало цілу розсип творів для сольної віолончелі з оркестром, й показало, що саме за цим варіантом концертного жанру є велике майбутнє. У наступні десятиліття віолончельний концерт повністю виправдав покладені на нього очікування.

Віолончельний концерт виходить з доби романтизму XIX століття і в перші десятиліття XX сторіччя триває розвиток цих тенденцій. У цей час різновид романтичного жанру знаходиться у тісному зв'язку з процесом розвитку різних молодих національних композиторських шкіл, що саме у той період набували широкої

популярності. Йдеться, перш за все, про майстрів з Фінляндії (Я. Сібеліус та О. Меріканто), Румунії (Ж. Енеску), Мексики (К. Кастро), Бразилії (Е. Вілла-Лобос) і т.д. Композитори будь-якого регіону земної кулі, із самих різних куточків світу мали змогу проявити власну індивідуальність та залишити свій яскравий слід у музичному мистецтві.

Наголосимо, що національна самобутність, із поєднанням новизни віолончельно-концертного жанру, генерували неординарний та дієвий результат. В цей час представники національних шкіл (німецька, російська, австрійська, французька), вже здолали цю стадію розвитку та не бажали залишатися на місці, вони мали ж змогу оновлено висловити у музиці безсмертні проблеми буття. Проте у цих композиторів (таких як О. Мессіан, А. Шенберг, А. Веберн, Н. Обухов, Н. Рославець, І. Вишнеградський, А. Лур'є) віолончельний концерт ніяк не є улюбленим жанром; опановуючи нові методи композиції, майстри віддають перевагу іншим формам, тембрам та жанрам.

Перша лава авангарду обминула віолончельний концерт. Скоріше за все, мотивом того було уявлення стосовно віолончелі, як виключно кантиленного інструмента; її багатогранний потенціал сучасні музиканти оцінять дещо пізніше.

У першій третині ХХ століття, саме рішучість композиторів, які переважно схилились до авангардного напрямку, привели інших авторів до протилежного сприйняття цієї течії, що отримала в музикознавстві назву «необароко» та «неокласицизму». Для подібних стильових напрямів віолончель підходила якнайкраще. У деяких з композиторів неокласицизм став домінуючим протягом мало не всього творчого шляху. До їх числа, зокрема, належав чеський композитор Б. Мартіну, чії твори для сольної віолончелі з оркестром складають більшу частину його музичної спадщини. Далі у ХХ столітті – зміни напрямів музично-стильового розвитку. Найбільш виразно цей процес був помітний в Росії. Вітчизняна композиторська школа продовжувала активно розвиватись у дуже непростих історичних умовах, був пройдений тернистий шлях від національно-фольклорного традиціоналізму (1930 - 1940), через другу хвилю авангарду (з другої половини 1950-х) до неокласичних і необарокових зразків музичної творчості (1960-ті роки).

Віолончельний концерт у творчості російських композиторів середини ХХ ст. увібрав у себе всі незгоди цього складного процесу.

Друга половина ХХ ст. дивувала прискореним технічним піднесенням, яке вплинуло на всі сфери діяльності людини. Це позначилось і на розвитку музичного мистецтва. Те, до чого раніше йшли десятиліттями, тепер стало відбуватися набагато швидше, в лічені роки. Одночасно розвивалось безліч різних стилістичних напрямків. Остання третина минулого століття в цьому сенсі давала змогу композиторам творити відповідно до своїх внутрішніх потреб, не дивлячись на певні стереотипи й усталені закони композиції. У цей час вже практично нормою стала максимальна індивідуалізація музичної композиції. Такого роду тенденції не обійшли й жанр віолончельного концерту.

Сучасні автори відмовляються працювати в рамках «чистого жанру». Більш того, відомі майстри віддають перевагу змішаним жанрам, вибудовуючи нові відносини всередині системи. Поступово з назв творів зникають звичні «симфонія», «соната», «концерт». На зміну їм приходять «музика для ...», «цикли», «сцени», «діалоги», «резонанси», «медитації», «монодрами» і «полідрами», «міфи», «одкровення» й т.д. Якщо сучасний композитор виносить у заголовок твору словосполучення «концерт для соліста з оркестром», він тим самим дає можливість всім виконавцям і слухачам, деяким чином орієнтуватися в непростих звукових потоках. Саме взаємини, що виникають між солістом і групою музикантів є сенсом концертного жанру у музичному сьогоденні. Сам термін «концерт» викликає певного роду стійку асоціацію у свідомості композитора, що впливає з глибин пам'яті. Наявність у концертному задумі логічної пари «я – ми» (соліст – група, людина – суспільство) все це є наслідками, що виникають в еволюції музичного твору. Проте, виносити або ж, навпаки, не виносити на титульний лист тієї чи іншої партитури слово «концерт», майстер вирішує сам. Наскільки б не був складний твір новочасного автора, слухачеві буде зрозуміло основне: пізнання місця людини у сучасному світі, що, власне, й лежить у фундаменті творів концертного жанру, постає головним, значущим та актуальним для будь-якої особистості. Це осмислення було, є і буде важливим аспектом у порядку людських цінностей. Кожна людина всякого разу буде його формулювати для себе та втілювати відповідно особистих внутрішніх смислів.

Висновки. Картина розвитку жанру віолончельного концерту надзвичайно складна і далеко не прямолінійна. На підставі проведеного дослідження встановлено, що ствердження

віолончельного концерту почалось ще у XVIII столітті, проте абсолютного розквіту цей жанр досягнув століттям пізніше. Інструментальний концерт, у процесі еволюції зазнає певних змін, зберігаючи ряд істотних рис, що визначають його жанрову природу, насамперед, змагальність. Виявлено найбільш важливі ознаки концертного жанру, що зберігаються на всьому протязі його існування, а саме – віртуозність викладення музичного матеріалу, його емоційно-чуттєва контрастність, а також яскраво виражена тематична рельєфність. Визначення найбільш істотних ознак цього жанру, що виявляють його природу, створює жанровий канон інструментального концерту.

Список використаних джерел і літератури:

1. Антонова Е. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: Дис. ... канд. искусств.: 17.00.01. Киев: Киевская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1989. 227 с.
2. Афанасьева О. Мстислав Ростропович. Любовь с виолончелью в руках. Москва: Алгоритм, 2015. 75 с.
3. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Кн. IV: Москва: Музыка, 1978. 407 с.
4. Егорова В. Антонин Дворжак: монография. Москва: Музыка, 1997. 617 с.
5. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
6. Раабен Л. Концерт. *Музыкальная энциклопедия*. 1974. Т. 2. С. 922–925.

References:

1. Antonova, E. (1989). Genre features of an instrumental concert and their implementation in the pre-classical period. Candidate's thesis. Kiev: KievSC [in Russian].
2. Afanas'eva, O. (2015). Mstislav Rostropovich. Love with cello in hand. Moskva: Algoritm [in Russian].
3. Ginzburg, L. (1978). The history of cello art. B. IV. Moskva: Muzyka [in Russian].
4. Egorova, V. (1997). Antonin Dvorzhak: monografija. Moskva: Muzyka [in Russian].
5. Nazajkinskij, E. (2003). Style and genre in music. Moskva: VLADOS [in Russian].
6. Raaben, L. (1974). Concert. *Muzykal'naja jenciklopedija*, 2, 922–925 [in Russian].

UDC 780.641.1:78.071.1
DOI 10.33287/222041

Рудика Оксана Анатоліївна,
Аспірантка кафедри
«Теорія та історія музичного виконавства»
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
тел. (095) 223 - 37 - 37
e-mail: oksanaflauto@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5484-3607>

ФРАНСУА ДЕВ'ЄН – «МИТЕЦЬ, ГІДНИЙ ПОВАГИ ТА СИМПАТІЙ»

Стаття присвячена Франсуа Дев'єну – одному з перших викладачів класу флейти Паризької консерваторії. **Мета статті** – визначення виконавських, педагогічних та композиторських здобутків Ф. Дев'єна, їх впливу на процес розвитку французького флейтового мистецтва другої половини XVIII століття. Завдання наукової розвідки спрямовані на висвітлення ролі Франсуа Дев'єна у створенні класів флейти в Паризькій консерваторії та формуванні репертуару для інструмента. Коло **методів дослідження** включає історико-генетичний, історико-біографічний, історіографічний, порівняльний та хронологічний методи наукового пізнання. **Наукова новизна** статті полягає у розкритті основних напрямків творчої діяльності Ф. Дев'єна і деталізації здобутків митця у формуванні французької флейтової школи кінця XVIII століття. **Висновки.** Франсуа Дев'єн разом з його попередниками Ж. Оттетером та М. Блаве належить до плеяди визначних французьких виконавців-композиторів і педагогів, творчі досягнення яких мали суттєвий вплив на розвиток не тільки французького флейтового мистецтва, але й європейського в цілому. Як виконавець-віртуоз і мультиінструменталіст він впевнено презентує флейту і фагот на кращих концертних естрадах Парижа, закріплюючи їх позиції у якості сольних інструментів. Педагогічні надбання Ф. Дев'єна найбільш яскраво проявились у розвитку технологічних і художніх засад флейтової дидактики. Створений ним сольний та камерно-інструментальний репертуар для флейти й інших духових

інструментів залишається затребуваним сучасними виконавцями і все частіше звучить у концертних програмах.

Ключові слова: Франсуа Дев'єн, флейта, сольне виконавство, Паризька консерваторія, концерт, репертуар.

Рудика Оксана Анатольевна, аспірантка кафедри «Теорія і історія музикального исполнительства» Національної музикальної академії України ім. П.І. Чайковського

Франсуа Дев'єн – «художник, достойний уваження і симпатий»

Стаття посвячена Франсуа Дев'єну – одному з перших преподавателей и основателю флейтовых классов Парижской консерватории. **Цель статьи** – определение исполнительских, педагогических и композиторских достижений Франсуа Дев'єна, их влияния на процесс развития французского флейтового искусства второй половины XVIII века. Задача научного исследования – освещение роли Франсуа Дев'єна в создании классов флейты в Парижской консерватории и формировании репертуара для инструмента. **Круг методов исследования** включает историко-генетический, историко-биографический, историографический, сравнительный и хронологический методы научного познания. **Научная новизна** статьи заключается в раскрытии основных направлений творческой деятельности Ф. Дев'єна и детализации достижений художника в формировании французской флейтовой школы конца XVIII века. **Выводы.** Франсуа Дев'єн вместе с его предшественниками Ж. Оттетером и М. Блаве принадлежит к плеяде выдающихся французских исполнителей, композиторов и педагогов, творческие достижения которых оказали существенное влияние на развитие не только французского флейтового искусства, но и европейского в целом. Как исполнитель-виртуоз и мультиинструменталист он уверенно представлял флейту и фагот на лучших концертных площадках Парижа, закрепив их позиции в качестве сольных инструментов. Педагогические достижения Франсуа Дев'єна наиболее ярко проявились в развитии технологических и художественных принципов флейтовой дидактики. Созданный им сольный и камерно-инструментальный репертуар для флейты и других духовых инструментов остаётся востребованным современными исполнителями и всё чаще звучит в концертных программах.

Ключевые слова: Франсуа Девьен, флейта, сольное исполнительство, Парижская консерватория, концертный репертуар.

Oksana Rudyka, graduate student at the department of „Theory and History of musical performance” National music academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky

Francois Devienne – «the artist worthy of respect and favorable attitude»

The article is dedicated to Francois Devienne, one of the first flute teachers at the Paris Conservatory. **The purpose** of this scientific article is determination of the performing, pedagogical and compositional achievements of Francois Devienne, their influence on the development of French flute art in the second half of the 18th century. The tasks of scientific research are aimed at highlighting Francois Devienne’s role in the creation of flute classes at the Paris Conservatory and the formation of a repertoire for the instrument. The research **methods** includes historical-genetic, historical-biographical, historiographical, comparative and chronological ways of scientific knowledge. **The scientific novelty** of the article is to reveal the main directions of Francois Devienne’s creative activity and to detail the artist’s achievements in the formation of the French flute school at the end of the 18th century. **Conclusions.** Francois Devienne together with his predecessors Jacques Hotteterre and Michel Blavet, belongs to a constellation of prominent French composers and educators, whose creative achievements had a significant impact not only on the development of French flute art, but also European in general. As a virtuoso performer and multi-instrumentalist, he confidently presents the flute and bassoon at the best concert venues in Paris, consolidating their position as solo instruments. François Devienne’s pedagogical achievements were most vividly manifested in the development of technological and artistic principles of flute didactics. The solo and chamber-instrumental repertoire for flute and other wind instruments created by him remains in demand by modern performers and is increasingly heard in concert programs.

The key words: Francois Devienne, flute, solo performance, Paris Conservatory, concert repertoire.

Постановка проблеми. Стислий вислів французького музикознавця Артюра Пужена (1834 – 1921), наведений у назві статті, є надзвичайно актуальними для сьогодення, коли ім’я Франсуа

Дев'єна (1759 – 1803) і його творчі здобутки як виконавця, педагога й композитора продовжують залишатись недостатньо оціненими. Якщо уславлені Ж. Оттетер, М. Ла Барр і М. Блаве цілком справедливо вважаються символами французької флейтової школи доби бароко, то Франсуа Дев'єн, якого часто називають «французьким Моцартом», з не меншим успіхом повинен претендувати на подібне визнання в епоху класицизму.

Діяльність Дев'єна-композитора у контексті здобутків флейтистів-композиторів доби класицизму виділяється вагомим внеском у розвиток сольної, камерно-ансамблевої музики для флейти та інших духових інструментів. Він був одним із небагатьох композиторів-інструменталістів, який не обмежувався лише флейтовими концертами, сонатами й ансамблями, а плідно працював також у жанрах оперної та симфонічної музики. Як виконавець і педагог Ф. Дев'єн залишався одним із авторитетних флейтистів-віртуозів, котрі стояли у витоків формування класів флейти у Паризькій консерваторії.

Незважаючи на значні здобутки митця, його творча діяльність ще не отримала належного висвітлення не тільки у роботах вітчизняних, але й зарубіжних дослідників чим вимагає більш повного і глибокого вивчення. Саме у цьому полягає необхідність звернення до вказаної проблеми, що й визначає **актуальність** пропонованої статті.

Огляд літератури. Серед сучасних досліджень творчості Франсуа Дев'єна виділяється вступна стаття Томаса Бьома до англomовного перекладу флейтової «школи» французького музиканта, здійсненого Дж. Бауерс [2], в якій розглядаються окремі етапи його виконавської та педагогічної діяльності. Також фрагментарно надбання Ф. Дев'єна висвітлюються у монографії А. Пауела [10], де зосереджена увага на аналізі окремих частин його флейтової «школи». Більш докладно розкриваються творчі здобутки Дев'єна-композитора в історичних публікаціях – серії статей в «Revue et gazette musicale de Paris» А. Пужена [9] та дисертації Е. Хамблю [4]. В них автори намагаються ширше проаналізувати оперну творчість флейтиста-композитора. До найбільш масштабних досліджень творчого доробку Франсуа Дев'єна слід віднести дисертацію В. Монтгомері, однак окремі її матеріали вимагають поглибленого аналізу, зокрема, постреволуційний період діяльності

митця. Все це підтверджує потребу нових розвідок творчості Ф. Дев'єна, особливо необхідних для вітчизняного музикознавства.

Мета статті – розкрити основні напрямки творчої діяльності Франсуа Дев'єна і визначити його внесок у розвиток французького флейтового мистецтва.

Об'єктом дослідження є французьке флейтове мистецтво часів XVIII століття, а **предметом** – творча діяльність Ф. Дев'єна.

Виклад основного матеріалу. Досліджуючи творчу діяльність Ф. Дев'єна – флейтиста, композитора, педагога й музичного діяча, можна помітити в його біографії певну схожість з початковими кроками музичної кар'єри визначного німецького флейтиста й теоретика Й.Й. Кванца. Він, як і німецький колега, рано втратив опіку батьків і не міг сподіватись на їх підтримку. Всі його успіхи і досягнення були здобуті «насамперед, завдяки власним талантам і надзвичайній відданості своїй роботі» [2, 1]. І хоча більша частина творів Дев'єна була видана за життя, біографічні відомості про нього досить обмежені, особливо це стосується дореволюційного періоду (1789).

Розглядаючи початковий етап творчої діяльності Франсуа Дев'єна, необхідно підкреслити беззаперечність факту мультиінструментальної спрямованості його виконавської практики. Флейту і фагот митець обирає основними інструментами як в оркестрі, так і в сольних концертних виступах.

Перші заняття юного Франсуа музикою небезпідставно пов'язуються із церковним органістом Жуанвілю, який за існуючою традицією часто вважався єдиним вчителем музики в невеликих містечках. І саме під керівництвом вчителя, скоріш за все, в десятирічному віці була написана меса, про яку пізніше згадує консерваторський учень Ф. Дев'єна Жозеф Гійу⁸, котрий «дізнався про це у свого вчителя» [4, 24]. Не дивлячись на те, що окремі дослідники досить скептично сприймають це свідчення Гійу, як і факт виконання твору музикантами кавалерійського полку [там само], в котрий перейшов пізніше на службу підліток, не довіряти одному з кращих студентів Дев'єна і майбутньому професору консерваторії немає ніяких підстав.

Поступивши на військову службу музикант-початківець, як і більшість військових оркестрантів, зміг оволодіти грою на декількох

⁸ J. Guillou. «Le Courrier des spectacles, ou Journal des théâtres», 10 septembre 1803, p. 3.

інструментах, а саме – на флейті й фаготі. Подібна мультиінструментальна практика була в той час поширеним явищем серед виконавців на духових інструментах і в окремих випадках вважалась необхідною вимогою у підготовці музикантів.

Більш конкретні відомості про Франсуа Дев'єна пов'язані із перебуванням у герцогському дворі Цвайбрюкена у 1776 – 1778 роках. Однак подальша доля музиканта також недостатньо вивчена біографами, і припущення про його службу в корпусі трубачів королівського кавалерійського полку, як зазначає Е. Хамблю, не підкріплюється документально [4, 25].

Точно відомо, що у 1779 році, протягом одного сезону, Дев'єн грав на фаготі в оркестрі славнозвісного Гранд-опера, повідомлення про що зафіксоване в альманаху «*Les Spectacles de Paris*» за 1780 рік. Не менш важливим для молодого музиканта стали заняття на флейті у кращого на той час паризького флейтиста і педагога Фелікса Ро. Уроки у свого колеги – соліста оркестру, скоріш за все, були продовженням більш раннього знайомства з флейтою. Важко уявити, щоб лише після такого короткого часу занять на новому інструменті 23-річний музикант вже 1 квітня 1782 року міг вперше з'явитись в «Духовних концертах» перед вишуканою паризькою публікою, виконавши як соліст власний віртуозний концерт [7, 320]. Його наступний виступ відбудеться згодом, 19 травня [1, 203], а перед Різдом 23 грудня 1782 року Дев'єн представить слухачам «новий власний концерт для флейти»⁹.

Зазначимо, що виступи в «Духовних концертах» завжди вважались надзвичайно відповідальною подією для музикантів, і для участі в них запрошувались лише відомі солісти та авторитетні митці. Серед флейтистів такої честі удостоювались мангеймський віртуоз Й.Б. Вендлінг, відомий соліст-віртуоз дрезденської королівської капели П.Г. Бюффарден, а також славнозвісні паризькі виконавці-віртуози М. Блаве, Ф. Ро, А. Юго, Й. Вундерліх.

Одночасно Ф. Дев'єн виступає і як фаготист, на якому, судячи з його оркестрового досвіду в Гранд-опера, він був вправніший. Дебют молодого віртуоза в «Духовних концертах» із власним концертом для фагота¹⁰ відбувся пізніше, 25 березня 1784 року. Однак, ще до цього виступу 24-річний флейтист-композитор представив 19 квітня 1783 р. слухачам свій наступний новий флейтовий опус (очевидно, мова йде

⁹ *Journal de Paris*, 24 décembre 1782, p. 1460.

¹⁰ *Journal de Paris*, 25 mars 1784, p. 379.

про *Концерт № 2 D-dur*). І якщо «*Journal de Paris*» здебільшого обмежувався лише короткими повідомленнями про концерти солістів, то щорічний «Музичний альманах» (*Almanach musical*) більш широко висвітлює один із виступів Ф. Дев'єна у 1783 році. Зокрема, критик із захопленням писав, що «Концерт, який п. Дев'єн виконав на флейті, приніс дуже велике задоволення. Цей молодий митець володіє природним амбушуром, його виконання чисте, блискуче та наповнене вогнем. Звуки, які він видобуває з флейти, відрізняються найкращою якістю» [1, 177].

У цьому ж випуску альманаху також розміщені короткі рецензії на концерти інших виконавців-духовиків – фаготиста-віртуоза Е. Озі, гобоїста А. Безоцці, валторніста Дж. Пунто, кларнетиста Е. Солера та майбутнього колеги Ф. Дев'єна у Паризькій консерваторії флейтиста Е. Юго. Оцінка майстерності останнього виглядає більш стриманою.

Усього від 1782 по 1785 роки Ф. Дев'єн виступав у «Духовних концертах» як соліст не менше 18 разів [6], з виконанням власних концертів. Натхненно працюючи над розширенням не тільки сольного репертуару для флейти, але й для інших духових інструментів, він також поповнював ансамблеву літературу новими опусами¹¹. Творча активність молодого й талановитого виконавця-флейтиста і композитора виглядає переконливо та вражає навіть на тлі досягнень такого віртуоза як М. Блаве (1700 – 1768), котрий також створив достатньо різноманітний репертуар для флейти і вважався кращим французьким виконавцем барокової доби.

З відкриттям 26 січня 1789 року Театру Месьє (Théâtre de Monsieur)¹², який спеціалізувався на постановках французьких та італійських комічних опер, Ф. Дев'єн отримує спочатку місце другого фаготиста, а згодом, восени 1790 року стає першим фаготистом оркестру новоствореного колективу і залишається на цій посаді до його об'єднання з Опера-комік у 1801 році.

¹¹ В період з 1782 - 1885 рр. значно активізується творча активність Дев'єна-композитора. У цей час ним були написані три концерти на теми «відомих арій» (d'airs connus) для флейти; чотири інші концерти для флейти; концерт для фагота; концертна симфонія для валторни і фагота; збірки сонат для клавесина або фортепіано і флейти облігато; дуети для двох флейт; дуети для флейти та альту; тріо для флейти, альту й віолончелі; квартети для флейти, скрипки, альту й віолончелі та інші твори, котрі були видані у Парижі та Цвайбрюккені (фр. Deux-Ponts) [3, 11].

¹² Від 1789 по 1801 рр. театр декілька разів змінював назви і після об'єднання з «Опера-комік» отримав назву «Національний театр Опера-комік».

У цей же період відбуваються значні зміни як в особистому житті музиканта, так і у творчій діяльності¹³. Вирішальну роль у реалізації художніх задумів флейтиста-композитора відіграв не Театр Месьє, а інший – Монтансьє, котрий, за словами альманаху «*Spectacles de Paris*», «став першим театром, заснованим за кодексом свободи». Саме в ньому «Дев'єн виступає як драматичний композитор, <...> дебютуючи комічною одноактною оперою «Підпільний шлюб», що була виконана у четвер, 11 листопада 1790 року» [9, 242].

Велика французька революція 1789 року для переважної більшості музикантів країни стала надзвичайно важким випробуванням, котре супроводжувалось не тільки суттєвим погіршенням соціально-економічних умов, але й ідеологічним і політичним тиском на митців, що в окремих випадках мав трагічні наслідки. Подібна картина спостерігається й у творчій долі Франсуа Дев'єна¹⁴.

Отримання молодим музикантом напередодні революційних подій місця фаготиста в Театрі Месьє, який не дивлячись на нестабільність економічної і політичної ситуації, зберігав певну стійкість у кризових обставинах, лише зовнішньо сприймається як набуття більш надійного професійного і соціально-економічного статусу. Насправді, у новоствореному Театрі Месьє Дев'єн-фаготист одержував мізерну річну заробітну плату в сумі 200 ліврів [6], що у порівнянні з аналогічним посадовим окладом в Гранд-опера (1080 ліврів) була в п'ять разів менша. І якщо раніше сольні виступи Дев'єна в «Духовних концертах», котрі В. Моцарт вважав найбільш високооплачуваними в Європі, давали можливість флейтисту суттєво покращити своє матеріальне становище, то їх закриття революційним урядом у 1890 році значно скоротило можливості музикантів отримати додатковий заробіток у складний час економічної та політичної кризи. Тому Ф. Дев'єн, як і значна частина його колег із паризьких оркестрів, які ще донедавна вважались бажаними солістами в «Духовних концертах», змушені були обрати одним із

¹³ Не уточнюючи дату, Артюр Пужен стверджує, що в цей час Дев'єн одружується на співачці Майяр, у шлюбі з якою народжується п'ятеро дітей [9, 242].

¹⁴ Саме на неї вказує в некролозі після трагічної кончини вчителя його кращий учень і у майбутньому професор консерваторії Ж. Гійу. В ньому він підкреслює, що важка психічна хвороба професора, «яка переросла у справжнє божевілля, була спричинена різними печаллями, котрі він зазнав після революції» (*Le Courrier des spectacles, ou Journal des théâtres*», 10 septembre 1803 p. 3).

основних місць служби більш стабільний у фінансовому плані оркестр Національної гвардії.

З відкриттям на базі оркестру музичної школи помітно підвищився професійний та службово-адміністративний статус Франсуа Дев'єна. У списку персоналу навчального закладу вказано, що він є одним із членів адміністрації у військовому чині сержанта [7, 85] та викладачем класу флейти першої категорії. Крім Дев'єна флейту також викладали А. Юго та Ж. Шнайцхоффер¹⁵.

Адміністративно-керівна посада Ф. Дев'єна обмежувала його професійну діяльність як виконавця. Вона була надзвичайно насиченою: він разом із своїми колегами повинен був контролювати навчальний процес, «вести нагляд за викладачами та учнями» й одночасно відповідати за проведення урочистих заходів та забезпечувати «транспортування музичних інструментів» до місця проведення масових святкувань» [8, 96–97]. Саме такою зайнятістю Дев'єна пояснюється зменшення його концертної активності як соліста.

Зазначимо, що Ф. Дев'єн як один із керівників адміністрації та членів конкурсної комісії музичної школи, а пізніше і Національного інституту музики та консерваторії, приймав активну участь у формуванні викладацького складу флейтових класів на початкових етапах їх відкриття. Безпосередньо з його участю за результатами конкурсу 21 листопада 1795 року в консерваторію на посаду викладачів другої категорії класів флейти були прийняті Н. Дюверже та Й. Вундерліх. Таким чином, було сформовано п'ять класів флейти, три з яких очолювали викладачі першої категорії (Ф. Дев'єн, Е. Юго, Ж. Шнайцхоффер), прийняті раніше в штат музичної школи Національної гвардії.

Важливим кроком на шляху розвитку професійної майстерності студентів стало заснування щорічних конкурсів Паризької консерваторії, котрі сприяли підвищенню мотивації і творчої конкуренції під час навчання. Учні Ф. Дев'єна приймають активну участь вже в перших конкурсних змаганнях (1797) і впродовж п'яти років до 1801 р. стають їх переможцями та завойовують призи різного гатунку вісім разів, значно випереджаючи студентів флейтових класів інших педагогів [7, 625]. Серед вихованців класу Дев'єна найбільш відомим вважається Ж. Гійу (1787 – 1853), який у дванадцятирічному

¹⁵ Ж. Шнайцхоффер також одночасно викладав гобой.

віці отримав другу премію, а пізніше став переможцем консерваторського конкурсу і, згодом, професором консерваторії.

Педагогічна діяльність Ф. Дев'єна не обмежувалась лише практичними заняттями з учнями, він активно працює над формуванням художньо-педагогічного репертуару як для флейти, так і для інших духових інструментів. Ще до відкриття Паризької консерваторії ним був підготовлений дидактичний посібник «Нова школа для флейти: теорія і практика», процес роботи над яким відбувався у роки викладання в музичній школі Національної гвардії і Національному інституті музики. Її видання започаткувало подальшу традицію у Паризькій консерваторії, за котрою кожен із професорів закладу повинен був підготувати «школу» для інструмента або підручник із дисципліни, яку викладав.

Найбільш важким психологічним випробуванням для Франсуа Дев'єна, як і значної частини педагогічного колективу консерваторії, стала глибока економічна криза кінця 1799 року, котра супроводжувалась суттєвим скороченням викладацького складу. У 1802 р. уряд, запроваджуючи сувору економію, «зменшує половину кількості людей, які пов'язані з музичною консерваторією» [7, 159]. Після остаточних скорочень у навчальному закладі залишились лише два викладачі флейти – Ф. Дев'єн та А. Юго, котрим як і іншим їх колегам для економії коштів була зменшена заробітна плата із 2500 франків до 2000. Однак і ці заходи тотального скорочення державного фінансування не стали останніми. В планах подальшої оптимізації кількості педагогів і студентів передбачався лише один клас флейти, внаслідок чого перед Франсуа Дев'єном та його колегою А. Юго виникла загроза втратити посаду. Один із них повинен був покинути навчальний заклад. Через невизначеність майбутнього в консерваторії Дев'єн, як глава багатодітної сім'ї, відчував значний психологічний тиск. Негативні наслідки для митця мав також новий політичний курс Наполеона, спрямований на відновлення католицької церкви, внаслідок чого припинились вистави його антиклерикальної опери «Візитанда» і була втрачена певна фінансова підтримка для сімейного бюджету. Всі вказані фактори згодом стали причиною важкого психічного захворювання Ф. Дев'єна і привели до трагічного кінця 5 вересня 1803 року¹⁶.

¹⁶ Не менш трагічною була смерть Е. Юго, який в результаті психічного розладу покінчив життя самогубством 18 вересня 1803 р. Як і у випадку з Ф. Дев'єном тут

Висновки. Досліджуючи етапи творчої біографії Франсуа Дев'єна і визначаючи вагомість його внеску у розвиток французького флейтового мистецтва необхідно виділити здобутки видатного митця у виконавстві, композиції і педагогіці. Захоплення грою на інструментах і схильність до композиції, що виникли у ранньому дитинстві, стають основою і смислом його творчої діяльності впродовж усього життя. Сольні виступи мультиінструменталіста в «Духовних концертах» і створення високохудожнього репертуару для флейти і фагота не тільки сприяли популяризації цих інструментів, але й дозволили підняти і закріпити їх концертно-виконавський статус на новий рівень, не поступаючись клавiру і струнним. Не менш значними досягненнями виділяється педагогічна діяльність Дев'єна, який став фундатором флейтових класів Паризької консерваторії й одним із ініціаторів запровадження у навчальний процес спеціалізованої системи консерваторських конкурсів. Вони стали важливим стимулюючим фактором розвитку творчої конкуренції студентів. Вказані досягнення Франсуа Дев'єна дозволили зміцнити лідируючі позиції французької флейтової школи на європейських теренах.

Перспективи подальших наукових розвідок творчості Франсуа Дев'єна виглядають найбільш актуальними у дослідженні багатожанрового доробку флейтиста-композитора в контексті питання індивідуальних стильових особливостей його сольної інструментальної та оперно-симфонічної спадщини.

Список використаних джерел і літератури:

1. Almanach musical pour l'année 1783, Part I, reprinted in Almanach musical. Geneva: Minkoff Reprints, 1972, vol. 8, 2193 p.
2. Boehm Thomas, Bowers J. Francois Devienne's Nouvelle Methode Theorique et Pratique Pour la Flute. 1st edition. Routledge, 2019, 204 p.
3. Fetis F.J. Devienne (François). Biographie universelle des Musiciens. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Tome troisieme. Paris, Librairie De Firmin Didot Freres, 1962. P. 9–11.
4. Humblot E. Un Musicien joinvillois de l'époque de la Révolution: François Devienne 1759-1803. Saint-Dizier, Imprimerie A. Brulliard, 1909. 102 p.
5. Montgomery W. The Life and Works of François Devienne, 1759–1803. Diss., Catholic U. of America, 1975. 700 p.

6. Montgomery W. Devienne, François. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. 29. London, 2000.
7. Pierre, Constant. *Le Conservatoire national de musique et de declamation: documents historiques et administratifs*. Paris: Imprimerie nationale, 1900. 1031 p.
8. Pierre, Constant. *B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris: Delalain frères, 1895. 196 p.
9. Pougin, Arthur. Devienne. *Revue et gazette musicale de Paris*. 31 (1864), pp. 241–2, 251–2, 308–9, 316–17, 324–5, 355–6, 364–5.
10. Powell A. *The Flute*. Yale University Press, 2003. 347 p.

References:

1. *Almanach musical pour l'année 1783, Part I*, reprinted in *Almanach musical*, (1972). Geneva: Minkoff Reprints, vol. 8 [in French].
2. Boehm Thomas, Bowers J., (2019). *Francois Devienne's Nouvelle Methode Theorique et Pratique Pour la Flute*. 1st edition. Routledge [in French].
3. Fetis, F.J. (1962). Devienne (François). *Biographie universelle des Musiciens. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Tome troisieme*. Paris, Librairie De Firmin Didot Freres, 9–11 [in French].
4. Humblot, E. (1909). *Un Musicien joinvillois de l'époque de la Révolution: François Devienne 1759-1803*. Saint-Dizier, Imprimerie A. Brulliard [in French].
5. Montgomery, W. (1975). *The Life and Works of François Devienne, 1759–1803*. Diss., Catholic U. of America [in English].
6. Montgomery, W. (2000). Devienne, François. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. vol. 29. London [in English].
7. Pierre, Constant, (1900). *Le Conservatoire national de musique et de declamation: documents historiques et administratifs*. Paris: Imprimerie nationale [in French].
8. Pierre, Constant, (1895). *B. Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation*, Paris: Delalain frères [in French].
9. Pougin, Arthur, (1864). Devienne. *Revue et gazette musicale de Paris*. 31, pp. 241–2, 251–2, 308–9, 316–17, 324–5, 355–6, 364–5 [in French].
10. Powell, A. (2003). *The Flute*. Yale University Press [in English].

UDC 78.071.1
DOI 10.33287/222042

Іванова Ірина Леонідівна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри «Історія української та зарубіжної музики»
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського
тел. (067) 579 - 84 - 89*

Возіянова Ольга Віталіївна,
*аспірант кафедри «Інтерпретологія та аналіз музики»
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського
тел. (099) 236 - 80 - 67
e-mail: olyavoziyanova21@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2665-3363>*

**СПЕЦИФІКА ПІАНІСТИЧНОЇ ТРАКТОВКИ
ТЕМИ «ЇХАВ КОЗАК ЗА ДУНАЙ»
У ВАРІАЦІЯХ К. ВЕБЕРА ТА ЙОГО СУЧАСНИКІВ –
Й. ГУММЕЛЯ ТА Л. БЕТХОВЕНА**

Мета статті полягає у розкритті індивідуальних особливостей піаністичної трактовки української народної пісні «Їхав козак за Дунай» у варіаційних циклах К.М. Вебера та його сучасників – Й.Н. Гуммеля і Л. Бетховена. Коло **методів** наукової статті базується на наступних підходах: 1) порівняльному, що дозволяє провести паралелі та виявити розбіжності у трактовці теми «Їхав козак за Дунай»; 2) виконавському, націленому на розкриття піаністичної специфіки вказаних творів; 3) жанрово-стильовому, що допомагає виявити риси індивідуального стилю композиторів в опрацюванні варіацій; 4) композиційно-драматургічному, що спричинено необхідністю розкриття структурно-семантичного плану вказаних творів. **Наукова новизна** дослідження обумовлена недостатньою вивченістю веберівських варіацій та їх зіставленням зі зразками даного жанру у творчості інших композиторів. **Висновки.** Відмінність підходу до трактовки теми «Їхав козак за Дунай» у музикантів-сучасників К.М. Вебера – Й.Н. Гуммеля та Л. Бетховена – пов'язана з їх індивідуальною творчою перевагою. К.М. Вебер

націлюється не тільки на образну трансформацію теми, але й значно збагачує фортепіанну тканину віртуозними компонентами. Й.Н. Гуммель також розширює коло складних піаністичних прийомів у варіаціях та переробляє образну характеристику теми, зміщуючи акцент саме на її виконавську спрямованість. Л. Бетховен, не дивлячись на розмаїття технічних засобів, перш за все вирішує композиторські завдання, поглиблюючись у характеристичну розробку матеріалу. Таким чином, одна і та ж пісенна тема, завдяки творчій уяві трьох різних художників, починає виблискувати різнобарв'ям піаністичних властивостей і невичерпним потенціалом до варіювання.

Ключові слова: варіації, фортепіано, піанізм, віртуозність, індивідуальний стиль, К.М. Вебер, Й.Н. Гуммель, Л. Бетховен.

Иванова Ирина Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры «История украинской и зарубежной музыки» Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского

Возиянова Ольга Витальевна, аспирант кафедры «Интерпретология и анализ музыки» Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского

Специфика пианистической трактовки темы «Ехал казак за Дунай» в вариациях К. Вебера и его современников – И. Гуммеля и Л. Бетховена

Цель статьи заключается в раскрытии индивидуальных особенностей пианистической трактовки украинской народной песни «Ехал казак за Дунай» в вариационных циклах К.М. Вебера и его современников – И.Н. Гуммеля и Л. Бетховена. **Круг методов** предлагаемой статьи базируется на следующих подходах: 1) сравнительном, который позволяет провести параллели и выявить различия в трактовке темы «Ехал казак за Дунай»; 2) исполнительском, нацеленном на раскрытие пианистической специфики указанных произведений; 3) жанрово-стилевым, который помогает выявить черты индивидуального стиля композиторов в разработке вариаций; 4) композиционно-драматургическом, обусловленном необходимостью раскрытия структурно-семантического плана указанных произведений. **Научная новизна** исследования обусловлена недостаточной изученностью веберовских вариаций и их сопоставлением с образцами данного жанра в

творчестве других композиторов. **Выводы.** Особенности подхода к трактовке темы «Ехал казак за Дунай» у музыкантов-современников К.М. Вебера – И.Н. Гуммеля и Л. Бетховена – связаны с их индивидуальной творческой направленностью. К.М. Вебер нацелен не только на образную трансформацию темы, но и значительно обогащает фортепианную ткань виртуозными компонентами. И.Н. Гуммель также расширяет круг сложных пианистических приемов в вариациях и перерабатывает образную характеристику темы, смещая акцент именно на её исполнительскую направленность. Л. Бетховен, несмотря на разнообразие технических средств, прежде всего, решает композиторские задачи, углубляясь в характеристическую разработку материала. Таким образом, одна и та же песенная тема, благодаря творческому воображению трех различающихся художников, начинает сверкать разнообразием пианистических свойств и неисчерпаемым потенциалом к варьированию.

Ключевые слова: вариации, фортепиано, пианизм, виртуозность, индивидуальный стиль, К.М. Вебер, И.Н. Гуммель, Л. Бетховен.

Ivanova Irina, PhD in Arts, the docent, the professor of the „History of Ukrainian and foreign music” chair at the Kharkiv National University of Arts named after Ivan Kotlyarevsky

Voziyanova Olga, the postgraduate student of the chair „Interpretology and analysis of music” at the Kharkiv National University of Arts named after Ivan Kotlyarevsky

„The Cossack rodes across the Danube” in variations by K.Weber and his contemporaries – I. Gummel and L. Beethoven

The purpose of the article is revealing individual characteristics of the pianistic interpretation of the Ukrainian folk song „The Cossack rodes across the Danube” in the variation cycles of K.M. Weber and his contemporaries – I.N. Gummel and L. Beethoven. The range of **methods** for the proposed article is based on the following approaches, a namely – 1) comparative, which allows you to draw parallels and identify differences in the interpretation of the theme „Cossack rodes across the Danube”; 2) performing, aimed at revealing the pianistic specifics of the specified works; 3) genre-style, which helps to identify the features, peculiarities of the individual style of composers in the development of variations; 4) compositional and dramatic, due to the need for the development of the structural and semantic plan in the said creations. The

scientific novelty of the researching is overwhelmed by the lack of variety of Weber's variations and the depictions of the given genre in the works of the world's composers. **Conclusions.** The difference in the approach to the interpretation of the theme „The Cossack rides across the Danube” among musicians-contemporaries of K.M. Weber, a namely – I.N. Gummel and L. Beethoven is due to their individual creative orientation. Each of them sees the genre of variations in their own way in terms of their possible functional orientation. K.M. Weber aimed not only on the figurative transformation of the theme, but also significantly enriched the piano fabric by virtuoso components. I.N. Gummel also expanded the range of complex pianistic techniques in variations and processes the figurative characteristics of the theme, shifting the emphasis on its performing orientation. L. Beethoven, despited the variety of technical means, first of all, solved the composer's tasks, delving into the characteristic development of the material. Thus, one and the same song theme, thanks to the creative imagination of three differing artists, begins to sparkle with a variety of pianistic properties and an inexhaustible potential for variation.

The key words: variations, piano, pianism, virtuosity, individual style, K.M. Weber, I.N. Hummel, L. Beethoven.

Постановка проблеми. Протягом тривалого часу основне визнання істориків фортепіанного мистецтва отримували творчі фігури, досягнення яких були відзначені особливо вагомим внеском у розвиток піаністичного мистецтва. Фортепіанним творам К.М. Вебера при цьому відводилася незначна і навіть опосередкована увага. Хоча своєрідність його роботи з піаністичними засобами у жанрі варіацій, за рівнем обдарованості і безмежності фантазії в їх опрацюванні, ані трохи не поступається творам видатних сучасників К.М. Вебера. На прикладі обробки однієї і тієї ж теми можливо побачити підтвердження даної думки та в повній мірі розкрити унікальність індивідуального стилю К.М. Вебера й композиторів, що творили одночасно з ним – Й.Н. Гуммеля та Л. Бетховена.

Актуальність теми. В останні десятиліття загострився дослідницький інтерес до творчих здобутків музикантів перших десятиліть ХІХ століття. На цьому тлі недостатня розробка фортепіанної спадщини К.М. Вебера уявляється майже парадоксальною: адже її усталення складається саме в період бурхливого становлення нової естетики музичної культури, тобто

знаходиться біля її витоків. Дотепер залишаються невисвітленими особливості піаністичної роботи К.М. Вебера у варіаціях та не здійснена порівняльна характеристика його індивідуального підходу до опрацювання вказаного жанру зі специфікою трактовки варіацій іншими композиторами. У розкритті даних питань, наданні об'єктивної оцінки творчим досягненням К.М. Вебера у варіаційному жанрі, вбачається актуальність обраної теми дослідження.

Огляд літератури. Сучасне музикознавство приділяє увагу вивченню періоду становлення фортепіанного мистецтва в епосі «блискучого» стилю. У зв'язку із цим вкажемо роботи А. Генкіна [1], Н. Кашкадамової [3], М. Чернявської [8]. Вагомою працею для даного дослідження є стаття Л. Кириліної, спеціально присвячена історії теми «Schöne Minka» у творчості Л. Бетховена [4]. Для кращого розуміння веберівського піаністичного стилю слугує також і наукова стаття І. Карачевцевої [2] та дисертація О. Скорбященської [7]. Історії варіаційного жанру присвячений підручник В. Протопопова [6]. Також важливе підґрунтя для означеної публікації складає дисертація Є. Максимова, в якій широко висвітлюється історія жанру варіацій періоду класико-романтичної епохи [5].

Мета статті – виявлення специфічних особливостей піаністичної трактовки теми української народної пісні «Їхав козак за Дунай» у варіаціях К.М. Вебера, а також Й.Н. Гуммеля і Л. Бетховена.

Об'єкт дослідження – фортепіанне мистецтво перших десятиліть ХІХ століття, а **предмет** – індивідуальна трактовка теми «Їхав козак за Дунай» у варіаційних циклах К.М. Вебера та його сучасників Й.Н. Гуммеля і Л. Бетховена.

Основний матеріал. У перших десятиліттях ХІХ століття виконавське мистецтво переживає часи небувалого розквіту. Поява фортепіано спровокувала стрімкий розвиток не тільки композиторської, а й виконавської творчості. Новий інструмент зміг відображати найсміливіші прагнення піаністів-віртуозів та повністю відповідав запитам вибагливої публіки до яскравих видовищ. Таким чином віртуозність стала невід'ємним компонентом виступу піаніста. У зв'язку із цим виникла потреба використання жанрів, у яких можливо було б реалізувати означене завдання. Одним із таких – стають варіації. До цього жанру зверталось багато видатних композиторів-виконавців, серед яких були К.М. Вебер, Й.Н. Гуммель та Л. Бетховен. Примітно, що теми для варіацій частіше були запозичені, хоча й створювались оригінальні.

Цікавою стала й тема української народної пісні «Їхав козак за Дунай», що є об'єктом творчості для трьох згадуваних композиторів. Кожен з них підійшов до цієї теми з особистою винахідливістю. Зауважимо, якщо Й.Н. Гуммель та Л. Бетховен дістали своєї долі у визнанні в річищі фортепіанної творчості, то досягнення К.М. Вебера залишились осторонь цього виконавського напрямку. Скоріше за все, це було пов'язано з його успіхами в оперному жанрі. Але значення «фортепіанного» К.М. Вебера не менш важливе, адже ним були розвинуті всі існуючі на той час піаністичні засоби, що відобразилися і у варіаційних творах. Для більшого розуміння особливостей індивідуального стилю композитора розглянемо його варіації *op. 40* («*Schöne Minka*») та зіставимо їх з опусами на ту ж саму тему композиторів-сучасників К.М. Вебера – Й.Н. Гуммеля і Л. Бетховена (Адажіо, Варіації та Рондо *op. 78* та *op. 107 № 7*, відповідно).

Варіації на тему української народної пісні Й.Н. Гуммеля (*op. 78*) і К.М. Вебера (*op. 40*) написані в манері концертно-віртуозного стилю. Тлумачення жанру варіацій у кожного композитора має свої характерні особливості. Так, в обох циклах темі передує інтродукція. У К.М. Вебера вона лаконічна та містить в собі значне композиційно-драматургічне навантаження – в подальшому ритмічні, фактурні та інтонаційні компоненти інтродукції будуть використані у варіаціях. У Й.Н. Гуммеля інтродукція виступає як досить розгорнутий номер, що містить фактурну схожість з варіаціями, але не має інтонаційних зв'язків із темою. При цьому, для вступу характерна драматургічно важлива пісенно-лірична спрямованість, що складає образну складову опусу. Варто сказати, що веберівський цикл має суто варіаційний склад, тоді як варіації Й.Н. Гуммеля мистецтвознавець Є. Максимов характеризує як «крупний твір з ознаками циклічності, що має тричастинну структуру» [5, 258].

Відзначимо, що Й.Н. Гуммель використовує основну тональність народної пісні, тоді як К.М. Вебер змінює її (в чому вже проявляється його потяг до варіювання). Крім того, К.М. Вебер відхиляється від мелодичного першоджерела, дещо змінюючи мотив теми, в той час як Й.Н. Гуммель вносить ритмічну корекцію, зміщуючи сильну долю в мелодії. К.М. Вебер зберігає пісенну основу теми, Й.Н. Гуммель додає до неї риси жвавої танцювальної характеристичності. Подальше варіювання веберівського цикла ґрунтується на поступовому перетворенні пісенної теми у героїчний

марш, а цикл Й.Н. Гуммеля заснований на чергуванні варіацій з рисами узагальненої пісенності й танцювальності.

Обом опусам притаманна значна віртуозна складність, якою вкрай насичені деякі варіації: пасажі в октаву та подвійними нотами, акорди, фігурації в межах усього діапазону фортепіано, стрибки на широкий інтервал. При цьому, художнє наповнення в подібних варіаціях орієнтовано на втілення віртуозних завдань. Цілком зрозуміле тяжіння К.М. Вебера і Й.Н. Гуммеля до піаністичної довершеності, адже, як відомо, обидва музиканта були вправними віртуозами. Тому варіювання як явище слугувало для них не тільки принципом виявлення різнобічних можливостей музичного матеріалу, але й, як наслідок, стало стимулюючим чинником виникнення багатьох віртуозних виконавських ідей. Тобто, перед музикантами виникало питання, якими піаністичними засобами можливо досягти досконалості у вираженні тієї чи іншої композиторської думки, що здатна перевтілюватися та трансформуватися в межах заданої тематики.

Піанізм К.М. Вебера та Й.Н. Гуммеля у варіаційних циклах формується як під впливом часових явищ виконавського мистецтва (згадаємо, що обидва музиканти належали до епохи «блискучого» стилю), так і узгоджується із жанровою специфікою варіацій. Зокрема, *op. 40* К.М. Вебера драматургічно вибудовується за принципом образної трансформації теми, у зв'язку із чим поступово ускладнюється піаністична тканина твору. Й.Н. Гуммель в *op. 78* одразу орієнтований на віртуозність виконавських завдань, які при цьому достатньо яскраво підкреслюють контрастне образне варіювання.

Крім того, композитори вільно використовують усілякі засоби ускладнення та насичення музичної тканини гармонічними, фактурними, ритмічними прийомами, збільшують масштаби форми. Також слід відзначити, що К.М. Вебер більше, ніж Й.Н. Гуммель, відходить від класичних принципів форми.

Таким чином, у трактовці варіаційного жанра Й.Н. Гуммель значною мірою наголошує на виконавській установці, в той час як К.М. Вебер більш зосереджений на вирішенні композиторських завдань. Відмінності у втіленні даної мети пов'язані зі сформованими поглядами К.М. Вебера та Й.Н. Гуммеля за домінуючим у кожного з них типом музичної діяльності, адже написання творів безпосередньо залежить від сприйняття власного творчого призначення.

У іншого сучасника К.М. Вебера, Л. Бетховена, варіаційний цикл на тему «Їхав козак за Дунай» (у Бетховена вона вказана як «Air Russe») входить до *op. 107*. Варто означити, що бетховенський опус передбачає участь флейти або скрипки, однак можливе й виконання фортепіано *solo*. В цілому, створений Л. Бетховеном цикл не настільки широко охоплює існуючі фактурні й технічні засоби, як написаний К.М. Вебером *op. 40*, а також *op. 107 № 7* простий у відношенні основного тематичного матеріалу. В. Протопопов дає наступну оцінку бетховенським варіаціям *op. 107 № 7*: «Бетховен ніби повертається до форм своїх ранніх варіаційних циклів, у той же час вносячи ряд прийомів, що відображають досягнення <...> в області фортепіанної фактури та гармонічних засобів виразності у різноманітному їх тлумаченні» [6, 294].

У К.М. Вебера варіації *op. 40* найповніше розкривають всілякі знахідки композитора в області фортепіанної техніки, образної розробки теми. Тут К.М. Вебер реалізує свій композиторський потенціал і проявляє себе як майстер «блискучих» концертних варіацій, тобто залишається вірним традиції «перлинного» стилю з його барвистістю й ефектністю. При цьому, композитору вдається збагатити звичну клавірну техніку, доповнюючи та ускладнюючи її новими нестандартними прийомами, надати «безпредметній» віртуозності художньої наповненості. Зокрема, типові для його варіацій концертна віртуозність та характеристичність в подальшому будуть розкриті на новому естетичному рівні у зрілих романтиків (Р. Шуман, Ф. Ліст).

Л. Кириліна, говорячи про наявність віртуозності у варіаційному циклі Л. Бетховена, відмічає, що вона мала значно виражену образну характеристичність і «...претендувала то на драматизм (у варіації б), то на скерцозність (остання варіація і особливо її кода з грою мажора і мінора)» [4, 20]. Далі дослідниця зазначає: «Тут композитор ніби відійшов від змісту текста, трактуючи українську мелодію як „чисту музику” <...>» [там само]. Дійсно, саме інструментальна змістовність домінує над вокальною у варіаційній розробці твору. Л. Бетховен занурюється у специфіку фортепіанного тембрового звучання, темпові та фактурні переродження тематичного матеріалу. Спираючись на контрастне висвітлення теми, композитор, не дивлячись на ансамблеву специфіку, створює превальовано піаністичний твір. Складність партії фортепіано Л. Кириліна пояснює тим, що «умілих піаністів у світських колах завжди було більше, ніж

майстерних флейтистів» [4, 19]. *Op. 40* К.М. Вебера за своїм піаністичним наповненням більш розгорнутий і від того є цікавішим від бетховенського зразка. Адже композитор приділяє значну увагу не тільки технічному оснащенню, яке на порядок складніше, ніж у бетховенському опусі, але й збагачує твір новими піаністичними прийомами (швидкою зміною штрихів, фактурних елементів, тембрових звучань), тоді як в *op. 107* використовуються вже існуючі.

Л. Бетховен у наступні роки повністю відходить в бік глибокої філософської змістовності та інтелектуальної наповненості музики. Він розкриває нові грані фортепіано й багато в чому закладає основи романтичного стилю в плані звукової колористики, масштабності втілення замислу, тематичної змістовності музичної думки та жанрових перетворень. А К.М. Вебер, не дивлячись на яскравий талант «фортепіанного» композитора, полишає написання творів для даного інструмента й концентрується на створенні оперних шедеврів, яким судилося назавжди залишити його ім'я в музичній історії.

Висновки. Поява фортепіано найкращим чином вплинула на розвиток виконавського мистецтва. З'явилося покоління молодих музикантів-віртуозів, що спромоглися створити цінні зразки фортепіанної музики, в яких відобразили суттєві погляди й тенденції свого часу. Зокрема, майже одночасно створені варіаційні цикли К.М. Вебера, Й.Н. Гуммеля та Л. Бетховена на відому тему з української народної пісні «Їхав козак за Дунай» стали зразками, що в значній мірі відобразили їхню значну піаністичну зацікавленість, схильність до віртуозного музичного самовираження. Особливо варто відзначити *op. 40* К.М. Вебера, адже у цьому опусі на рівні з варіаційними циклами Й.Н. Гуммеля і Л. Бетховена, а в деяких моментах на ступінь вище, композитор передбачає розвиток концертного фортепіанного виконавства, вносить власний значний вклад у розвиток варіаційного жанру і вдосконалення піаністичних можливостей інструмента й музиканта.

Перспектива подальшого вивчення теми. Недостатність музикознавчої уваги до фортепіанної спадщини К.М. Вебера, відсутність порівняльного аналізу засад його піаністичного стилю в жанрі варіацій з творчим підходом до них інших композиторів, спонукають до подальшої розробки та розширення наукових досліджень в цій області, в чому і вбачається перспектива наступного вивчення фортепіанних творів одного з фундаторів німецького романтизму.

Список використаних джерел і літератури:

1. Генкин А. Эстетические основы чистого пианизма в этюдах и упражнениях Карла Черни: монография. Харьков: Мачулин, 2019. 194 с.
2. Карачевцева И.М. Характеристичность как свойство инструментального стиля К.М. Вебера (на примере скрипичных сонат). *Вестник Челяб. гос. акад. культуры и искусств*. 2014. № 4 (40). С. 113–117.
3. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя. Тернопіль: АСТОН, 2006. 607 с.
4. Кириллина Л. «Schöne Minka»: судьба украинской песни в творчестве Бетховена. *Проблемы взаимодействия искусства, педагогики, теории и практики образования*. 2015. В. 45. С. 5–23.
5. Максимов Е.И. История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи : Дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2014. 546 с.
6. Протопопов В.В. Очерки из истории инструментальных форм ХVI – начала ХІХ вв. Москва: Музыка, 1979. 327 с.
7. Скорбященская О.А. Фортепианное творчество Карла Марии фон Вебера в контексте культуры немецкого романтизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 1993. 18 с.
8. Чернявська М.С. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури. Харків: Смуґаста типографія, 2015. 208 с.

References:

1. Genkin, A. (2019). Aesthetic foundations of pure pianism in etudes exercises by Karl Cherny. Kharkiv: Machulin [in Russian].
2. Karachevceva, I.M. (2014). Characteristic as a property of K. Weber's instrumental style (on the example of Violin Sonatas). *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvenoj akademii culture i iskusstv*, 4 (40), 113–117 [in Russian].
3. Kashkadamova, N. (2006). History of piano art of the 19th century. Ternopilj: ASTON [in Ukrainian].
4. Kirillina, L. (2015). «Schöne Minka»: the fate of the Ukrainian song in Beethoven's work. *Problemy vzaimodejstvija iskusstva, pedagogiki, teorii i praktiki obrazovanija*, 45, 5–23 [in Russian].
5. Maksimov, E. (2014). History of piano variations of the Classical-Romantic epoch. Doctor's thesis. Moskva [in Russian].
6. Protopopov, V. (1979). Essays from the history of instrumental forms of the 16th – the early of the 19th centuries. Moskva: Muzyka [in Russian].
7. Skorbjashhenskaja, O.A. (1993). The piano creativeness of Karl Maria von Weber in the context of the culture of German romanticism. Extended abstract of candidate's thesis. Sankt-Peterburg [in Russian].
8. Chernjav's'ka, M.S. (2015). Pianism of Beethoven's epoch. Formation of a piano texture. Kharkiv: Smughasta typoghrafija [in Ukrainian].

UDC 78.071.1
DOI 10.33287/222043

Довжинець Інна Георгіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри «Хореографія та
музично-інструментальне виконавство»
Сумського державного педагогічного
університету ім. А.С.Макаренка

тел. (099) 762 - 62 - 76
e-mail: inna.dov@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-9663-2576>

ЄВГЕН КАРПЕНКО: ГОРИЗОНТИ ТВОРЧОСТІ

Мета статті – проаналізувати творчість Євгена Карпенка в жанрах дитячої музики, хорової обробки та фортепіанної мініатюри, а також виявити індивідуально-стильову специфіку авторського письма, визначити роль музики митця в сучасній виконавській практиці. **Методи** дослідження фокусуються на сукупності наукових підходів, серед яких загальнонаукові – аналіз і синтез, аналогія і порівняння, що дають можливість узагальнити композиторську творчість Євгена Карпенка, виявити специфіку роботи митця в різних жанрах. Використано також спеціальні методи музично-теоретичного аналізу, що дозволяють виявити риси індивідуальної стилістики композитора. **Наукова новизна** публікації – вперше досліджено хорові й фортепіанні твори Євгена Карпенка, узагальнено його творчість у жанрі дитячої музики. **Висновки.** Музика Євгена Карпенка спрямована на широке коло виконавців та слухачів, а це, насамперед, діти, які із задоволенням долучаються до музичного мистецтва, знайомляться із піснями композитора, беруть участь у постановках його оперних творів; студентські й самодіяльні хорові колективи, що включають у свій репертуар народні обробки й авторські композиції Є. Карпенка; професійні виконавці-інструменталісти й вокалісти, а також публіка, що охоче відвідує творчі вечори сумського митця. Залучення значного соціального прошарку до музичного мистецтва становить феномен музики Є. Карпенка. Життєдайна енергія музичного спадку сучасного українського композитора пробуджує максимально світлі почуття,

робить світ добрішим та винятково чуйним до будь-яких перемін. Творчість Є. Карпенка тільки починає вивчатись вітчизняними науковцями. Окреслені напрями композиторської діяльності митця можуть сформувати предмет окремої наукової розвідки, а узагальнений аналіз творчості майстра потребує ґрунтовного музикознавчого дослідження.

Ключові слова: Євген Карпенко, дитяча музика, дитяча опера, хорова творчість, фортепіанна мініатюра.

Довжинець Інна Георгиевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедри «Хореография и музыкально-инструментальное исполнительство» Сумского государственного педагогического университета им. А.С.Макаренка

Євгеній Карпенко: горизонти творчества

Цель статьи – проанализировать творчество Евгения Карпенка в жанрах детской музыки, хоровой обработки и фортепианной миниатюры, а также выявить индивидуально-стилевую специфику авторского письма и определить роль музыки композитора в современной исполнительской практике. **Методы исследования** фокусируются в совокупности научных подходов, среди которых общенаучные – анализ и синтез, аналогия и сравнение, что даёт возможность обобщить композиторское творчество Евгения Карпенка, выявить специфику работы современного музыканта в разных жанрах. Используются также специальные методы музыкально-теоретического анализа, которые позволяют обнаружить черты индивидуальной стилистики композитора. **Научная новизна** публикации – впервые исследованы хоровые и фортепианные произведения Евгения Карпенка, обобщенно его творчество в жанре детской музыки. **Выводы.** Музыка Евгения Карпенка направлена на широкий круг исполнителей и слушателей, прежде всего, это дети, которые с удовольствием приобщаются к музыкальному искусству, знакомятся с песнями композитора, участвуют в постановках его оперных произведений; на студенческие и самодеятельные хоровые коллективы, которые включают в свой репертуар народные обработки и авторские произведения Е. Карпенка; на профессиональных исполнителей инструменталистов и вокалистов, а также публику, охотно посещающую творческие вечера сумского мастера. Привлечение значительного социального слоя к музыкальному искусству составляет феномен музыки Евгения

Карпенка. Жизненная энергия музыкального наследия украинского творца пробуждает максимально светлые чувства, делает мир добрее и чувственнее к каким-либо переменам. Творчество композитора только начинает изучаться современными отечественными музыковедами. Очерченные направления композиторской деятельности мастера могут сформировать предмет отдельного научного исследования.

Ключевые слова: Евгений Карпенко, детская музыка, детская опера, хоровое творчество, фортепианная миниатюра.

Dovzhynets Inna, PhD in Arts, Associate Professor of the „Choreography and musically-instrumental performance” chair at the Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

Evgeny Karpenko: horizons of the creativeness

The purpose of this represented scientific article is to analyze Yevhen Karpenko’s work in the genre of child’s music, choir music adaptation and piano miniature; also, to reveal individual specific character of the author’s style, to understand the different functions of master’s music in modern academic performance practice. **Research methods** is based upon a set of scientific approaches, including general scientific methods of cognition: analysis and synthesis, analogy and comparison, which help to summarise Yevhen Karpenko’s creative activity as a composer, to find out specific character of master’s work in different genres. Special methods of musical theoretical analysis are also used which make it possible to determine features of composer’s individual style. **Novelty** of scientific article is concentrated by investigator into next positions. It’s the first time Yevhen Karpenko’s compositions for choir and for piano are investigated, his creative activity in the genre of child’s music is summarized. **Conclusions.** Yevhen Karpenko’s music is intended for a wide range of performers and listeners: children who are involved in music art with pleasure, who familiarize themselves with composer’s songs, participate in his opera works staging; student’s and amateur choirs which use in their repertoire Y. Karpenko’s folk arrangements and works of authorship; professional instrumental performers and vocalists as well as audience who visit Sumy master’s recitals with pleasure. Involvement of a wide range of social classes in music art make up a phenomenon of Y. Karpenko’s music. The vital energy of the musical heritage by the Ukrainian musical creator awakens the most light feelings, makes the

world kinder and more sensitive to any changes. The composer's work is just beginning to be studied by contemporary Ukrainian musicologists.

The key words: Yevhen Karpenko, child's music, child's opera, choir creative activity, piano miniature.

Постановка проблеми. З поміж інших музичних жанрів музика для дітей вирізняється специфікою свого виконавця і слухача. Тільки справді високоякісні твори отримують визнання у дитячої аудиторії. Водночас, творчість сучасних композиторів у цьому жанрі є малодослідженою. Музичний доробок Євгена Карпенка становить понад сто творів дитячої пісні, тринадцять дитячих опер, що активно задіяні у виконавській практиці. Автор також плідно працює в жанрах хорової обробки, фортепіанної музики. Вивчення значного композиторського доробку цього сучасного українського майстра є важливим для розуміння тенденцій в новочасній академічній вітчизняній музиці, що, неодмінно, окреслює вагому **актуальність** теми пропонованого дослідження.

Огляд літератури. Музика Євгена Карпенка тільки починає вивчатись музикознавцями, зокрема опера композитора «Срібна дівчинка» проаналізована у дисертації О. Кузьміної [5], що присвячена жанровим аспектам дитячої опери в композиторській практиці ХХ – початку ХХІ століть. Феномен успіху музики Є. Карпенка у дітей, розкрито в науковій публікації А. Піддуди [6]. Творчі здобутки митця висвітлені також у сумській пресі, численних публіцистичних статтях, рецензіях, що надруковані в українських періодичних виданнях.

Мета статті – проаналізувати творчість Євгена Карпенка у жанрах дитячої музики, хорової обробки та фортепіанної мініатюри, а також виявити індивідуально-стильову специфіку авторського письма та визначити роль музики митця в сучасній виконавській практиці.

Об'єктом дослідження є творчий доробок Євгена Карпенка у жанрах дитячої музики, хорової обробки та фортепіанної мініатюри, а **предметом** – своєрідність означення індивідуально-стильових рис майстра в музиці для дітей.

Виклад основного матеріалу. Інститут культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка є творчою лабораторією для сумських композиторів. Певний час тут працювали Галина Овчаренко, Ганна Приходько, Володимир Прищенко, Олена Чернова та ін. Робота в

навчальному закладі, тісно пов'язаному зі школою, значною мірою визначає специфіку творчості митців – дитяча музика. Серед відомих авторів – Євген Віталійович Карпенко, який послідовно працює в жанрі дитячої пісні й опери. Музика композитора сьогодні є особливо затребуваною, оскільки заповнює прогалину, що утворилась в українському дитячому пісенному репертуарі з часів, коли відомі радянські шлягери Г. Гладкова, Є. Крилатова, О. Рибнікова, Ю. Чичкова, В. Шаїнського звучали з центральних сцен країни, на телебаченні, радіо і переспівувались дитячою аудиторією.

Проблема дитячого пісенного репертуару є однією з актуальних не лише в Україні, а й у світі. Про це, зокрема, наголошувалось на конгресі «Дорослі турботи про дитячі пісні», де йшлося про кризу дитячого репертуару, критерії створення музики для дітей. «Сучасна дитяча пісня перебуває в дуже складній, можна сказати, – небезпечній ситуації, – зауважував ініціатор форуму німецький композитор Фредрік Фале (*Frederich Vahle*). – Є загроза, що ця сфера остаточно комерціалізується і перестане задовольняти потреби дитини у співі й духовному розвитку» [1]. Музика для дітей має бути «...простою, але не примітивною, доброю, але не сластивою» [1], – визнали учасники конгресу, проте легко сказати – набагато складніше зробити.

Жанру пісні належить особливе місце в музиці для дітей. Розрахований на широке коло слухачів і виконавців певної вікової категорії, він враховує специфіку свого адресата: емоційно-психологічні властивості, художні потреби, особливості сприйняття, виконавські можливості тощо. Такі твори зазвичай мають зрозумілий поетичний текст, яскраву образність, просту (куплетну) форму, нескладну мелодичну будову, доступні засоби виразності. Діти є вибагливим реципієнтом. Тільки справжнє мистецтво викликає у них захоплення і визнання, тому автори відомих дитячих пісень є не лише високими професіоналами, а й знавцями дитячих душ: відвертими і щирими у почуттях, відкритими для спілкування, правдивими, здатними відчутти й відтворити у звуках світ дитинства. Чарівні ключики до сердець маленьких виконавців вдалося знайти і Євгену Карпенку. Його пісні із задоволенням виконують юні таланти. Характеризуючи творчість митця І. Драч зазначає, що ці пісні «...можуть багато розповісти про свого автора: про його оптимізм, людську чарівність, душевну відкритість, про його по-дитячому свіжий і безпосередній погляд на життя» [3, 3].

Сьогодні у творчому доробку композитора 17 збірок пісень¹⁷ (понад 100 творів), що охоплюють широке коло образності: мальовнича і неповторна краса навколишнього світу з його живими істотами й природними явищами, друзі-тварини, казкові та «чудернацько-дивовижні» персонажі, улюблені іграшки, ліричні й жартівливі настрої. Серед них є пісні про школу, дитинство і дитячі взаємини, про пори року (весна-літо-осінь-зима) і час доби (ранок-вечір-ніч-день), про рідний край, рідних людей (мама-тато, бабуся-дідусь, братик-сестричка) тощо. Різні за тематикою твори поєднують світлий і радісний емоційний тон, зрозуміла дитячому сприйняттю програмність, яскравість музичного втілення. Позитивний, подитячому оптимістичний погляд на світ, виражений уже в назвах збірок: «Світить сонечко для всіх» (1992), «Як зробити день веселим» (1998), «Ми друзі» (1998), «Запрошення до мандрів» (2001), «Про кицьку, мишку і собачку» (2009), «Усміхнися всім навколо» (2013).

Втілюючи неповторні миті дитинства, композитор використовує широкий діапазон виражальних засобів – від ліричної наспівності, жартівливої скоромовки до характерних танцювальних зворотів, ритмічно примхливих джазових інтонацій. За рівнем складності його твори розраховані на певний вік (від малечі до юнацтва), залежно від цього автор добирає елементи музичної мови. Так, пісням для дошкільнят характерний неширокий мелодичний діапазон: рух гамою, стрибки на терцію і кварту, хід тризвуком та його оберненнями, що підсвідомо налаштовує музичний слух дитини на пізнаваність цих музичних формул. З одного боку, вони окреслюють відповідний музичний образ, з іншого, – це музична абетка, що знайомить початківця з основами музичної інтонації, вводить у світ музики. Композитор використовує лаконічні, прості ритмічні комплекси, що є одним із засобів смислоутворення: мрійливе споглядання – мірний рух четвертними, восьмими тривалостями, або м'якими тріольними хвилями; активізація дії, настроїв веселоців – чергування угруповань шістнадцятими, пунктирні формули, міжтактові та внутрітактові синкопи тощо. Фортепіанний супровід у творах для дошкільнят, зазвичай, дублює мелодію, подвоює її у

¹⁷ Серед відомих збірок дитячих пісень Є. Карпенка: «Навчайте мене музиці» (1992), «Нові пісні для дітей» (1993), «Колись у давнину» (1998), «Дитячі пісні» (2003), «Котячий концерт» (2003), «Осінь казка» (2005), «Медунка» (2005), «Рідня» (2008), «Місячна стежина» (2008), «Проста арифметика» (2010), «Про все розкаже Музика» (2019).

терцію або сексту, що допомагає в інтонуванні й природно виховує гармонічне чуття. Водночас, такий прийом виявляє тяжіння до народної «втори» – одного з головних принципів автентичного співу та музикування українців.

Позбавлений примітивізму і штампів мелодизм пісень для дітей середнього й старшого шкільного віку іноді становить певні труднощі для виконання (синкопування, інтонаційні стрибки, метро-ритмічна змінність, хроматична ввіднотоновість тощо), проте легкість запам'ятовування тексту й мелодичного матеріалу, життєдайна енергія творів захоплює дітей¹⁸. Важливим у «підкоренні» юних виконавців є застосування елементів сучасної стилістики: композитор експериментує з ритмом (долаючи інерцію заданості, змінює формули організації музичного матеріалу), гармонією (застосовує мажоро-мінорну варіантність, джазові дисонантні співзвуччя), партією акомпанементу, що є досить насиченою та ритмічно різноплановою. Ці колористичні знахідки надають музиці «свіжого звучання», певної невимушеності й імпровізаційності, що приваблює юних дарунів. Загалом, увесь комплекс музичних засобів у піснях Є. Карпенка спрямований на створення яскравого, неповторного, захоплюючого дитячу уяву образу, зрозумілого «свого» і, водночас, сучасного й нового у віддзеркаленні оточуючого світу.

Багаторічний досвід хормейстера¹⁹, педагога, керівника хорових колективів дозволив композитору обрати зручний для дитячого співу теситурний діапазон, що є важливим у становленні вокального інтонування. Переважно він зводиться до обсягу септими, що є оптимальним для дитячих голосів: з одного боку це обумовлює доступність для виконання, з іншого – дає перспективи розширення можливостей голосового апарату. Кантиленні й декламаційного характеру твори розвивають відповідні способи звукоутворення, формують співацьке дихання, артикуляцію та дикцію.

На певному етапі творчості жанр дитячої пісні став дещо «затісним» для Євгена Карпенка. Співпраця з керівниками дитячих хорових колективів і студій виявила потребу у більш розгорнутих формах, а відтак, композитор спрямував свої зусилля на написання

¹⁸ Композитор обирає образно яскраві поезії українських авторів: Платона Воронька, Сергія Дяченка, Миколи Сингаївського, Анни Коршунової, Ліни Костенко, Анатолія Костецького та ін.

¹⁹ Карпенко Євген Віталійович закінчив Харківський інститут мистецтв ім. І.П. Котляревського (1980, клас диригування В. Ходька), композицію вивчав під керівництвом В. Борисова.

пісенної дитячої опери й вокально-хорової сюїти²⁰. Як зазначає автор: «Дитяча опера – жанр специфічний, який наближається до мюзиклу. Участь у її постановці активно й різнобічно розвиває дітей завдяки синтетичній природі такої вистави: тут задіяні спів, акторська гра, виразне читання (більшість дитячих опер містять розмовні діалоги), танець» [6, 63].

Діти зазвичай із захопленням беруть участь у таких постановках, розкриваючи різні грані свого обдарування. У процесі репетицій юні виконавці набувають уміння слухати думку інших, вступати в діалог, брати участь у колективному обговоренні тощо. Цінність дитячих оперних вистав полягає також у живому спілкуванні виконавців і слухачів, які у процесі дійства перебувають в одному емоційному полі.

Усі тринадцять дитячих опер композитора²¹ були поставлені на сцені Сумського палацу дітей та юнацтва (музичний театр «Дзвіночок», керівник І. П'янкова), окремі з них – дитячими колективами музичних і загальноосвітніх шкіл міста й області, а також творчими студіями у Дніпропетровську (Дніпрі), Житомирі, Києві, Волгограді й Москві. Зокрема, в газеті «Голос України» відзначалось: «П'ятдесят юних вихованців музичного, хореографічного та художнього відділень спільно з педагогами Дніпродзержинської Лівобережної школи мистецтв презентували для ровесників оперу-казку „Лелія” за мотивами твору Лесі Українки <...> Музичний дебют став подією в культурному житті міста» [7, 4].

В оперних творах Є. Карпенка органічно поєднані сталі ознаки жанру (казковий сюжет, обмежена кількість дійових осіб, мінімізація сценічної дії, характеристичність персонажів, невеликий обсяг вокальних номерів, включення в композицію текстових «вставок»

²⁰ Вокально-хорова сюїта «Золоте намисто» (на вірші М. Гриценка), написана за мотивами українських прислів'їв, знайомить дітей з народною поетичною творчістю.

²¹ Дитячі опери Євгена Карпенка: «Бабка і мурашка» (лібрето Г. Приходько, 2001), «Чарівне Люстерко» (лібрето М. Петренка, 2002), «Лелія» (лібрето Г. Приходько за казкою Лесі Українки, 2003), «Срібна дівчинка» (лібрето С. Дяченка за казкою Т. Хвостенко, 2006), «Найкрасивіша» (лібрето В. Степанова, 2007), «Білосніжка та сім гномів» (лібрето Г. Приходько, 2007), «Дюймовочка» (лібрето І. П'янкової за казкою Г. Андерсена, 2008), «Про відважного Барвінка і Коника-Дзвоника» (лібрето Г. Приходько за казкою Б. Чалого та П. Глазового, 2009), «Писанка» (лібрето Г. Приходько за казкою Ю. Тиса, 2009), «Як Барвінок і Ромашка у вирій літали» (лібрето С. Дяченка за казкою Б. Чалого, 2010), «Дзвени, Дзвіночку!» (лібрето А. Коршунової, 2011), «Рогата кішка» (лібрето А. Коршунової за мотивами казки Л. Лапіної, 2012), «Принцеса Фінеса та її друзі» (лібрето А. Коршунової, 2018).

(монологів, діалогів), танцювальних елементів, звуконаслідування тощо) і своєрідність композиторського письма, викристалізованого в пісенній лабораторії митця. Яскравість образних характеристик, динамічність розгортання сюжету, вдале поєднання музичних і поетичних складових, простота форми й виразність засобів мелодичного втілення забезпечують успіх музики Є. Карпенка у дітей. Його твори, як зазначає І. Драч, «...допомагають створити гарний настрій, вчать краще розуміти один одного, краще орієнтуватись у цьому яскравому, непростому і щедрому світі, навстіж відкритому перед дитячими очима» [3, 3].

У композиторському доробку Є. Карпенка значне місце належить хорovій музиці: авторські твори, обробки народних пісень Сумщини, аранжування (для академічного хору). Актуалізуючи фольклорні першоджерела, митець звертається до занотованих В. Дубравіним²² зразків календарно-обрядових (колядки, веснянки, купальські), родинно-побутових, весільних, ліричних, колискових, жартівливих пісень. В опрацюванні матеріалу композитор дотримується принципів вільної обробки (поєднання специфічно народних і класичних прийомів), виробленої М. Лисенком та його послідовниками – К. Стеценком, О. Кошицем, С. Людкевичем, М. Леонтовичем. У творах Є. Карпенка виразно проступає тенденція до індивідуалізації голосів (тембрової, ритмічної), а також до імпровізаційності, характерної для фольклорного виконання. Мелодизм народних пісень композитор органічно поєднує з поліфонічними прийомами письма, проте фактура викладу у нього не обтяжлива і прозора, лінії голосів відзначаються ясністю й рельєфністю. Іноді він застосовує чотириголосий хоральний виклад (гуртовий спів), але частіше – прийом поступового включення голосів²³ або сольного заспіву та хорового приспіву²⁴, також пов'язаних з народнопісенною традицією. Варіантний розвиток є основою музичної драматургії хорових обробок Є. Карпенка. Застосовуючи цей принцип, композитор «розцвічує» куплетну структуру різноманітними інтонаційними, ладово-гармонічними,

²² Ім'я Валентина Володимировича Дубравіна (1933–1995) знає серед етномузикознавців України як збирача фольклору на Сумщині. Його доробок – близько 25 тисяч зразків народної пісні – узагальнено в наукових статтях, дисертаційному дослідженні «Музичний епос північноросійської традиції» (1972).

²³ Колядка «Що в дядька, в дядька один синочок», купальські: «Ой купала купалася», «Купала на Йвана».

²⁴ Колядка «До тебе прийшла, пане Іване», веснянка «Весняночка-паняночка».

ритмічними барвами, досягаючи ефекту постійного звукового оновлення. У komponуванні фактури автор іде від поетичного тексту, ущільнюючи й динамізуючи звучання в кульмінаційних місцях.

Загалом, принципи обробки фольклорного матеріалу Є. Карпенка багато в чому наближені до творчого методу М. Леонтовича, який наголошував: «Сама пісня, особливості її поезики й музичного стилю повинні визначати комплекс виразових засобів, необхідних для всебічного розкриття і збагачення її образів, настроїв, найтонших емоційних відтінків» [2, 57]. Такий підхід надає можливість, не порушуючи музичної природи пісні й закономірностей національного стилю, розкрити її художній зміст, збагатити новими семантичними смислами.

Не обійшов увагою композитор і фортепіанну музику. Серед його збірок альбом мініатюр «П'єси для фортепіано» (2017). На відміну від класичних засобів письма, що становлять основу його вокальних творів, композитор використав тут переважно сучасну стилістику: дисонантну акордику, ритмотематизм, мелодичну хроматику, атональні гармонічні комплекси, темброво-регістрову колористику тощо. П'єси не поєднані в цикл, проте їх розміщення має певну логіку, яку можна визначити: від бароко до романтизму. Жанрову палітру першої частини збірки складають токати, прелюдія і скерцо. Сферу прелюдійності композитор розширив до п'яти мініатюр, створивши лоно імпровізаційності в межах активної дії токатного ритму і скерцозної гротескності. Образно-емоційні стани прелюдій відтворюють різні грані людського світосприйняття: занурення у мрії та спогади, тривогу очікування й гармонію споглядання, сумніви і душевний спокій, життєву енергію та розчинення у роздумах про майбутнє. Відповідно композитор добирає і засоби виразності.

Перша з прелюдій нагадує миттєвість, коли настрої, фантазії, враження переплелися в химерних калейдоскопічних візерунках. Зміни станів композитор відтворює фактурним контрастом (акордова статичність і мелодична лінеарність), темповими зрушеннями (*Allegro–Grave–Moderato*), метро-ритмічною нестійкістю (4/4, 2/4, 3/4; чергування жвавих тріольних послідовностей та мірних четвертних тривалостей; пунктирних ланцюгів і синкопованих зупинок, фермат і пауз), полярністю динамічних відтінків («*p*», «*f*»), регістровим розшаруванням музичної тканини (використання середньої теситури інструмента і його крайніх звукових полюсів).

Зовсім інший образ – ліричні почуття – розкрито у третій прелюдії. Стан внутрішнього спокою, умиротворення зумовив темпову й динамічну стабільність п'єси (*Allegretto*, 4/4). Джазові звороти, плинність акомпанементу, що хроматичним рухом сповзає, утворюючи витончені гармонічні співзвуччя, плавні відхилення в IV–VI–VII (низкий) ступені, моделювання з основного *c-moll* в тональність субдомінанти (*f-moll*) наприкінці твору створюють ефект імпровізаційності, народження музики «тут і тепер». Не змінює характеру мініатюри й середній розділ тричастинної форми. Більш рухливий (пасажі шістнадцятими), він додає легкості й невимушеності загальному образу. Прийом поліритмії (2:3), що в крайніх розділах є основною ритмоформулою, справляє враження м'якого коливання, неспішного руху, занурення у світ мрій.

Друга частина збірки містить «Елегію», «Баркаролу», «Пастораль», «Ноктюрн» і «Ліричну пісню». Вона має підзаголовок «Маленькі п'єси», оскільки всі представлені в ній мініатюри мають обсяг не більше сторінки, а дві останні взагалі написані у формі простого повторного періоду. Проте лаконічність висловлювання не применшує художньої цінності цих творів. Кожна мініатюра є завершеною ліричною сторінкою, розкрити яку може досвідчений виконавець. Незважаючи на маленькі форми, ці п'єси сповнені серйозного змісту. Вони можуть скласти репертуар концертуючих піаністів або студентської молоді, яка опановує стилістику сучасної фортепіанної мови.

Висновки. Музика Євгена Карпенка спрямована на широке коло виконавців і слухачів: дітей, які із задоволенням долучаються до музичного мистецтва, знайомляться з піснями композитора, беруть участь у постановках його оперних творів; на студентські й самодіяльні хорові колективи, які включають у свій репертуар народні обробки й авторські твори Є. Карпенка; на професійних виконавців-інструменталістів і вокалістів, а також публіку, яка охоче відвідує творчі вечори сумського митця. Залучення значного соціального прошарку до музичного мистецтва становить феномен музики Є. Карпенка. Своєю життєдайною енергією вона пробуджує світлі почуття, робить світ добрішим.

Перспективи дослідження. Творчість Євгена Карпенка тільки починає вивчатись науковцями. Окреслені напрями композиторської діяльності можуть скласти предмет окремої наукової розвідки, а

узагальнений аналіз творчості митця потребує ґрунтовного музикознавчого дослідження.

Список використаних джерел і літератури:

1. Взрослые заботы о детских песнях. Конгресс в Гамбурге. URL: <https://www.dw.com/ru/конгресс-в-гамбурге> (дата звернення: 30.10.2020).
2. Гордійчук М.М. Микола Леонтович. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2007. В. 65 (3). С. 53–59.
3. Драч И.С. Предисловие. Светит солнышко для всех: сборник песен для детей на стихи русских и украинских поэтов. Сумы: МКИПП «Мрия», 1992. 32 с.
4. Дубравин В.В. Музыкальный эпос северорусской народной традиции. Его истоки, пути развития и музыкально-стилевые особенности: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 «Музыкальное искусство». Ленинград, 1972. 25 с.
5. Кузьміна О.А. Жанрова своєрідність дитячої опери в композиторській практиці ХХ – початку ХХІ століть: Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2019. 287 с.
6. Піддуда А.О. Дитяча музика Євгена Карпенка: феномен успіху. *Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського*. 2017. С. 62–63.
7. Скорик М. «Лелія» в опері-казці. *Голос України*. 2008. № 63 (4313). С. 4.

References:

1. Adult caring for children's songs. Congress in Hamburg. Retrieved from <https://www.dw.com/ru> [in Russian].
2. Ghordijchuk, M.M. (2007). Mikola Leontovich. *Naukovyj visnyk NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho*, 65 (3), 53–59 [in Ukrainian].
3. Drach, I.S. (1992). Foreword. The sun is shining for everyone: a collection of songs for children on the verses of Russian and Ukrainian poets. Sumy: MKIPP „Mrija” [in Russian].
4. Dubravin, V.V. (1972). Musical epic of the North Russian folk tradition. Its origins, development and musically stylistic features. Extended abstract of candidate's thesis. Sumy [in Russian].
5. Kuzjmina, O.A. (2019). Genre originality of children's opera in the compositional practice of the 20th – the beginning of the 21st centuries. Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
6. Pidduda, A.O. (2017). Yevhen Karpenko's children's music: a phenomenon of success. *Ghluhiv muzychnyj: zemlja Berezovsjkogho i Bortnjansjkogho*, 62–63 [in Ukrainian].
7. Skoryk, M. (2008). „Lily” in the opera-story. *Gholos Ukrajiny*, 63 (4313), 4 [in Ukrainian].

UDC 78.071.1
DOI 10.33287/222044

Золотарьова Наталя Сергіївна,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри «Фортепіано»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (097) 374 - 44 - 25
e-mail: nzpianist1212@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9768-248X>

Панченко Марія Олександрівна,
*магістрант кафедри «Оркестрові інструменти»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (063) 661 - 43 - 43
e-mail: mashalolo888@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КОНЦЕРТУ МІ-МІНОР ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ А.І. ХАЧАТУРЯНА

Мета статті – виявити найбільш характерні ознаки інтерпретаційного бачення концерту мі-мінор для віолончелі з оркестром Арама Хачатуряна представниками різних віолончельних шкіл. **Методи** означеної наукової розвідки базуються на загальнонаукових принципах дослідження, таких як аналіз, синтез, дедукція, індукція, а також спеціальних підходах наукової розробки досліджуваного матеріалу, а саме – історичний підхід, метод інтерпретологічного аналізу, порівняльний аналіз, виконавський підхід, структурно-функціональний метод дослідження. Визначені загальнонаукові методи дозволили сформулювати сутнісну домінуючу наукової статті та виконати завдання щодо практичного змісту пропонованої наукової публікації. **Наукова новизна** праці полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві здійснений порівняльний аналіз виконання віолончельного концерту Арама Хачатуряна видатними музикантами – Денисом Шаповаловим та Яном Максіним. **У висновках** презентованого дослідження зазначено, що віолончельний концерт мі-мінор Арама Хачатуряна в

інтерпретації представників різних віолончельних шкіл має ряд суттєвих відмінностей від авторського тексту. Особливості виконання концерту відомими віолончелістами стосуються темпів, штрихів, динаміки, фразування, але разом з тим, і Денис Шаповалов, і Ян Максін прагнуть у своїх виконавських інтерпретаціях розкрити композиторський задум, художній зміст віолончельного шедевра, відповідно до власного відчуття музики Арама Хачатуряна. Порівнюючи виконавські інтерпретації концерту мі-мінор для віолончелі з оркестром А. Хачатуряна визначено, що вони зумовлені особистісними якостями виконавців. Перед Д. Шаповаловим та Я. Максіним були відкриті всі «кордони» для виявлення власних почуттів і фантазій, пробуджених музикою А. Хачатуряна. Кожен із віолончелістів продемонстрував власне бачення концерту, і при цьому, їх виконавські інтерпретації максимально розкрили художній зміст твору.

Ключові слова: виконавська інтерпретація, віолончель, композитор, концерт, форма.

Золотарёва Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры «Фортепиано» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Панченко Мария Александровна, магистрант кафедры «Оркестровые инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Особенности интерпретации Концерта ми-минор для виолончели с оркестром А.И. Хачатуряна

Цель статьи – выявить наиболее характерные черты интерпретационного видения концерта ми-минор для виолончели с оркестром Арама Хачатуряна представителями различных виолончельных школ. **Методы** научной разработки материала базируются на общенаучных принципах исследования, таких как анализ, синтез, дедукция, индукция, а также специальных – исторический подход, метод интерпретологического анализа, сравнительный анализ, исполнительский подход и др. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в украинском музыковедении осуществлен сравнительный анализ исполнения виолончельного концерта Арама Хачатуряна выдающимися исполнителями – Денисом Шаповаловым и Яном Максиным. В **выводах** отмечается, что известный виолончельный концерт ми-

минок Арама Хачатуряна в интерпретации представителей различных виолончельных школ имеет ряд существенных отличий от авторского текста. Особенности исполнения концерта виолончелистами касаются темпов, штрихов, динамики, фразировки, но вместе с тем, и Денис Шаповалов, и Ян Максин стремятся в своих исполнительских интерпретациях раскрыть композиторский замысел в соответствии с собственным чувствованием музыки Арама Хачатуряна. Сравнивая исполнительские интерпретации концерта ми-минок для виолончели с оркестром А. Хачатуряна определено, что они обусловлены личностными качествами выдающихся исполнителей. Перед Д. Шаповаловым и Я. Максиным были открыты все «границы» для выявления собственных чувств и фантазии, пробуждённых музыкой А. Хачатуряна. Каждый из виолончелистов убедительно продемонстрировал своё видение концерта, и при этом, их исполнительские интерпретации виолончельного шедевра максимально раскрыли художественное содержание произведения.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, виолончель, композитор, концерт, форма.

Zolotareva Natalia, PhD in Arts, assistant professor, docent of the „Piano” chair of Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

Panchenko Maria, graduate student of the chair „Orchestral instruments” of Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

The features of the interpretation Concert e-moll for cello and orchestra by A. Khachaturyan

The purpose of this scientific represented publication is to reveal the peculiarities of the interpretation of the concerto in e-moll for cello and orchestra by Aram Khachaturian into representatives of different cello schools. The research **methods** is based on general scientific principles of research, such as analysis, synthesis, deduction, induction and special, a namely historical approach, method of interpretative analysis, comparative way, performance analysis and many others scientific manners. **The scientific novelty** of this submitted research article is that for the first time in domestic musicology the performing analysis of Aram Khachaturian’s cello concerto by musicians Denis Shapovalov and Jan Maksin was studied by investigators of this scientific article. **The conclusions** of the represented research publication to indicate that the famous cello concerto

e-minor by Aram Khachaturian in the interpretation of representatives for different cello schools has a number of significant differences from the author's musical text. The specialized performance of this concert by amazingly famous cellists concerns the tempo, strokes, dynamics, phrasing, but at the same time, both Denis Shapovalov and Jan Maksin sought in their performance interpretations to reveal the composer's idea in accordance with Aram Khachaturian's own sense of music. Comparing the performance interpretations of the concerto in E minor for cello with the orchestra of Aram Khachaturian, it was determined that they are due to the personal qualities of the performers. The all „borders” were opened for astonishingly famous instrumentalists Denis Shapovalov and Jan Maksin to reveal their own feelings and fantasies awakened by Aram Khachaturian's music. Each of the well-known cellists demonstrated their own vision of the concert, and their performance interpretations revealed the composer's idea.

The key words: performing interpretation, cello, composer, concert, form.

Постановка проблеми. Різноманітна творчість Арама Хачатуряна затребувана сьогодні у всьому світі. Його твори проникнуті поетикою, багатогранністю музичної думки, ладовою змінністю, яскравими барвами гармоній. Камерно-інструментальна музика ХХ століття привертає увагу композиторів завдяки її комбінаторним можливостям щодо інструментального складу, а також оновленню традиційних жанрових моделей, певних індивідуально-виконавських рішень. Українські вчені виявляють різні вектори еволюції камерно-інструментальної музики. Актуальним також є й національно-стильовий підхід до камерної музики, адже кожна композиторська і виконавська школи часто спираються на відповідні національні традиції. Національні школи у ХХ ст. виробили власну естетику, що й на сьогодні постає винятково питомою у лоні проблем сучасної музикознавчої думки.

Актуальність дослідження. У зв'язку із сучасними тенденціями у віолончельному мистецтві, вивчення окремих видатних творів, зокрема концерту для віолончелі з оркестром мі-мінор А. Хачатуряна, з точки зору композиторської інтерпретації жанру та виконавської трактовки є актуальним завданням вітчизняного музикознавства. Окрім того, у сучасних наукових працях лишаються маловивченими тематизм і форма концерту для

віолончелі з оркестром мі-мінор А. Хачатуряна. У той же час, музична культура ХХ століття не може бути охарактеризована без уваги до творчості вірменського композитора. Самобутній доробок А. Хачатуряна має велику вагу як для музики Сходу, підкреслимо, так і для світової академічної музичної культури загалом, оскільки митець синтезував у власному творчому спадку східні та європейські традиції. Тому вивчення одного зі знакових творів Арама Хачатуряна є винятково актуальним.

Огляд літератури. Творчості видатного вірменського композитора ХХ століття присвячена низка праць. Більшість із них була написана за часів СРСР. Цей факт обумовлюється підвищенням інтересом мистецтвознавців до особистості Арама Хачатуряна у період його найбільшого творчого злету. Серед таких праць варто відзначити дослідження Г. Тигранова «Арам Ілліч Хачатурян» [14], а також книгу Д. Арутюнова «Арам Хачатурян і музика Радянського Сходу: мова, стиль, традиції» [1], що являє певне теоретичне дослідження відповідної системи виразових засобів, а також стилю А. Хачатуряна і його сучасників зі східних регіонів СРСР.

Мета статті – виявити особливості виконавської інтерпретації віолончельного концерту Арама Хачатуряна завдяки компаративному аналізу трактувань твору композитора у контексті різних віолончельних шкіл.

Об'єкт дослідження – виконавська інтерпретація Концерту для віолончелі з оркестром мі-мінор Арама Хачатуряна, а **предмет** – своєрідні риси виконавської інтерпретації віолончельного шедевр Арама Хачатуряна представниками різних віолончельних шкіл.

Викладення основного матеріалу. Арам Хачатурян – видатний композитор ХХ століття, творчість якого є яскравим і самобутнім явищем у світовому музичному мистецтві. Проблема тематизму, а також форми концерту для віолончелі із оркестром мі-мінор відноситься до маловивчених сторінок творчого доробку майстра.

Думка про створення віолончельного концерту виникла у Арама Хачатуряна ще у юнацькі роки, коли майстер займався грою на віолончелі у музичному технікумі ім. Гнесіних. Першою даниною цьому творчому прагненню були п'єси-імпровізації для віолончелі та фортепіано, означені в «юнацьких зошитах». Лише двадцять років потому, коли він вже був автором двох широко відомих концертів – фортепіанного і скрипкового, митець звернувся до здійснення задуму, яким захоплювався ще у дні юності. Навесні 1946 року А. Хачатурян

написав всі три частини Концерту, наголосимо, в клавiрі. Від середини вересня почалась оркестровка. «Робота йшла швидко і вже 19 жовтня партитура була готова до оприлюднення» [7, 21].

Три частини концерту – цільна музична композиція, побудована із застосуванням принципу монотематизму. Першій частині «Allegro moderato» передує виразний оркестровий вступ або пролог, що містить характерні інтонаційно-ритмічні ознаки тематизму всього твору. Пролог написаний у високих, патетичних тонах. На початкових акордах tutti чутні відгомони пісенної теми із симфонічної поеми митця. У тональному плані, акцентуємо, пролог виконує домінуючу функцію, у такий спосіб готуючи появу основної теми у мі-мінорі. Образотворче значення прологу вельми вагоме. Музика вступу, з її неспокійним ритмічним кружлянням, виступає характерним мотивом і створює у сприйнятті слухача живе «емоційне тло», на якому звучить співуча, лірично-схвильована тема солюючої віолончелі. Широке мелодійне дихання в енергійному русі заповнює центральну партію експозиції, виникає та виразно виділяється відповідно характерним мотивом прологу із його чітким та пружним ритмом: вісімка й дві шістнадцяті.

Композитор майстерно розробляє цей мотив (у загальній рухливості теми-мелодії), щоб завершити центральну партію витонченим, вишуканим танцювальним епізодом. Народний наспів, що відсилає до імпровізацій ашугів, покладений в основу побічної партії, передає зосереджений характер цього «ліричного роздуму».

В експозиції виявляється послідовний та повний виклад тем, із властивими для кожної з них засобами гармонічної й оркестрової виразності, із розкриттям індивідуальних звукових барв оркестрових інструментів. У розробці «Allegro mosso» контраст виступає основою динамічного розвію, що розкриває злитість усіх компонентів концерту, їх внутрішню максимальну єдність. На думку І. Мартинова «...тут знову відчувається обдарованість композитора щодо володіння фарбами симфонічного оркестру, вміння вільно застосовувати оригінальні ритмоформули для досягнення необхідного колориту» [10, 26]. Тут провідну роль отримує оркестр, а соло віолончелі є його рівноправним художнім учасником. Задум та логіка симфонічного розвитку максимально розширюють межі концертного жанру. Відтак, важчим виявляється визначення функції сольного інструмента.

Друга частина концерту «Andante sostenuto» являє собою ліричний ноктюрн. Музика тут означається тим особливим відчуттям широкої повноти життя, що охоплює людину після плідної праці, у мить спостереження нічної природи. Композитор користується у «ноктюрні» вишуканими засобами музичного живопису. Але в музиці Арама Хачатуряна абсолютно немає розслабленості відчуттів, «цікавої блідості, витонченого безсилля», як немає і вишуканого обігрування натуралістичних деталей. Наперекір, тема-мелодія «ноктюрну» акумулює єдину основу усєї середньої частини концерту, різниться дивовижною емоційною наповненістю. За художнім змістом і характером, тематизм цього розділу яскраво нагадує «Ноктюрн» з Другого струнного квартету О. Бородіна [1, 36].

У середній частині хачатурянівського концерту немає контрастів тематичного розвитку. Підкреслимо, що тема цієї частини структурована у формі завершеної імпровізації її мелодійного розвитку. У щедро колорованих повторях теми-мелодії Арам Хачатурян розгортає динамічне наростання, що приводить до оркестрової кульмінації.

Фінал «Allegro» починається несподівано «attassa», миттєво лишаючи позаду мрійливий настрій ноктюрну. Гострим та максимально яскравим контрастом своєрідної «нічної імпровізації» звучить ритмічна магістральна тема фіналу, що нагадує відповідно колоритний, живий, дуже темпераментний «Танець із шаблями» з балету «Гаяне». Тема захоплює своїм нестримним, «шаленим» ритмом, що надає їй характеру мужньої сили. Симфонічний розвій тем першої частини концерту, «починаючи з прологу, експозиції й закінчуючи репризою і кодою, де використовується той самий лейтритм, видозмінює додаткову ліричну партію, зближаючи її з головною, і в той же час переводячи її у динамічну тему фіналу» [11, 64]. Весь фінал сприймається як просвітлений епілог ліричного оповідання. Теми увібрали вже знайомі інтонації, мотиви та ритми. Формально ці теми ніби повторюються і перекликаються з мотивами першої частини твору. Глибокий узагальнюючий сенс теми у фіналі концерту «Moderato con moto» стає абсолютно ясным, якщо нагадаємо, що її певний прообраз є популярна мелодія із симфонічної поеми, відгомони якої чутні й у пролозі. Основні теми фіналу – стрімка у своєму нестримному ритмі, перша, й, урочисто-співуча, друга, доповнюють одна одну.

Таким чином, у віолончельному концерті мі-мінор Арам Хачатурян користується ритмом як генеруючою силою розвитку. Поєднуючи у єдиному русі музики фіналу відповідний характер, типові інтонації вельми контрастного тематизму попередніх розділів (першого), митець розкриває їх внутрішній зв'язок. Тут, як і у фіналі концерту для скрипки, майстер не тільки завершує, а й, наголосимо, розробляє образно-тематичну сферу.

Серед відомих віолончелістів кінця ХХ – початку ХХІ століття, які часто виконували цей концерт, слід відзначити Дениса Шаповалова та Яна Максина.

Денис Шаповалов – лауреат Міжнародного конкурсу імені П.І. Чайковського (І премія, 1998), Міжнародного музичного конкурсу в Нью-Йорку (2001, І премія). Від 1993 року стипендіат Міжнародного благодійного фонду «Нові імена»; у 1997 році отримав стипендію фонду М. Ростроповича. Денис Шаповалов виразно виділяється серед інших талановитих віолончелістів тонким і глибоким розумінням виконуваних творів, художністю та неймовірною експресивністю інтерпретацій. В першій частині концерту для віолончелі з оркестром мі-мінор А. Хачатуряна Денис Шаповалов виконує головну партію у рухливому темпі, у рішучому характері, виконуючи мелодійні злети без прийому глісандо. Динамічні відтінки у його трактуванні зрозумілі й виразні. Побічну партію віолончеліст виконує мелодійно, тим самим змінюючи образ на ніжний, протилежний головній партії. Розробку Денис Шаповалов починає відразу в темпі, чітко й без уповільнень, штрихом маркованого деташе. У Д. Шаповалова каденція винятково виразна, дуже ритмічна, віртуозна і, у той час, дуже мелодична. Музикант у кінці першої частини передав усю напругу кульмінації. Перша частина у його виконанні звучить урочисто, грайливо, зберігаючи при цьому простоту й одухотворенність. Другу частину віолончельного концерту Д. Шаповалов виконує швидше, ніж Я. Максін. Середня частина концерту мі-мінор – це повне занурення у внутрішні переживання, боротьбу із самим собою. Виконавець повинен поринути у власні відчуття й донести слухачам своє бачення цієї частини. Д. Шаповалов виконує цей розділ виразно, у ритмі, у відповідному характері, передаючи справжнє переживання музики.

Згідно композиторського задуму, Д. Шаповалов трактує фінал концерту як грандіозну кульмінацію усього циклу. Віолончеліст завдяки віртуозності, технічності виразної гри реалізує цю ідею.

Другий відомий виконавець концерту для віолончелі з оркестром мі-мінор, обраний для здійснення компаративного аналізу, – Ян Максін. Він народився у Санкт-Петербурзі й розпочав грати на віолончелі вже у віці 6 років у спеціалізованій музичній школі при консерваторії ім. М. Римського-Корсакова. У 16 років поїхав за програмою обміну до США, де здобув вищу освіту і залишився жити. У професійній біографії Яна – робота в оркестрі New World Symphony, стажування у Мстислава Ростроповича, Йо Йо Ма та Бернарда Грінхауза, виступи зі Стінгом, Андреа Бочеллі, Beach Boys, Глорією Естефан і Снуп Догом.

Закохавшись у відомий концерт А. Хачатуряна для віолончелі мі-мінор в інтерпретації С. Кнушевицького, він у ранньому віці обрав цей інструмент і залишається вірним віолончелі й досі. «Здавалося, що звук йшов прямо з людських грудей, а не з дерев'яної коробочки», – пригадує Ян Максін перше враження від віолончелі [10, 27].

Концерт Арама Хачатуряна Ян Максін грає повільніше ніж Денис Шаповалов. Він застосовує всюди прийом глісандо та грає без будь-яких акцентів. Також у нього шкала динамічних відтінків менш різноманітна. У першій частині Ян Максін робить ширші фрази без розривання їх зміною смичка, виконує їх м'яким звуком, при цьому не втрачаючи об'ємності й тембрального забарвлення. Закцентуємо, що розробку музикант починає стрибкоподібним штрихом, а каденцію Ян Максін виконує вільно, іноді виходячи за межі заданого темпу. Друга частина розпочинається із великого вступу оркестру, до якого «вливається» природно й невимушено партія соліста. Я. Максін грає здебільшого вільно щодо ритмічного плану твору. Наприклад, у затакті до першої долі тріоль шістнадцятими, яку Ян Максін інтерпретує спираючись на першу ноту у тріолі, музикант суттєво уповільнює ритм. Третю, завершальну частину твору, Я. Максін виконує дещо повільніше, ніж Д. Шаповалов. А фінал звучить дуже стримано і виразно.

Результати здійсненого компаративного аналізу виконавських інтерпретацій Д. Шаповалова та Я. Максина дозволили віднайти особливості виконавського трактування концерту Арама Хачатуряна. Для виконання відомого віолончельного концерту Денисом Шаповаловим характерна рішучість, рухливість, динамічність та виразність змістовно-звукових відтінків. Д. Шаповалов не ігнорує характер твору, але у його інтерпретації спостерігається мінливість темпу, напруженість, максимізація емоцій – від ніжності до вибуху,

від урочистості до невимушеності. Концерт у його виконанні звучить віртуозно і технічно.

Ян Максін також надає чудового звучання концерту мі-мінор для віолончелі з оркестром Арама Хачатуряна. Його гра відрізняється безакцентністю та використанням глісандо майже у всіх частинах концерту. Ян Максін окреслює ширші фрази, додаючи більш глибокого тембрального забарвлення, що робить динамічні відтінки менш різноманітними. Повільне, м'яке звучання не завжди знаходиться у рамках визначеного композитором темпу твору, проте Ян Максін зберігає відчуття характеру музики. Виконавець уповільненням змушує облишити шалений темп, знімає напругу, відкриваючи простір для вільного польоту думки, що дозволяє нам домислити художній образ.

Висновки. Підсумком проведеного комплексного аналізу партитури віолончельного концерту мі-мінор Арама Хачатуряна та здійсненого компаративного аналізу виконавських інтерпретацій Дениса Шаповалова і Яна Максина є наступні висновки, а саме – композиторська інтерпретація жанру концерту А. Хачатуряна представниками різних віолончельних шкіл становить інтерес, як для музикознавців, так і для виконавців; виконавському трактуванню віолончельного концерту мі-мінор Арама Хачатуряна Денисом Шаповаловим властиві рішучість, рухливість, динамічність і виразність змістовно-звукових відтінків; у виконавській інтерпретації віолончельного концерту мі-мінор Арама Хачатуряна Денис Шаповалов не ігнорує характер твору, але його трактуванню притаманні мінливість темпу, напруженість, максимізація емоційності – від ніжності до вибуху, від урочистості до невимушеності; найбільш цікавою за композиторським задумом є інтерпретація Яна Максина, оскільки вона характеризується своєрідним, захоплюючим, яскраво забарвленим характером виконання, насамперед, завдяки насиченості звучання віолончелі, віртуозності виконавця, у тому числі різноманітності штрихової техніки; також Ян Максін рельєфно-виразніше передає характер кожної частини концерту, шляхом більшої експресії та чутливості.

Перспективи дослідження. Насиченість творчої практики сучасною інструментальною музикою потребує нових підходів та ракурсів, що дозволять викристалізувати глибинні процеси цього надзвичайно важливого пласта академічної музичної культури. Оскільки концерт для віолончелі з оркестром мі-мінор Арама

Хачатуряна є популярним серед сучасних виконавців, означена тема лишається актуальною і потребує подальшого дослідження у світлі інтерпретаційного бачення концерту віолончелістами різних виконавських шкіл.

Список використаних джерел і літератури:

1. Арутюнов Д.А. Арам Хачатурян и музыка Советского Востока. Москва: Музыка, 1983. 395 с.
2. Арутюнов Д.А. О мелодике Арама Хачатуряна. *Теоретические проблемы музыки XX века*. 1998. В. 2. С. 20–47.
3. Арутюнян М.Г. Арам Хачатурян. Ереван: Армгосиздат, 1981. 101 с.
4. Виноградов В.С. Проблемы музыки Востока. *Советская музыка*. 1982. В. 1. С. 130–134.
5. Геодакян Г. Арам Хачатурян. *Литературная Армения*. 1963. В. 6. С. 78–82.
6. Григорьев Л., Платск Я. Арам Хачатурян. Беседы с мастерами. *Музыкальная жизнь*. 1970. С. 15–18.
7. Карагюлян Э.Г. Симфоническое творчество А. Хачатуряна. Ереван: Армгосиздат, 1991. 191 с.
8. Мартынов И.И. Арам Хачатурян. Москва: Музгиз, 1977. 40 с.
9. Мартынов И.И. Арам Хачатурян. Москва: Изд-во Музфонд СССР, 1956. 68 с.
10. Мартынов И.И. Трио Хачатуряна. *Советская музыка*. 1988. В. 5. С. 26–32.
11. Менен Н. Говорят зарубежные музыканты. *Арам Хачатурян*. 1985. С. 64–72.
12. Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент: Изд-во литер. и искусства им. Г. Гуляма, 2000. 312 с.
13. Роулэнд Б. Искусство Запада и Востока. Москва: Иностранная литература, 2001. 143 с.
14. Тигранов Г.Г. Арам Хачатурян. Ленинград: Музыка, 1998. 189 с.
15. Хачатурян А.И. Из воспоминаний. *Н.Я. Мясковский*. 1964. Т. I. С. 298–306.
16. Ярустовский Б.М. Музыкальные культуры народов, их традиции и современность. *Музыкальные культуры народов. Традиции и современность*. 1993. С. 10–24.

References:

1. Arutjunov, D.A. (1983). Aram Khachaturian and music of the Soviet East. Moskva: Muzyka [in Russian].
2. Arutjunov, D.A. (1998). About A. Khachaturian's melodies. *Teoreticheskie problemy muzyki XX veka*, 2, 20–47 [in Russian].
3. Arutjunjan, M.G. (1981). Aram Khachaturian. Erevan: Armgosizdat [in Russian].
4. Vinogradov, V.C. (1982). Problems of the music of the East. *Sovetskaja muzyka*, 1, 130–134 [in Russian].

5. Geodakjan, G. (1963). Aram Khachaturian. Literaturnaja Armenija, 6, 78–82 [in Russian].
6. Grigor'ev, L., Platsk, Ja. (1970). Aram Khachaturian. Conversations with the masters. Muzykal'naja zhizn', 15–18 [in Russian].
7. Karagjuljan, Je.G. (1991). Symphonic work of Aram Khachaturian. Erevan: Armgosizdat [in Russian].
8. Martynov, I.I. (1977). Aram Khachaturian. Moskva: Muzgiz [in Russian].
9. Martynov, I.I. (1956). Aram Khachaturian. Moskva: Izd-vo Muzfond SSSR [in Russian].
10. Martynov, I.I. (1988). Khachaturian Trio. Sovetskaja muzyka, 5, 26–32 [in Russian].
11. Menen, N. (1985). Foreign musicians speak. Aram Hachaturjan, 64–72 [in Russian].
12. Professional music of the verbal tradition of the peoples of the Near and Middle East and modernity, (2000). Tashkent: Izd-vo liter. i iskusstva im. G. Guljama [in Russian].
13. Roulend, B. (2001). Art of the West and East. Moskva: Inostrannaja literature [in Russian].
14. Tigranov, G.G. (1998). Aram Khachaturian. Leningrad: Muzyka [in Russian].
15. Hachaturjan, A.I. (1964). From memories. N.Ja. Mjaskovskij, 1, 298–306 [in Russian].
16. Jarustovskij, B.M. (1993). Musical cultures of peoples, their traditions and modernity. Muzykal'nye kul'tury narodov. Tradicii i sovremennost', 10–24 [in Russian].

UDC 788:378.147

DOI 10.33287/222045

Горбаль Ярослав Миколайович,
Заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри «Музичне мистецтво»
Національної академії сухопутних військ
імені гетьмана Петра Сагайдачного

тел. (067) 920 - 54 - 73

e-mail: yaroslavgorbal@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2983-4482>

**СОНАТА ДЛЯ САКСОФОНА П. КРЕСТОНА
 В АСПЕКТІ УНІВЕРСАЛІЙ ЖАНРУ
 ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СОНАТИ У ХХ СТОЛІТТІ**

Метою статті є виявлення тенденцій розвитку жанру сонати для саксофона – інструмента нового покоління, що виник у посткласичний період, після розквіту жанру сонати у творчості композиторів-класиків. Цей інструмент увійшов у симфонічний та духовий оркестри значно раніше, ніж у число сольних інструментів, тому сонати для саксофона виникають лише у ХХ столітті. Матеріалом для аналізу стала соната для саксофона П. Крестона, написана у 1937 році. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного методу, що надає підстави зробити комплексний аналіз сонати і виявити в ній традиційні та новаторські риси. **Наукова новизна** статті формується у виявленні традиційних, а також новаційних рис у змісті й музичному стилі означеної сонати П. Крестона. Доведено, що ці риси виникають у контексті нових музичних універсалій жанру інструментальної сонати в ХХ столітті. Зазначено специфіку їх перетворення у музичному тексті та змісті аналізованого твору. У статті стверджується, що соната П. Крестона поєднує риси традиційного сонатного циклу із музичною мовою та стилістикою, характерними для мистецтва ХХ століття. Партія саксофона відрізняється підвищеною складністю завдяки надзвичайній рухливості, великій кількості віртуозних пасажів, застосуванню широких стрибків з одного регістру в інший, наявності тривалих музичних побудов, що потребують правильно поставленого виконавського апарату музиканта. Складність партії саксофона зумовлена у першу чергу тим, що в Америці виконавська школа гри на саксофоні, в порівнянні з іншими країнами, займала в 30-ті роки ХХ століття провідне положення. У **висновках** дослідження вказано, що у ХХ сторіччі жанр сонати зазнав суттєвих перетворень, що значно віддалили його від класичного жанрового інваріанту, унаслідок чого аналізована соната для саксофона органічно синтезувала цілий комплекс різностильових ознак.

Ключові слова: музичні універсалії, жанр сонати, соната для саксофона, творчість П. Крестона, духові інструменти.

Горбаль Ярослав Николаевич, заслуженний діятель искусств України, доцент кафедри «Музыкальное искусство» Национальной академии сухопутных войск имени гетьмана Петра Сагайдачного

Соната для саксофона П. Крестона в аспекте универсалий жанра инструментальной сонаты в ХХ веке

Целью статьи является выявление тенденций развития жанра сонаты для саксофона – инструмента нового поколения, появившегося в послеклассический период, после расцвета жанра сонаты в творчестве композиторов-классиков. Данный инструмент вошел в симфонический и духовой оркестры намного раньше, чем в число сольных инструментов, поэтому сонаты для саксофона появляются уже в XX веке. Материалом для анализа стала соната для саксофона П. Крестона, написанная в 1937 году. **Методология** исследования заключается в применении аналитического метода, что даёт основание выполнить комплексный анализ сонаты и обнаружить в ней традиционные и новаторские черты. **Научная новизна** статьи состоит в выявлении традиционного и новаторского в содержании, а также музыкальном стиле сонаты П. Крестона. Отмечено, что эти признаки появляются в контексте новых музыкальных универсалий жанра инструментальной сонаты в XX веке. Указана специфика их претворения в музыкальном тексте и содержании проанализированного произведения. Отмечено, что соната для саксофона П. Крестона сочетает черты традиционного сонатного цикла и музыкальный язык, характерный для искусства XX века. Партия саксофона отличается повышенной сложностью благодаря чрезвычайной подвижности, большому количеству виртуозных пассажей, применению широких скачков из одного регистра в другой, наличию длительных музыкальных построений. Сложность партии саксофона обусловлена в первую очередь тем, что в Америке исполнительская школа игры на саксофоне, по сравнению с другими странами, занимала в 30-е годы XX века ведущее положение. В **выводах** отмечено, что в XX веке жанр сонаты был подвержен существенным преобразованиям, которые отдалили его от классического инварианта, вследствие чего проанализированная соната для саксофона органично синтезировала целый комплекс различных стилевых черт.

Ключевые слова: музыкальные универсалии, жанр сонаты, соната для саксофона, творчество П. Крестона, духовые инструменты.

Horbal Yaroslav, honored art worker of Ukraine, associate professor for the chair of „Musical Art” at the National academy of ground forces named after hetman Pyotr Sagaidachny

Sonata for saxophone by P. Craston in the aspect of universals for the instrumental sonata genre in the XX century

The purpose of article is consist of opening processe concerning the development trends of the sonata genre for saxophone – a new generation instrument that emerged in the postclassical period, after the heyday of the sonata genre in the works of classical composers. This instrument entered the symphony and wind orchestras much earlier than the number of solo instruments, so sonatas for saxophone appeared only in the twentieth century. The material for the analysis was a sonata for saxophone by P. Craston, created in 1937. **The research methodology** is to apply an analytical method that provides a basis for a comprehensive analysis of the sonata and to identify traditional and innovative features. **The scientific novelty** of this work is to identify traditional and innovative features in the content and musical style of this P. Craston's sonata. It is proved that these features arise in the context of new musical universals of the instrumental sonata genre in the twentieth century. The specifics of their transformation in the musical text and the content of the analyzed work are indicated. The scientific article proves that P. Craston's sonata combines the features of the traditional sonata cycle with the musical language and style characteristic of the art of the twentieth century, and is quite complex for ensemble performance. The saxophone part is characterized by increased complexity due to extreme mobility, a large number of virtuoso passages, the use of wide jumps from one register to another, the presence of long musical constructions. It is pointed out that the complexity of the saxophone part is due primarily to the fact that in America the performing school of saxophone playing, in comparison with other countries, occupied a leading position in the 30s. **The conclusions** indicate that in the twentieth century the sonata genre underwent significant changes that distanced it from the classical invariant, as a result of which the analyzed sonata for saxophone organically synthesized a whole set of different stylistic features.

The key words: musical universals, sonata genre, saxophone sonata, P. Craston's works, wind instruments.

Постановка проблеми. В історії розвитку духових інструментів саксофон є музичним інструментом нового часу. Він виникає у XIX столітті, в умовах повністю сформованого інструментарію, орієнтованого на академічне сольне й оркестрове виконавство. Однак саксофону вдалося увійти в цю налагоджену систему і стати її

повноправним учасником. Цьому посприяв час появи саксофона, що припадає на добу розквіту романтичного європейського інструменталізму, коли композитори намагалися посилити виразність оркестрового звучання за рахунок духових інструментів, а також нові стильові тенденції в музиці рубежу ХІХ – ХХ століть, зокрема, поява джазу, в якому саксофон став незамінним інструментом.

З часом цей інструмент увійшов у число сольних, що посприяло розширенню оригінального репертуару за рахунок традиційних інструментальних жанрів, у тому числі жанру сонати для саксофона. Оскільки композитори-класики другої половини ХVІІІ століття та їхні послідовники у ХІХ сторіччі сонат для саксофона не писали, це довелося робити композиторам ХХ століття, що на сьогодні являє ще малодосліджене лоно академічного саксофонного виконавства.

Аналіз останніх досліджень. Серед публікацій, у яких приділено увагу саксофону як сольному інструменту духової групи і жанру сонати для саксофона, слід вказати на статті Антоніни Понькіної [5; 6], Володимира Авілова [1], Михайла Крупця [3], Дениса Зотова [2], Лілії Максименко [4] та ін. Вивчаючи оригінальні твори відомих композиторів для саксофона, в тому числі написані у жанрі сонати, автори статей дещо оминають питання контексту, музичних універсалій жанру інструментальної сонати у ХХ ст.

Метою статті є виявлення жанрово-стильової та виконавської специфіки сонати для саксофона у контексті універсалій жанру інструментальної сонати у ХХ столітті. Матеріалом для аналізу обрано сонату для саксофона відомого американського композитора П. Крестона.

Об'єктом дослідження є академічне саксофонне виконавство у ХХ столітті, а **предметом** – найбільш характерні виконавські та жанрово-стильові риси гри на саксофоні в контексті універсалій жанру сонати у ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Саксофон був сконструйований 1841 року бельгійським майстром Адольфом Саксом і в тому ж році відбулася перша демонстрація його звучання на промисловій виставці у Брюсселі. Через п'ять років, а саме у 1846 році, А. Сакс дістав патент на свій винахід. Велику роль у визнанні саксофона відіграв відомий французький композитор Гектор Берліоз; у 1842 році він опублікував статтю про цей інструмент у Паризькому часопису, а у 1844 році написав «Хорал» для голосу і шести духових інструментів, у тому числі для саксофона. Також Г. Берліоз описав саксофон як один з

інструментів симфонічного оркестру, в своєму трактаті «Мистецтво інструментування».

Від того часу французькі композитори почали вводити саксофон в оркестрові партитури своїх творів. Переважно це були опери – «Останній цар Іудеї» Кастнера (1844), «Африканка» Мейєрбера (1865), «Гамлет» (1868) і «Франческа да Ріміні» (1882) Тома, «Сільвія» Деліба (1876), «Король Лахорський» (1877), «Іродіада» (1881) і «Вертер» (1886) Массне, «Генріх VIII» Сен-Санса (1883), «Фервааль» Венсана д'Енді (1895) й ін.

У симфонічному оркестрі новий інструмент саксофон використовувався вкрай рідше, один з найвідоміших випадків такого роду застосування інструмента – музика Жоржа Бізе до драми Альфонса Доде «Арлезіанка» (1874), де новому інструментові доручені два великі сольні епізоди.

З появою саксофона в оркестрі виникла потреба у спеціально навчених музикантах, і з метою підготовки саксофоністів у військовому училищі при Паризькій консерваторії було відкрито клас саксофона. Цей клас існував протягом 1857–1870 років, гру на саксофоні викладав винахідник цього інструмента А. Сакс, за ці роки він підготував ряд першокласних музикантів. Однак через вибух франко-прусської війни, що розпочалася у 1870 році, попит на новий інструмент зменшився і клас саксофона у Паризькій консерваторії було закрито аж до 1942 року. Центр еволюції інструмента перемістився вже до Америки.

Кінець XIX століття у США став епохою зародження джазу, і саксофон, завдяки специфічному звуку й особливим виразовим можливостям, швидко завоював популярність у цьому музично-стильовому напрямку. Зараз у свідомості багатьох слухачів саксофон асоціюється передусім із джазом і сприймається як джазовий інструмент.

Проникнення джазової музики з Америки в Європу, що розпочалося у 20-ті роки XX століття, сприяло відродженню інтересу до саксофона на його історичній батьківщині. У порівнянні із США, процеси впровадження саксофона в європейське академічне виконавство та накопичення концертного репертуару тривали більш повільними темпами. У 20-ті роки саксофон було введено в оркестрові партитури творів Д. Мійо (балет «Створення світу»), М. Равеля («Болеро», де використовуються три саксофони – сопраніно, сопрано і тенор), П. Хіндеміта (опера «Кардильяк»), з 30-х

років – Д. Шостаковича (балет «Золотий вік»), С. Прокоф'єва (сюїта «Поручик Кіже»), А. Онеггера (ораторія «Жанна д'Арк на вогнищі»), А. Берга («Концерт пам'яті ангела» і опера «Лулу»), А. Хачатуряна (балет «Гаяне»), С. Рахманінова («Симфонічні танці») та ін.

Першими сольними творами для саксофона, написаними в академічній манері, стали концерт для саксофона-альта О. Глазунова і рапсодія К. Дебюссі. Вони дали поштовх до подальшого утвердження академічної виконавської школи для саксофона та формування сольного концертного репертуару.

Однією з тенденцій у створенні академічного репертуару для саксофона як сольного інструмента було опанування класичних жанрів, зокрема жанру сонати, в якому традиційні основи формотворення поєдналися з новаціями в галузі музичної мови і специфічними виконавськими якостями саксофона (тембр, прийоми звуковидобування, техніка гри та ін.), в тому числі як джазового інструмента. Перші сонати для саксофона було написано в 30-ті роки ХХ ст. і однією з них стала соната П. Крестона (1937 р.).

У розвитку жанру сонати для саксофона Антоніна Понькіна виділяє три етапи [5] і зазначає, що соната П. Крестона була написана протягом першого, початкового етапу. У цей час (30–40-ві роки ХХ століття) з'явилися перші, багато в чому експериментальні зразки, в яких ніби нащупувались можливості саксофона в жанрі сонати й особливості його використання. Серед них – Соната В. Якоби (1930), «Спортивна сонатина» О. Черепніна (1939), Соната Е. Шульхоффа (1930), дві сонати Б. Хайдена (1931, 1937), Соната П. Крестона (1937), Соната Е. Кнорра (1932), Соната ор. 68 Г. Бадінгса (1938), Соната М. Сазеленд (1942), Соната П. Хиндемита (1943), Соната для альт-саксофона Х. Діллона (1949) та ін.

Головною особливістю більшості із цих сонат є збереження класико-романтичних традицій в галузі змісту і форми. Стиль цих сонат заснований на тональному мисленні, в структурах переважає три- або чотири частинна модель циклу, з сонатною формою у першій частині, що стає драматургічним і композиційним центром сонати. Зберігаються й інші універсалії сонатності – образно-тематичне протиставлення основних тем в експозиції, тональний контраст, що потім знімається в репризному розділі, використання принципів мотивної і тематичної розробки.

Незважаючи на значні зміни в галузі мови і музичного мислення, що відбувалися в музичному мистецтві ХХ століття,

соната для саксофона залишилась одним з небагатьох жанрів, у якому консервативно зберігалися всі ті особливості, що склалися на попередніх етапах еволюції музичного мислення. Статус саксофона як джазового інструмента на цьому етапі певною мірою завадив інтеграції сонати для саксофона в коло сучасних академічних жанрів, позначених яскравими жанрово-стильовими новаціями. Індивідуальні особливості саксофона ще не виявлені, внаслідок чого трактування його партії наближається до інших духових (наприклад, кларнета).

Соната П. Крестона за жанровими ознаками та методами розвитку спирається на класичне музичне мислення і відображає класико-романтичну тенденцію, типову для сонат 30–40-х років. Разом із тим, серед творів першого етапу вона знаходиться дещо осторонь, оскільки вже в ній намічається опора на джазову стилістику.

Поява в тематизмі сонати елементів джазу пояснюється походженням її автора. Пол Крестон (1906 - 1985) – американський композитор і музикант, що представляє батьківщину джазу, тому музична мова його творів органічно пронизана джазовими елементами. Справжнє ім'я Пола Крестона – Джозеф Гуттоведжо (Guttovvegjo). Він народився у Нью-Йорку, навчався грі на фортепіано у Дж. Рандеггера та Г. Детьє, на органі – у П. Йона, з 1934 року працював на посаді церковного органіста у Нью-Йорку. Композицію вивчав головним чином самостійно, проте з кінця 1930-х років стає одним з провідних американських композиторів. Викладав композицію в університетах США, читав лекції в різних містах країн Близького Сходу, у 1956–1960 роках обіймав посаду президента Національної асоціації американських композиторів і диригентів.

П. Крестон є автором понад 100 творів крупної форми, у тому числі: *для оркестру* – 5 симфоній (1940, 1944, 1950, 1951, 1955), симфонічна поема «Уолт Уйтмен» (1951); Пастораль і Тарантелла, Прелюдія і танець, симфонічний скетч «Слух» (1941); Піснь і Кордони (1943), Заклинання і танець (1954), Докласична сюїта і Токата (1957); Лідійська ода, Янус (1959); Павана-варіації (1966), Калевала (1968); *для сольного інструмента з оркестром* – концерти для фортепіано (1949), для двох фортепіано (1951), для скрипки (1956, 1960), для саксофона (1941), для акордеона (1958), концертно для маримби (1940), фантазія для фортепіано (1942), поема для арфи (1945), фантазія для тромбона (1948); *для бенда* – Урочиста увертюра (1954), турецька рапсодія «Анатолія» (1967); *камерно-*

інструментальні ансамблі – струнний квартет (1936), сюїти для саксофона і фортепіано (1935), альту і фортепіано (1937), скрипки і фортепіано (1939), для флейти, альту і фортепіано (1952); соната для саксофона і фортепіано (1937) та ін.; *для голосу з оркестром* – Танцювальні варіації (1942); *для хору з оркестром* – Псалом № 23 (1945), Missa „Solemnis” (1949), Різдвяна ораторія «Пророцтво Ісаї» (1962), «Північно-Захід» (1969); *для фортепіано* – Сім тез (1934), соната (1936), Три повісті (1962), Метаморфози (1964) та ін., *для органа* – Сюїта (1957), Фантазія (1958); хори та пісні. Найзначнішим твором з усього доробку П. Крестона вважається Друга симфонія. Твори відрізняються виразністю музичної мови, ясністю мелодичних ліній, багатством гармонії, майстерністю оркестровки.

Соната для саксофона П. Крестона також написана у манері осучасненої класики. Вона має три частини, чергування і контраст яких підпорядковані нормам сонатного циклу епохи класицизму. Рухливо-моторне розгортання першої частини змінюється лірикою другої частини та відновлюється у фіналі.

Образно-жанрове наповнення змісту частин також перебуває у межах традиції: дієва перша частина є центром ваги усього циклу, повільна друга частина постає як ліричний центр, третя частина – як швидкий узагальнюючий жанрово-побутової фінал.

Класичний тип формотворення органічно поєднується з принципами джазової мелодики, гармонії та ритму. В мелодико-гармонічну мову свого твору композитор привносить джазово-романтичні співзвуччя. В партії саксофона це проявляється у структурі мелодичних побудов, що за своїм характером досить часто наближаються до джазової імпровізації. У партії фортепіано часто трапляється стрічковий рух септакордами, застосовуються квартакорди, типово джазові альтерації тощо. Джазовий характер музиці цієї сонати надають примхлива акцентуація і метричні перебивання. У першій та третій частинах сонати, зсуви метричних акцентів у партіях саксофона і фортепіано створюють певні складності для ансамблевого виконання.

В окремих частинах сонати трактування П. Крестона традиційних композиційних моделей, характерних для частин сонатного циклу, є досить вільним. Проте взаємодія партії саксофона і фортепіано заснована на принципах органічного поєднання функціонально рівноправних інструментів у сумісному звучанні, у чому автор музики дотримується кращих традицій ансамблевої гри.

Різноманіття інтонаційного складу не впливає на тематичний розвиток матеріалу партії саксофона, що за своєю структурою є однорідною. В ній можна виявити побудови тематичного і розвиткового характеру. Перші пов'язані з викладенням теми, другі трапляються під час проведення теми у парії фортепіано та в розробкових розділах музичної форми. Досить часто матеріал розвиткового характеру потрапляє в саму тему, прикладом чому може бути основна тема першої частини сонати.

Стосовно форми слід зазначити, що композитор не завжди дотримується тих композиційних структур, що були властиві сонатному циклу класичної епохи. Передусім, йдеться про першу частину циклу, яка мала бути написана у сонатній формі. У сонаті П. Крестона можна виявити лише деякі ознаки сонатності, що проявляються у зіставленні двох контрастних тем, перша з яких має енергійно-подієвий, а друга – ліричний характер, у розробкових функціях середнього розділу та поверненні першої теми у репрізі.

У всьому іншому композитор вибудовує форму цієї частини за принципами зіставлення емоційно контрастного матеріалу, що проявляється на всіх рівнях форми, починаючи від основної теми, написаної у простій тричастинній формі з контрастною серединою, потім на рівні експозиційного розділу і форми усєї частини в цілому. Кількаразове повернення основної теми, в чергуванні з іншим тематичним і розвитковим матеріалом, наближає композицію першої частини до форми рондо.

Відсутність чітко вираженої сонатної форми пояснюється якістю тематизму, близького до джазової стилістики, абсолютно неможливої в умовах класичної сонатності.

Композиційні ознаки другої і третьої частин є більш традиційними. Друга частина сонати написана у простій тричастинній формі з чітким розподілом функцій між розділами: викладенням основної теми в експозиції, розвитковою серединою і поверненням теми у репрізі. В ній одержує продовження розвиток ліричної лінії, що була представлена кількома темами першої частини сонати. Загалом, друга частина є ліричним центром усього циклу, чим продовжує традиції кращих класичних зразків.

Третя частина, в якій відбувається повернення до активно-дієвих образів першої частини, написана у формі рондо, що є типовим для фіналів сонатно-симфонічних циклів. Основною темою частини стає рефрен, що проводиться чотири рази і чергується з трьома епізодами.

Незважаючи на звернення до традиційної форми, спосіб її трактування більше відповідає музиці ХХ століття. В першу чергу це стосується теми рефрену, інтонаційне наповнення якої нагадує нам тематизм прокоф'євських рондо. Серед інших ознак слід вказати структурну свободу форми рондо, що проявляється у скороченні побудов і стиранні меж між ними.

Стосовно трактування партії саксофона необхідно зазначити, що соната П. Крестона є досить складною для ансамблевого виконання. Партія саксофона відрізняється підвищеною складністю завдяки надзвичайній рухливості, великій кількості віртуозних пасажів, застосуванню широких стрибків з одного регістру в інший, наявності тривалих музичних побудов без паузування. Складність партії саксофона зумовлена в першу чергу тим, що в Америці виконавська школа гри на саксофоні, в порівнянні з іншими країнами, займала в 30-ті роки провідне положення. Найскладнішою для виконавця є друга частина сонати, що вважається найважчою з усього саксофонного репертуару. У цій частині вже можна відзначити формування експресивності звучання саксофона, що стає характерною особливістю виразного звучання інструмента у творах академічного напрямку в наступний час. Незвичайним для Сонати є фактурне мислення композитора: у традиційно камерній сонаті трапляються елементи оркестрової фактури, що особливо помітно у фортепіанній партії.

Отже, незважаючи на відчутну опору на джазову стилістику, Соната П. Крестона за методами розвитку і жанровими ознаками, що спираються на класичну музичну мову, безперечно відноситься до творів першої групи, композицій початкового етапу розвитку жанру сонати для саксофона (за класифікацією А. Понькіної) та, водночас, формує напрямки подальшої еволюції цього жанру.

Висновки. Сучасний саксофон – це універсальний духовий інструмент, який має унікальне звучання і може застосовуватися у різних сферах музичного мистецтва, від джазу до академічної музики.

У сфері останньої протягом ХХ століття відбувається інтеграція саксофона у галузь академічних жанрів і форм, що склалися задовго до винаходу саксофона, протягом тривалого періоду розвитку музичного мистецтва. Процеси інтеграції визначили напрямки еволюції саксофона і багато в чому передбачили сучасний стан його функціонування як сольного та оркестрового, академічного та естрадно-джазового інструмента. Яскравим прикладом такого роду

інтеграції є жанр сонати для саксофона, в якому відобразилися універсалії жанру інструментальної сонати у музиці ХХ століття та індивідуальна виконавська специфіка саксофона як духового інструмента нового покоління.

Перспективи подальших досліджень означеної теми полягають у вивченні оригінального саксофонного репертуару в аспекті універсальї жанрової системи академічної музики ХХ ст. та індивідуальної виконавської специфіки й звуко-тембрових можливостей цього музичного інструмента.

Список використаних джерел і літератури:

1. Авилов В. Саксофон в истории американской джазовой культуры. *Музичне мистецтво*. 2004. В. 4. С. 229–236.
2. Зотов Д. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми : СумДПУ ім. А.С. Макаренка, 2018. 20 с.
3. Крупей М. Саксофон у контексті розвитку музичного виконавства. *Музичне виконавство*. 2003. В. 26. С. 269–284.
4. Максименко Л. Фундаментальні основи виконавського процесу музиканта-саксофоніста: теорія та практичні рекомендації автора. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2017. В. 9. С. 192–198.
5. Понькина А.М. Новые средства выразительности в сонатном творчестве для саксофона композиторов второй половины ХХ столетия. *Научное периодическое издание «IN SITU»*. 2016. № 1-2. С. 20–24.
6. Понькина А.М. Сонаты для саксофона в контексте культурно-стилевых тенденций ХХ века. *Музичне мистецтво*. 2007. В. 7. С. 117–132.

References:

1. Avilov, V. (2004). Saxophone in the history of American jazz culture. *Muzychne mystetstvo*, 4, 229–236 [in Russian].
2. Zotov, D. (2018). Performance on the saxophone in the system of musical art of the 20th century. Extended abstract of candidate's thesis. Sumy : SymDPU im. A.S. Makarenko [in Ukrainian].
3. Krupey, M. (2003). Saxophone in the context of the development of musical performance. *Muzychne vykonavstvo*, 26, 269–284 [in Ukrainian].
4. Maksymenko, L. (2017). Fundamentals of the performance process of a saxophonist: theory and practical recommendations of the author. *Istoriya stanovlennya ta perspektyvy rozvytku dukhovoyi muzyky v konteksti natsional'noyi kul'tury Ukrayiny ta zarubizhzhya*, 9, 192–198 [in Ukrainian].

5. Pon'kina, A.M. (2016). New means of expression in sonata for saxophone by composers of the second half of the 20th century. Nauchnoe periodicheskoe izdanie «IN SITU», 1-2, 20–24 [in Russian].
6. Pon'kina, A.M. (2007). Sonatas for saxophone in the context of cultural and stylistic trends of the 20th century. Muzychne mystetstvo, 7, 117–132 [in Russian].

UDC 78.071.1

DOI 10.33287/222046

Руденко Олександр Федорович,
викладач кафедри «Хорове диригування, вокал та методика музичного навчання» Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка
 тел. (095) 589 - 80 - 80
 e-mail: sasha798132gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0368-6445>

Стахевич Галина Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри «Хореографія та музично-інструментальне виконавство» Сумського державного педагогічного університету ім. А.С.Макаренка
 тел. (050) 752 - 82 - 11
 e-mail: natuno88@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ РОМАНСОВОЇ ТВОРЧОСТІ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА 50-60-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета статті – визначити характерні стильові та композиційні особливості романсів В. Губаренка 50-60-х років ХХ століття. **Методи дослідження.** Для розкриття характерних рис композиторської творчості та особливостей вокальної партії в романсах В. Губаренка у статті використано методи теоретичного узагальнення та методичного аналізу. Виявлення стильових особливостей, художньо-образного змісту, структури, виразових і технічних засобів творів здійснено за допомогою музично-теоретичного та виконавського аналізу. **Наукова новизна.** У статті розкриваються характерні особливості ранньої романсової творчості В. Губаренка. Засобом аналізу творів визначаються стильові тенденції митця, що набули розквіту в творах зрілого періоду.

Висновки. Для творчості В. Губаренка притаманне нестримне бажання відображати оточуючу дійсність, пропускаючи її крізь власні почуття та розуміння. Саме завдяки такому підходу головним героям камерно-вокальних творів митця притаманна яскрава емоційність і справжня сила почуттів. Протягом творчого життя В. Губаренко поєднував у власних романсах народно-пісенні та фольклорні інтонації з тогочасними досягненнями сучасної музичної культури. Елементи фольклору відігравали особливу роль для більш глибокого втілення програмного й художнього задуму. Творам молодого В. Губаренка 50-60-х років ХХ ст. притаманний перехід від сюжетно-оповідальної єдності до ідейної концепції з незалежними контрастними номерами. Яскравими прикладами такого підходу є вокальний цикл «З поезії Й. Уткіна» та збірка романсів «Барви та настрої». Вокальні твори В. Губаренка відрізняються з одного боку простотою композиційної побудови, а з іншого в них простежується яскрава динамічність та загостреність драматургії романсів, що особливо притаманно творам зрілого періоду композитора. Гармонійна різнобарвність, діалогове поєднання вокальної та інструментальної партій, особлива мелодичність і використання декламації у вокальній партії є характерними рисами композиторського стилю ранньої творчості В. Губаренка.

Ключові слова: В. Губаренко, вокальна творчість, композиція, українська музична культура, пісенність, романс, фольклор.

Руденко Александр Федорович, преподаватель кафедры «Хоровое дирижирование, вокал и методика музыкального обучения» Сумского государственного педагогического университета им. А.С. Макаренка

Стахевич Галина Александровна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры «Хореография и музыкально-инструментальное исполнительство» Сумского государственного педагогического университета им. А.С. Макаренка

Особенности романсового творчества Виталия Губаренка 50-60-х годов ХХ столетия

Цель статьи – определить стилевые и композиционные особенности романсов В. Губаренка 50-60-х годов ХХ века. **Методы исследования.** Для раскрытия характерных черт композиторского творчества и особенностей вокальной партии в романсах В. Губаренка в статье использованы методы теоретического

обобщения и методического анализа. Выявление стилевых особенностей, художественно-образного содержания, структуры, выразительных и технических средств произведений осуществлено с помощью музыкально-теоретического и исполнительского анализа. **Научная новизна.** В статье раскрываются характерные особенности раннего романсового творчества В. Губаренко. Посредством анализа произведений определяются стилевые тенденции художника, которые обозначились в произведениях зрелого периода. **Выводы.** Для творчества В. Губаренка присуще отображение окружающей действительности, которую он пропускал сквозь собственные чувства и понимание. Именно благодаря такому подходу главным героям камерно-вокальных произведений композитора характерна яркая эмоциональность и истинная сила чувств. В камерно-вокальном творчестве В. Губаренко совмещал народно-песенные и фольклорные интонации с композиторскими достижениями музыкальной культуры середины XX века. Элементы фольклора играли особенную роль для более глубокого воплощения программного и художественного замысла. Для произведений молодого В. Губаренка 1950-60-х годов присущ переход от сюжетно-повествовательной цельности к идейной концепции с независимыми контрастными номерами. Ярким примером такого подхода является вокальный цикл «Из поэзии Й. Уткина» и сборник романсов «Краски и настроения». Вокальные произведения В. Губаренка отличаются, с одной стороны, простотой композиционных построение, а с другой, в них наблюдается яркая динамичность и острая драматургия, что особенно характерно для произведения зрелого периода композитора. Разнообразие гармоний, диалогичность вокальной и инструментальной партий, особая мелодичность вокальной партии, в которой используется декламационность – всё это составляет характерные черты раннего композиторского стиля В. Губаренко.

Ключевые слова: В. Губаренко, вокальное творчество, украинская музыкальная культура, песенность, романс, фольклор.

Rudenko Oleksandr, lecturer for the chair of „Choral conducting, vocal and methods of musical education” at the Sumy State pedagogical university named after A.S. Makarenka

Stakhevych Halyna, PhD of Art, senior lecturer for the chair of „Choreography and musical and instrumental performance” at the Sumy State pedagogical university named after A.S. Makarenka

The features of romance creativity by Vitaliy Hubarenko of the 50-60's of the 20th century

The purpose of this article is to determine the style and compositional features of V. Hubarenko's romances of the mid-20th century. **Methods.** In order to reveal the characteristic features of the composer's work and the peculiarities of the vocal part in V. Hubarenko's romances, the article uses methods of theoretical generalization and instructive-methodical analysis. Identification of stylistic features, artistic and figurative content, structure, expressive and technical means of the works were carried out with the help of music-theoretical and performance analysis. **Scientific novelty.** The article reveals the characteristic features of the early romance creativity of V. Hubarenko. By means of the analysis of works, the stylistic tendencies of the artist are determined, which blossomed in the works of the mature period. **Conclusions.** For V. Hubarenko's creativity, the reflection of the surrounding reality is inherent, which he passed it through his own feelings and understanding. Thanks to this approach, the main characters of the composer's vocal works are characterized by bright emotionality and true strength of feelings. In his chamber-vocal work V. Hubarenko combined folk-song and folklore intonations with the composer's achievements of the musical culture of the middle of the 20th century. Elements of folklore played a special role for a deeper embodiment of the program and artistic design. For the works of the young Gubarenko 1950-60's. the transition from plot-narrative integrity to an ideological concept with independent contrasting numbers is inherent. A vivid example of this approach is the vocal cycle „From the poetry of J. Utkin” and the collection of romances „Colors and Moods”. V. Hubarenko's vocal works are distinguished by simplicity of compositional construction, bright dynamism and acute drama. The variety of harmonies, the dialogic nature of the vocal and instrumental parts, the special melody of the vocal part in which declamation is used – all this constitutes the characteristic features of V. Hubarenko's early composing style.

The key words: V. Hubarenko's, vocal creativity, Ukraine musical culture, songwriting, romance, folklore.

Постанова проблеми. Віталій Губаренко – видатний український композитор з діяльністю якого нерозривно пов'язана музична культура другої половини ХХ сторіччя. Його творчість відрізнялась нестандартністю форм та постійним пошуком нових

засобів виразності. Можна стверджувати, що його музика віддзеркалювала тогочасну дійсність, «...загострене психологічне осмислення дійсності та постійне відображення її глибинних тенденцій» [1, 11]. Відтак, питання обґрунтування саме такого ракурсу сприйняття таланту митця являє проблему висвітлення творчої універсальності композитора.

Актуальність дослідження. Романсова творчість В. Губаренка середини ХХ століття відзначається активністю становлення композиторського стилю, пошуками нових засобів виразності та розширенням інтонаційної сфери вокального виконавства. У більшості сучасної наукової літератури, що присвячена романсовій творчості В. Губаренка, розкривається творчість зрілого та пізнього періоду композитора. Мізерна розробленість матеріалу стосовно ранніх творів митця зумовлює актуальність презентованої статті.

Огляд літератури. Серед наукового доробку, в якому розкривається життя й творчість В. Губаренка, перш за все слід зазначити монографію І. Драч («Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності» [2]) та роботу Е. Яворського («Віталій Губаренко» [5]). Інструментальну та вокальну творчість композитора розглядають такі мистецтвознавці як Н. Некрасова [3], М. Гордейчук [1], М. Черкашина-Губаренко [4] та ін.

Мета статті – визначити характерні стильові й композиційні особливості романсів Віталія Губаренка періоду 50-60-х років ХХ століття.

Об'єктом дослідження є романсова творчість В. Губаренка середини ХХ сторіччя, а **предметом** – стильові й композиційні риси романсів періоду 50-60-х років ХХ ст. Матеріалом розвідки є вокальний цикл «З поезії Й. Уткіна» та збірка романсів «Барви та настрої».

Виклад основного матеріалу. Українська музична культура середини ХХ століття відзначається різноманітністю поглядів та пошуків музичного висловлювання, що якнайточніше відобразило навколишню дійсність. Друга половина 50-х та початок 60-х років знаменуються реабілітацією, тимчасовим послабленням тиску влади та лібералізацією. Серед реабілітованих письменників Б. Антоненко-Давидович, М. Годованець, Н. Забіла, А. Клюка, З. Тулуб, Г. Хоткевич та ін. Були посмертно реабілітовані М. Вороний, О. Олесь. Лібералізація призвела до появи таких нових імен як М. Виноградовський, Е. Гуцало, І. Драч, Р. Іваничук, В. Коротич,

Д. Павличко, М. Руденко, А. Симоненко, В. Шевчук та ін. В музиці у зв'язку з лібералізацією поширюється творчість С. Людкевича, Георгія та Платона Майбороди, Л. Ревуцького, Ю. Мейтуса, А. Штогаренка, А. Кос-Анатольського, А. Сандлер, Я. Цегля та ін. Стають популярними твори О. Білаша, А. Філіпенка, І. Шамо.

Педантична цезура ретельно слідкувала, щоб молоді митці не відступали від існуючих канонів та заданої лінії творчості. Час так званої «відлиги» призводить до тимчасового послаблення контролю, внаслідок чого відбувається така собі, хай і примарна, свобода, в якій молоді автори могли дозволити собі обирати власні зображальні методи та прийоми для художніх героїв, нехай і у загальноприйнятій політичній канві.

Одним з таких молодих композиторів даного періоду, чия творчість мала великий вплив на подальший розвиток української музики другої половини ХХ століття – був Віталій Губаренко. За визначенням М. Черкашиної-Губаренко «Віталій Губаренко належить до покоління митців-шестидесятників, з яким пов'язана відкритість до нового, подолання культурної ізоляції радянського мистецтва попередніх десятиліть» [4, 6].

Для творчості митця притаманне нестримне бажання відображати оточуючу дійсність, пропускаючи її крізь власні почуття та розуміння, що особливо яскраво простежується у творах другої половини 50-х та 60-х роках ХХ ст. Саме завдяки цьому у його героїв така емоційність та справжня сила почуттів. Національна приналежність В. Губаренка відчувається відразу. Це мабуть те, що викарбовується у дитинстві й стає назавжди невід'ємною частиною особистості. Протягом творчого життя В. Губаренко поєднував народно-пісенні та фольклорні інтонації з тогочасними досягненнями у сучасній музиці. Елементи фольклору відігравали у його творчості особливу роль, оскільки втілення програмного задуму часто досить складне завдання без використання української народної мелодики. Сутність процесу його творчості вірно визначила Н. Некрасова – «Привнесене ззовні піддається всебічному аналізу, перед тим як увійти у плоть та кров, зберігаючи природне» [3, 2].

Саме у ці бурхливі часи народжується романсова збірка створена молодим композитором В. Губаренко на тексти Йосифа Уткіна. Даний опус став один з перших, що отримав широке визнання. Перше виконання відбулось у Харківській філармонії в 1963 році. Виконавцями стали Б. Жайворонок та Н. Суржина.

Творам молодого В. Губаренка того періоду притаманний перехід від сюжетно-оповідальної єдності до ідейної концепції з незалежними контрастними номерами. Однією з показових вокальних збірок, в якій простежується дана тенденція, є цикл «З поезії Й. Уткіна» (1963 р.). Спочатку композитор створив дев'ять незалежних один від одного різних романсів, у яких можна знайти і невеликі пейзажні замальовки та пісні-оповідання. З часом композитор об'єднав три романси на вірші Й. Уткіна, утворивши цикл. Вперше цикл «З поезії Й. Уткіна» було виконано у 1964 році майбутньою солісткою Харківської опери Н. Суржиною, яка на той час була студенткою Харківського інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського.

Художня цілісність збірки була зумовлена існуючими канонами у вокальній музиці, яких активно дотримувались тогочасні композитори. Серед них можна відзначити Д. Шостаковича, М. Вайнберга, Ю. Мейтуса, а також викладачів В. Губаренка – Д. Клебанова, О. Жука та ін.

Перша вокальна мініатюра циклу розповідає про те, як вітер приніс у Кубанську хату звістку про загибель козака. У драматичному романсі «Аннушка» наявні вокальні інтонації, що притаманні українській народній музиці. У творі використовуються й традиційна фольклорна символіка. Так, постать діда-жебрака символізує бідність та післявоєнну розруху, а лебідь є відображенням героїчного образу.

Означена частина є найбільш емоційною та несе основну частку змістовного навантаження. Оркестровий супровід із самого початку вводить слухача у стан великого збентеження, хаосу та відчуття повної безвихідності. Для створення даного образу В. Губаренко активно використовує квінтове звучання, що є досить характерним прийомом для створення такого настрою. Вокальна партія, написана для мецо-сопрано, являє діалог Аннушки із віртуальним співрозмовником. Композитор також надає більшу самостійність оркестру, завдяки чому вокальна мініатюра ніби переростає в оперну сцену із наскрізним розвитком.

У другій вокальній замальовці «В дорозі» майстерно відтворюється сніжна зимова ніч та втомлені військові у короткому перепочинку перед боєм. Це своєрідне продовження попереднього номеру. Але музика ніби трансформується захоплюючі та змальовуючи навколишнє середовище з будинками і солдатами

запорошеними снігом. Вальсова мелодія з її характерним ритмом створює ефект казкового мерехтіння й безтурботності. Вокальна партія насичена пісненими інтонаціями ліричного характеру з широкими ходами на квінту і сексту. Сама вокальна партія – це контрапункт до головної теми, що проходить в оркестрі.

Третя мініатюра «На Карпатах» є скорботним оповіданням про отримання звістки щодо загибелі на війні козака. Цікаво, що головною діючою особою стає вітер, який саме і приніс цю страшну звістку. Стиль розповіді максимально наближений до народної поезії, завдяки застосуванню символічності. В останньому романсі особливо гостро відчувається національний колорит. Тут і елементи підголоскової поліфонії, що змальовують природу Карпат, і гармонічні сполучення з високими 4 та 6 ступенями мінору, що характерно для західно-українського фольклору. Закарпатські народнопісенні традиції досить чітко прослуховуються і у взаємодії вокальної та інструментальної ліній. У вокальній партії відбувається гармонійне поєднання елементів плачу з метро-ритмічною свободою, що є характерною ознакою народної пісенності. В. Губаренко вдало використовує полярність лірико-романтичної експресії та драматичного начала.

Цикл «З поезії Й. Уткіна» є одним із першим зразків, у якому проявляється схильність композитора до відображення внутрішнього конфлікту й гострого емоційного переживання, а також поєднання протилежних начал. Ця тенденція означається й у симфонічній поемі «Пам'яті Тараса Шевченка», що пронизана вокальними народно-пісненими мелодіями.

Побудова та розкриття драматичних епізодів із життя Т. Шевченка спирається на програмність самої поеми. Композитор активно використовує лірику поета для розкриття задуму самого твору, розширивши існуючі на той час схеми втілення художніх образів. Такий підхід надав можливість В. Губаренко втілити живі та хвилюючі образи, емоційні переживання, відчуття гніву та болю за український народ, а також відверту й ніжну любов до рідної землі.

Починається твір із звучання народної мелодії на слова заповіту Т. Шевченка – «Як умру то поховайте мене на могилі». Саме ця мелодія є основоположною у центральному розділі поеми. На ній побудовано розвиток та кульмінація музичного матеріалу. Слід зазначити, що композитор вдало використав і другу українську пісню – «У полі могила з вітром говорила». Ці пісні В. Губаренко

застосував як основу всього твору, переосмисливши ладо-тональне забарвлення та розцвітивши їх майстерною оркестровкою.

У тематичному матеріалі із його гострими гармонічними сполученнями та характерним ритмом досить чітко прослуховується сама музична мова композитора, з її характерними прийомами та зображувальними засобами. Наприклад, співставлення заклику мідних духових з тихою мелодією струнно-смичкових або дерев'яних духових інструментів, що входять до складу оркестру. Головна мелодія з часом трансформується аж до гостро-ламанної, в той час як побічна партія, заснована на мелодії пісні «У полі могила з вітром говорила», постійно трансформується від журливої до яскравовільної. Кульмінація твору – вільне поєднання двох тем з використанням фанфарного звучання.

Е. Яворський зазначає: «Музика цього твору відзначається помірним збагаченням арсеналу виражальних засобів автора; тут використано різноманітні остинатні форми, які надають темам та їх варіантам своєрідного яскравого забарвлення і впливають на їх характер. Збагатилась і гармонічна мова, широко застосовані прийоми багатоголосся, поєднання різних ритмів і тональностей свідчать про те, що автор опановує досягнення сучасної композиторської техніки» [5, 17].

У 60-х роках набуває поширення творчість українського поета Івана Драча. Популярність до нього приходить з виданням збірки «Соняшник», що привертає увагу й В. Губаренка. Найбільш його зацікавили образи «Фіалкового», «Нічного» та «Лебединого» етюдів, на основі яких у 1965 році був створений вокальний цикл «Барви та настрої».

Перший твір «Фіалковий» етюд написано у куплетно-варіаційній формі, а сам образ яскраво віддзеркалює піднесений настрій тієї епохи. Другий розділ першого куплету – це тепла кантилена. Кульмінація звучить як справжній спалах емоцій, після якого відчутна стримана мелодика, хоча у фортепіано продовжує відчуватись залишений без відповіді мотив-запитання.

Серединою циклу є романс «Нічний» етюд. Його побудова – це проста тричастинна форма з контрастною серединою та динамізованою репризою. У першому розділі відчувається два протилежних начала, що проявляється у поєднанні бурхливого супроводу з кантиленною вокальною партією. У середині романсу відбувається активний драматичний розвиток та стверджується

кульмінація, що пронизана особливою експресією. Завершенням твору стає реприза, в якій не розв'язаний конфлікт двох різних начал залишається загальним питанням твору.

У заключному третьому романсі – «Лебединому» етюді, – відчувається тонка гра композитором барвами гармоній, використання примхливих поліфонічних візерунків та контрастності регістрових голосів, що реалістично передають відчуття образу літньої ночі. Проте поступове обертонове наповнення фактури у супроводі твору нагадує й про таємні переживання головного героя.

В цілому, вокальний цикл «Барви та настрої» сприймається як серія характерних картин-замальовок, де слово та музика співіснують у складному колі образів. Вдивляючись у романтичний антураж створений композитором, чітко простежуються не тільки образи кохання, а й силуети типового героя тих часів.

Висновки. Отже, вокальні твори В. Губаренка означеного періоду вирізняються з одного боку простотою композиційної побудови, а з іншого в циклах простежується яскрава динамічність та загостреність драматургії романсів, що особливо притаманно творам зрілого часу творчості композитора. Гармонійна різнобарвність, діалогове поєднання вокальної та інструментальної партій, особлива мелодійність і використання декламації у вокальній партії є характерними рисами композиторського стилю ранньої творчості В. Губаренка.

Аналіз вокальних циклів «З поезії Й. Уткіна» і «Барви та настрої» дозволяє зробити висновок, що 50-60-ті роки ХХ ст. для В. Губаренка були періодом формування композиторського мислення митця; це були одні з перших вокальних збірок, на базі яких відбувся початок процесу оволодіння технікою композиторського письма, розуміння ролі вокальної та інструментальної партій в українській пісенній ліриці.

Перспективи дослідження означеної теми обумовлюються можливістю здійснення порівняльного аналізу вокального доробку Віталія Губаренка, створеного у різні періоди творчості митця.

Список використаних джерел і літератури:

1. Гордейчук Н. Осуществленные надежды. *Советская музыка*. 1969. № 9. С. 11.
2. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми : СДПУ ім. А.С. Макаренка, 2002. 228 с.

3. Некрасова Н. Очерк о творчестве В. Губаренко. *Композиторы союзных республик*. 1976. В. 1. С. 2–12.
4. Черкашина-Губаренко М. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2003. В. 32. Кн. 4. С. 5–33.
5. Яворський Е. Віталій Губаренко. Київ: Музична Україна, 1971. 50 с.

References:

1. Gordejchuk, N. (1969). Accomplished hopes. *Sovetskaja muzyka*, 9, 11 [in Russian].
2. Drach, I. (2002). Composer Vitaliy Hubarenko: formula of individuality: monograph. Sumy: SDPU im. A.S. Makarenka [in Ukrainian].
3. Nekrasova, N. (1976). Essay on the creativeness of V. Gubarenko. *Kompozitory sojuznyh respublik*, 1, 2–12 [in Russian].
4. Cherkashyna-Ghubarenko, M. (2003). Vitaly Gubarenko musical theater – historical context, features of drama. *Naukovyj visnyk NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho*, 32, 4, 5–33 [in Ukrainian].
5. Javorskyj, E. (1971). Vitaly Hubarenko. Kyjiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].

UDC 785.6:780.614+780.641:78.071.1

DOI 10.33287/222047

Tavakkol Ehsan,
*Applicant for the chair of „Theory of Music”,
 Lecturer for the chair of „Composition and instrumentation”
 at the Kharkiv National University of Arts
 named after I.P. Kotlyarevsky*

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

**STRUCTURE AND FORM BUILDING IN THE DOUBLE
 CONCERTO „SEGÂH” FOR PERSIAN NEY, KAMANCHEH
 AND ORCHESTRA BY REZA VALI**

The purpose of this represented scientific article is to reveal the specialized peculiarities of the structure and the form concerning the process of formation in the double Concerto for Persian Ney, kamancheh,

and the orchestra „Segâh” by famous contemporary composer Reza Vali. There are research **methods** into the submitted investigative work a namely compositional and dramatic, contributing to the understanding of the laws of the organization of the selected Concert; analysis and synthesis, which help to dismember and generalize certain, most characteristic features of the structure and shape. **The scientific novelty** consists in identifying the specifics of the manifestation of new approaches to the interpretation of the form of orchestral composition. **Conclusions** of the represented scientific work. In the Double Concerto for Persian ney, kamancheh and the orchestra by composer R. Vali found his own approach to interpreting the compositional structure of the cycle, as well as the form of individual parts, which is due to the recreation of a certain range of images dictated by the chosen program. The features of the structure and principles of forming parts into the concert by R. Vali are manifested in the following. In the selection of 2-part composition, where there is a tendency to compress the cycle; in the direction towards combining parts into a single macrocycle; in a combination of features of traditional genre forms of European music (baroque cycles, classical and romantic concerts) and contemporary concerts; in using the principles of shaping characteristic of ancient Iranian music a namely the mosaic form (in part I) and the nobat-murattab form (in part II) inside the parts; in the implementation of the synthesis of European and Iranian national traditions at the level of the compositional structure of the cycle and the form of parts.

The key words: Reza Vali, concert, ney, kamancheh, mosaic form, nobat-murattab form.

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

Особливості структури і формоутворення у подвійному концерті «Segâh» для перського нея, кеманча й оркестру Реза Валі

Мета статті – виявлення особливостей структури та формоутворення у подвійному концерті «Segâh» для перського нея, кеманча й оркестру відомого сучасного американського композитора іранського походження Реза Валі. **Методи** пропонованого дослідження – композиційно-драматургічний, що сприяє максимальному осмисленню закономірностей організації обраного

концерту; аналіз і синтез, що допомагають розчленувати й узагальнити певні, найбільш характерні особливості, специфічні ознаки структури, а також формоутворення в обраному концерті. **Наукова новизна** представленої статі полягає у виявленні специфіки прояву новочасних підходів до інтерпретації композиційної форми оркестрового твору. **Висновки.** У подвійному концерті «Segâh» для перського нея, кеманча й оркестру ірано-американський композитор Реза Валі знайшов власний підхід до інтерпретації композиційної будови циклу, а також форми окремих частин, що обумовлено відтворенням певного кола художніх образів, продиктованих обраною програмою композиції. Особливості структури і принципів формоутворення частин в розглянутому подвійному концерті Реза Валі проявляються в наступному, а саме – в обранні 2-х частинної музичної композиції, де виявляється тенденція до стиснення циклу; в спрямованості до об'єднання частин в єдиний макроцикл (в макрооднчастинність); у поєднанні рис традиційних жанро-форм європейської музики (барокових циклів, класичного та романтичного концерту) й сучасного концерту; у використанні всередині частин принципів формоутворення, властивих старовинній іранській музиці, а саме – мозаїчної форми (у I частині твору) та форми нобат-мораттаб (у II частині композиції); в здійсненні синтезу європейських та іранських національних музичних традицій на рівні композиційної будови циклу і форми частин окресленого подвійного концерту.

Ключові слова: Реза Валі, концерт, нея, кеманча, мозаїчна форма, форма нобат-мораттаб.

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

Особенности структуры и формообразования в двойном концерте «Segâh» для персидского нея, кеманча и оркестра Реза Вали

Цель статьи – выявление особенностей структуры и формообразования в двойном концерте «Segâh» для персидского нея, кеманча и оркестра известного американского композитора иранского происхождения Реза Вали. **Методы** представленного исследования – композиционно-драматургический, способствующий максимальному осмыслению закономерностей организации

избранного двойного концерта; анализ и синтез, которые помогают расчленивать и обобщать определенные, наиболее характерные особенности структуры, а также формообразования обозначенного концерта. **Научная новизна** публикации состоит в выявлении специфики проявления новых подходов к интерпретации формы оркестрового сочинения. **Выводы.** В двойном концерте «Segâh» для персидского нэя, кеманча и оркестра Реза Вали нашел собственный подход к интерпретации композиционного строения цикла, а также формы отдельных частей, что обусловлено воссозданием определенного круга художественных образов, продиктованных избранной программой музыкального сочинения. Особенности структуры и принципов формообразования частей в рассматриваемом двойном концерте Реза Вали проявляются в следующем: в избрании 2-х частей композиции, где обнаруживается тенденция к сжатию цикла; в направленности к объединению частей в единый макроцикл (в макроодночастность); в сочетании черт традиционных жанро-форм европейской музыки (барочных циклов, классического и романтического концерта) и современного концерта; в максимальном использовании внутри частей принципов формообразования, свойственных старинной иранской музыке, а именно – мозаичной формы (в I части произведения) и формы нобат-мораттаб (во II части сочинения); в осуществлении синтеза европейских и иранских музыкальных национальных традиций на уровне композиционного строения цикла и формы частей обозначенного двойного концерта.

Ключевые слова: Реза Вали, концерт, нэй, кеманча, мозаичная форма, форма нобат-мораттаб.

The problem of this article is justified by the fact that in the last two decades, musicologists increasingly focus their attention on the works of contemporary composers from around the world. The orchestral works by Reza Vali remain, to date, not fully studied and not covered in the scientific literature. The reference to the Concerto by R. Vali is also due to the personal interest of the author of the article, who is engaged in the culture of Iran. A detailed analysis of the structure of the cycle and the musical form of the parts of the Concerto under discussion will make it possible to identify a number of its features and to obtain a more holistic understanding of R. Vali's symphonic works as a representative of Iranian-American musical culture. It's this designates the scientific **topicality** of this represented investigation.

Review of studies. In the world scientific musicological literature, there are no publications devoted to the consideration of the specified Double Concert by R. Vali. Mark Yacovone's annotation „Music” in the booklet attached to the CD „The Ancient Call” contains only the basic idea of the Concert creation.

The purpose of this scientific article is to reveal the peculiarities of structure and form concerning formation into the double Concerto „Segâh” for Persian Ney, Kamancheh and the orchestra by Reza Vali.

The objective of this research is the symphonic works of famous composer R. Vali. **The subject** of this investigation – the aspect of issues in relation to shaping into the Double Concerto „Segâh” for Persian Ney, Kamancheh and orchestra by R. Vali.

The scientific novelty consists of revealing the specifics of manifesting the new approaches to the interpretation of the orchestral composition form.

The basic material. The modern Iranian-American composer Reza Vali is one of the prominent representatives of the musical culture of America of the 20th – 21st centuries. Reza Vali created Segâh, Double Concerto for Persian Ney, Kamancheh, and Orchestra during the mature period of his work – in 2009, in Pittsburgh (USA, Pennsylvania). In total, the composer has created five pieces in the genre of the concerto. The creation of this Concerto was preceded by the composition of The Dervish and The Magus (Concerto for Violoncello and Orchestra), the Concerto for Flute and Orchestra (1992) and Toward That Endless Plain, Concerto for Persian Ney and Orchestra (2003). A piece written in the genre of the concert „Calligraphy № 13, Ancient Call” for Microtonal Trumpet and Orchestra (2014), was created five years later after composing the Double Concerto. The Double Concerto is interesting for its bold innovative solutions, which are manifested at many levels, and, above all, in the field of the composition of the cycle and form of the parts, which is due to the problem scope and imagery of the work.

The problem scope of the Concerto has a philosophical and ethical focus. The composer affirms universal spiritual values: peace, beauty, goodness, freedom, truth and justice. In addition, in the Concerto, the themes of equality and peaceful co-existence of cultures belonging to different countries, the right to preserve the national identity of Iranian culture, which represents the culture of the East, are covered by a semantic thread. In accordance with R. Vali's verbal explanation [2, 5], the content

of the work reflects „the existing political and cultural contradictions between Persian and Western cultures”.

In the drama of the Concerto, one may single out the main ethical storyline – the line of difficult relationships between the Eastern and Western world. The composition reveals the synthesis of West European²⁵ (American, Western in the broad sense) and Iranian musical thinking. The program chosen by R. Vali and the circle of embodied images led to an interesting approach to the interpretation of the compositional structure of the cycle and the form of individual parts.

The Concerto consists of two parts that are performed without interruption, contrary to the classic three-part West European Concerto. Part I *Prelude* is set out in the slow tempo (*Largo*), Part II *Main movement* – in the fast tempo (*Molto allegro*). As one can see, in this Concerto, there is a tendency to compress the cycle and merge the parts into a kind of macro-cycle.

The two-part structure of the Double Concerto cycle can be schematically represented in the following way:

A	B
Part I	Part II
From the beginning – r. m. 9	r. m. 10–89

It is noteworthy that the parts of the cycle are unequal in scale and, accordingly, in the duration of the performance²⁶. Part I of the Concerto lasts 6 minutes and 19 seconds, and Part II 22 minutes and 56 seconds (i.e., it is almost 3.5 times longer than Part I). The asymmetry observed in the construction of the cycle acts as one of the main means of the form building. Such a diversity of parts of the composition is due to the author’s intention and R. Vali’s focus on the patterns of cycles formed in instrumental music of the Renaissance and entrenched in baroque music, where the *Prelude* served as a kind of musical preface to a larger work.

²⁵ It should be noted that in the context of globalization, we can interpret the European musical language as a universal Western.

²⁶ In this article, we give the performance time of the Double Concerto which is indicated in the booklet attached to the album *The Ancient Call* with an audio recording of the Concerto under discussion [2, 13].

Therefore, despite the small scope of the *Prelude*, it plays an important dramatic role in the cycle.

In the Concerto, R. Vali combines the traditional Western European principles inherent in the structure of the cycle composition of the Romanticism era, and the form building principles within the parts typical of classical Iranian music.

In **Part I** of the Concerto – *Prelude, Largo* ♩ = 38 (from the beginning – r. m. 9), the peaceful life of the Iranian people was reflected. The *Prelude* is composed in *mosaic* form²⁷ with the elements of improvisation, including 7 small sections. Five of them use *gushehs* (Iran. – “part of something”) – the melodies presented in the *dastgâh Segâh*, which are borrowed from *radif*, and the improvisational melody based on *Mâghâm Saba* (Iran. – “wind”). We list successively the names of the *gushehs*²⁸ used, which form the basis for the fragments of the “general pattern” of the musical mosaic: *Darâmad*, *Zabol*, *Mâyeh*, *Mokhalef*, *Maghlob* and *Foroud*²⁹ (*Darâmad*). Note that the last (7th) section – *Foroud*, serves as a kind of **reprise** of the *Prelude*. It reveals some common features with the material of the 1st section, namely – the use by the author of tetrachord of *gusheh Darâmad*; similar tempo (♩ = 42) and dynamic characteristics (*f* – for solo instruments, *pp* – for harp and strings); intonations of the tertian motif. In an effort to emphasize the special – final role of the 7th section in the *Prelude*, R. Vali delimits it from the previous sections by applying the following means: slowing down the tempo (*molto rit.*) and strengthening the dynamics (*ff-sfz-sfz-sfz-ff*) at the

²⁷ The name of this musical form comes from the name of a fine art form – mosaic. The *mosaic form* in a musical work is a form consisting of several different sections. We emphasize that the mosaic form chosen by the composer in Part I of the Concerto is similar to the type of form building that has traditionally been set in the structure of the classical Iranian *radif*. Reza Vali built the 5 main *gushehs* used in the *Prelude*, in a sequence similar to *radif*. Note that there are several *radifs* in Iranian music literature, but the sequence of *gushehs* in them is almost the same. (*Ists* and *shâheds* are also similar in the *gushehs*.) By the way, most Iranian performing musicians turn to a *radif* recorded from Mirza Abdollah Farahani (1843–1918).

²⁸ Let us also indicate the meaning of the names of *gushehs* in translation from the Iranian language: *Darâmad* – “discovery”; *Zabol* is the name of a city located in the southeast of Iran; *Mâyeh* – “crying”; *Mokhalef* – “opposite”; *Maghlob* – “leaving, retreating, defeated”; *Foroud* – “return, completion” (*Darâmad*).

²⁹ *Foroud* in Iranian music is a form building unit serving as the ending, final construction, performed in the original tetrachord – *Darâmad*. In performing practice, Iranian musicians, following tradition, usually complete their program (composed of a number of *gushehs* played in certain *dastgâhs*) with the musical material indicated in the main tetrachord – *Darâmad*.

end of the 6th section, using fermata at the junction of the 6th and 7th sections, as well as changing the tempo (*Poco mosso* ♩ = 42) and dynamic towards fading – at the beginning of the 7th section (*f* instead of *ff* – for solo instruments, *pp* instead of *f* – for harp and strings). Note the fact that in the *radif* such methods of division are not used, and the tempo characteristics are not indicated.

Thus, the first and the final sections of Part I, being consonant, form an arched roundness, which contributes to harmony, consistency and unity of form. We give a diagram of the form of Part I:

1 st section	2 nd section	3 rd section	4 th section	5 th section	6 th section	7 th section
a	b	c	d	e	f	a ₁
From the beginning – r. m. 2	R. m. 3	R. m. 4	R. m. 4 + bar 5, r. m. 5	R. m. 6-7	R. m. 8	R. m. 9
<i>Gusheh Darâmad</i>	<i>Gusheh Zabol</i>	<i>Gusheh Mâyeh</i>	<i>Gusheh Saba</i>	<i>Gusheh Mokhalef</i>	<i>Gusheh Maghlob</i>	<i>Gusheh Darâmad</i>

In the Double Concerto, where the parts follow almost without interruption, there is a tendency towards uniting the cycle. It should be noted that, on one hand, R. Vali externally (formally) complies with the principle of delimitation of the cycle parts. In order to create a sense of completion at the end of Part I, the composer applies a tempo slowdown (*rit.*), places two bar lines and indicates the upcoming change of meter (6/8). On the other hand, the author seeks to merge the parts of the whole, which is manifested: in a sudden dynamic increase (*f-ff-sfz-sfz-sfz-fff*) and an upward melodic “take-off”, as well as in the appearance of the familiar micro-tertian intonation *ekoron³-c³-ekoron³* (characteristic of the first three sections) in the final sounds of Part I and in the initial sound of Part II that both connects the structural units and levels of the clarity of the distinction between the cycle parts.

Thus, one of the features of the Concerto cycle compositions is the combination of two principles of differentiation, expressed, on one hand, in a clear isolation of the structure faces, and, on the other hand, in their fuzziness. The Concerto has a clear tendency towards merging the cycle into a macro-single-part.

Part II of the Double Concerto, *Molto allegro*, ♩ = 96 (r. m. 10–89), following without interruption, is written in the form of *nabat-*

*murattab*³⁰(Iran. – “turn”, “time – order”), consisting of 9 contrast sections, cadence and coda), where repeating sections are found and endowed with a certain semantic meaning. For example, section **A** is repeated three times, sections **B**, **C** and **D** are played twice. The repetition of individual sections unites and fastens the musical fabric, serves as the principle of organization of the musical material. Note that the form of *nabat-murattab* somewhat resembles the European form of rondo, where **A** is a section resembling a refrain, and **B**, **C** and **D** are the sections similar to episodes.

Schematically, the form of Part II can be represented as follows:

a	r. m.10-11	<i>Dastgâh Segâh, gusheh Zangi Shotor</i>
b (b ₁ +b ₂)	r. m. 12-19 (r. m. 12-16) + (r. m. 17-19)	Polymodality (r. m. 12-16), atonal music (r. m. 17-19), <i>gusheh Zangi Shotor</i> (r. m. 12-16)
s (a)	r. m. 20-21	<i>Dastgâh Segâh, gusheh Mâyeh</i> (r.m.21), melody in <i>Mâghâm Saba</i> (r.m.21-22)
c	r. m. 23-30	<i>Dastgâh Homayoun, gusheh Raz-o-niyaz</i> (r. m. 23-26), <i>âvâz Dashti</i> in <i>dastgâh Shur</i> (r. m. 27-30)
closing	r. m. 31-33	Modulation from <i>dastgâh Homayoun</i> in <i>dastgâh Segâh</i> , tetrachords in <i>dastgâh Shur</i>
a	r. m. 34-37	<i>Dastgâh Segâh, gusheh Zangi Shotor</i> (r. m. 35-37)
b (b ₁ +b ₂)	r. m. 38-45 (r.m.38-42)+(r.m.43-45)	Polymodality (r.m. 38-42), atonal music (r.m. 43-45), <i>gusheh Zangi Shotor</i> (r.m. 38-42)
d	r. m. 46-62	<i>Dastgâh Segâh, gusheh Renge Del Gosha</i> (r. m. 46, 47, 49, 51, 52, 55, 56, 58-59); Variants of <i>gusheh Renge Del Gosha Es-dur</i> (r. m. 48, 50, 53, 54, 57); music in jazz manner harmony (60-62);
a	r. m. 63-64	<i>Dastgâh Segâh, tetrachord Dashti</i>
c	r. m. 65-71	<i>Âvâz Dashti</i> in <i>dastgâh Shur</i> (r.m.65-68), <i>gusheh Mâyeh</i> in <i>dastgâh Segâh</i> (r.m.70,71)
Cadence	r. m. 72-79	<i>Morakkab</i> . Alternation of different <i>dastgâh s</i> and <i>gushehs</i> : <i>gusheh Rahab</i> in <i>dastgâh Shur</i> (r. m. 72); <i>gusheh Ashran</i> in <i>dastgâh Shur</i> (r. m. 72 + bar 8); <i>gusheh Hossein</i> in <i>dastgâh Nava</i> (r. m. 73 + bar 2); <i>gusheh Shahnaz</i> in <i>dastgâh Shur</i> (r. m. 73 + bar 9); <i>gusheh Ozzal</i> in <i>dastgâh Shur</i> (r. m. 74); <i>gusheh Darâmad</i> in <i>dastgâh Homayoun</i> (r. m. 74 + bar 4); <i>gusheh Raz-o-niyaz</i> in <i>dastgâh Homayoun</i> (r. m. 75); <i>gusheh Mâyeh</i> in <i>dastgâh Segâh</i> (r. m. 78); <i>foroud</i> in <i>Segâh</i> (r. m. 78 + bar 4); <i>dastgâh Segâh</i> (r. m. 79).
a	r. m. 80	<i>Dastgâh Segâh, gusheh Zangi Shotor</i>

³⁰ The **form of *nabat*** (Iran. – „turn, time”) was used from ancient times in the vocal and instrumental music of Iran, and then became widespread in the music of other countries: in Azerbaijan, Tajikistan, Uzbekistan, Turkey, Iraq. The researchers could not establish the time of emergence of the *nabat* form, but it is known that as early as in the 14th century, this form was widely used by composers for their works. The *nabat* form is a kind of cyclic form, built on the alternation of contrast sections, united by one mode. Initially, the *nabat* form included 4 different sections, where fast, active sections were replaced by slow and calm, and the vocal texts written in Persian alternated with the texts presented in Arabic. The principle of organization of the *nabat* form is associated with the Eastern philosophical concept of the cyclicity of time: the change of day and night, seasons. The information on the *nabat* form is given in the article by the Iranian musicologist S. Fatemi [1, 77–91].

d	r. m. 81-85	<i>Dastgâh Segâh, gusheh Renge Del Gosha</i> (r. m. 81-82); <i>Es-dur gusheh Renge Del Gosha</i> (r. m. 83-85), music in jazz manner harmony
Coda	r. m. 86-89	<i>Dastgâh Segâh</i> (r. m. 86); <i>c-moll</i> (r. m. 86 + bar 6); <i>Segâh</i> (r. m. 89 + bar 2), variant of <i>gusheh Renge Del Gosha</i>

sarkhane	khane 1	sarkhane	khane 2	sarkhane	khane 1	khane 3	sarkhane	khane 2	Cadence	sarkhane	khane 3	coda
• a	• b • b ₁ +b ₂	• a • s	• c • c-closing	• a	• b • b ₁ +b ₂	• d	• a	• c		• a	• d	

Each of the sections of the *nabat-murattab* form has its own name: **a** – *sarkhane* (Iran. – „1st house”), **b** – *khane dovom* (Iran. – „2nd house”), **c** – *khane sevom* (Iran. – „3rd house”), **d** – *khane chaharom* (Iran. – „4th house”), **s** - *bridge* (Iran. – „bind”, „bridge”) – the connecting section, **closing** – the section with a modulating function. Note the fact that all three statements of the theme of section **A** – *sarkhane* are presented in the main mode of the Concerto – *Segâh*. This compositional technique contributes to the unity of Part II and its logical completeness.

In the context of the genre of concerto, the **symbols** of Eastern (Iranian) musical culture are the musical themes created on the basis of the *Dástgâh/Mâghâm* system, performed on Iranian folk instruments, as well as the timbres of Iranian instruments – ney, kamancheh, daf and darbuka (see sections: **a**, **c**, **s**, **closing**, cadence and coda). The symbols of Western (American and European) culture are atonal music (with simulated machine gun fire), reflecting the conflict of two worlds (see sections **b**₂), as well as dance music that sounds in a jazz manner (with its inherent uneven syncopated rhythm, the European mode and harmony, improvisation, lively tempo and the specifics of orchestration), performed by the orchestra – the big band or the whole band (see sections **d**), recreating the reconciliation of the East and West.

Conclusions. Summarizing the above, the following features of the structure and the form building principles of parts in *Segâh*, Double Concerto for Persian Ney, Kamancheh and Orchestra by Reza Vali can be distinguished.

1. For the Concerto, the author chooses a 2-part composition, where a tendency to cycle compression is revealed.
2. In the Concerto, there is a tendency towards uniting the parts into a single macro-cycle (in a macro-single-part).
3. The work combines the features of traditional genre forms of European music (baroque cycles, classical and romantic concerto) and modern concerto.

4. Inside the parts, the composer uses the form building principles characteristic of early Iranian music – a *mosaic* form (in Part I) and a form of *nabat-murattab* (in Part II).

5. At the level of the compositional structure of the cycle and the form of the parts, a synthesis of European and Iranian national traditions is made.

Consequently, in the Concerto under discussion, Reza Vali found his own approach to the interpretation of the compositional structure of the cycle, as well as the form of individual parts, due to the recreation of a certain circle of images determined by the chosen program.

The prospects of this submitted scientific investigation is consist of comparing next results concerning analysis of different orchestral compositions by famous Iranian-American composer Reza Vali.

Список використаних джерел і літератури:

1. Fatemi S. Compound form in Folk Music of Iranian Culture. 2010. Vol. 1, Is. 1. P. 77–91.
2. Vali R. The Ancient Call [Albom]. New York: Albany Records, 2016.
3. Vali R. Segah : Double Concerto [Score]. Warwickshire: Presto Music, 2016. 117 p.

References:

1. Fatemi, S. (2010). Compound form in Folk Music of Iranian Culture, 1 (1), 77–91 [in English].
2. Vali, R. (2016). The Ancient Call [Albom]. New York: Albany Records [in English].
3. Vali, R. (2016). Segah: Double Concerto [Score]. Warwickshire : Presto Music [in English].

Рецензування (Reviewing)

UDC 78.071.4

DOI 10.33287/222048

Громченко Валерій Васильович,
*доктор 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

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

ЕМПІРИЧНА ТЕОРІЯ ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА В МАЙСТЕР-КЛАСІ АНДЖЕЯ МАЄВСЬКОГО

У рецензії представлено аналітичний погляд на ряд виконавсько-практичних питань духового академічного музично-виконавського мистецтва, що були окреслені у рамках майстер-класу соліста-кларнетиста симфонічного оркестру Норвезької національної опери Анджея Маєвського.

Ключові слова: метод, підхід, майстер-клас, емпіричні методи дослідження.

В рецензии представлен аналитический взгляд на ряд исполнительско-практических вопросов духового академического музыкально-исполнительского искусства, которые были во внимании в рамках мастер-класса солиста-кларнетиста симфонического оркестра Норвежской национальной оперы Анджея Маевского.

Ключевые слова: метод, подход, мастер-класс, эмпирические методы исследования.

The annotation represents an analytical view to the series performing practical questions of wind academic musically performing art, which

were into the attention at the master-class from renowned soloist-clarinetist of Norwegian National Opera by Andrzej Majewski.

The key words: method, approach, master-class, empirical methods of investigation.

У багатогранності надзвичайно строкатих аспектів взаємодії музично-виконавського мистецтва із сучасним музикознавством, однією зі сполучальних ланок задля максимально цілющого взаємозбагачення цих полярно різних творчо-інтелектуальних процесів, плідного симбіозу теорії і практики, доленосне значення отримує саме активізація емпіричної теорії, тобто відповідного вчення виведеного із практики, усталення певної об'єднуючої концептуальності, наголосимо, народженої за наслідками безпосередньої практичної діяльності музикантів-виконавців. Якраз такої змістовно-концепційної ваги набув майстер-клас кларнетиста-соліста симфонічного оркестру Норвезької національної опери та балету Анджея Маєвського, що відбувся згідно творчої програми Європейського музичного форуму в рамках Міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Музика без меж», який пройшов 24 – 26 лютого 2020 року в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки.

Займаючись із вихованцями-кларнетистами відомий європейський музикант торкався виключно емпіричної сутті багатьох питань, що зацікавили б, підкреслимо, виконавців-духовиків різних спеціалізацій. Зокрема, акцентувалась увага на важливості безшумного вдиху, як з позиції виконавсько-технологічного процесу дихання (безшумний вдих активізує роботу нижніх, більш гнучких частин легеневої системи, так мовити вільних від корсету ребер), так і з художньо-виразового значення беззвучного вдиху, адже фаза взяття повітря музикантом-духовиком не може тлумачитись як лише технологічно необхідний акт виконавського процесу, це ще й свого роду цезура, концентрація психологічно-енергетичного фокусу емоцій, почуттів виконавця. Саме цезури (тиша, що звучить), ущільнено перетинаючись з інструментальним звучанням, впливають на слухацьку аудиторію не менше ніж звук інструмента. Й обов'язок кожного професійного музиканта додати цезуру вдиху, безумовно, у відповідності певного фразування, структури музичного мовлення, до найбільш дієвих засобів художньої виразності.

Змістовно окремо Анджей Маєвський наголошував і на сприйнятті виконавцями тиші як специфічного водорозділу, що дозволяє споглядати «внутрішні», максимально самобутні характеристики атаки звуку. Адже лише у свідомому осягненні, вслуховуванні в тишу відкривається різноманіття атаки, початку звуку, багатогранність її видів, що на сьогодні зростає у максимальній швидкості. Професор В.М. Апатський у численних методичних і наукових працях стверджує поряд з твердою, м'якою, акцентованою, простою (без участі язика), окремий тип атаки, а саме – допоміжна атака, до якої долучаються подвійна, потрійна, слепова, фрикативна та багато інших постійно модифікуючих видів духового туше, тобто «торкання», «чіпання», «дотикання», формуючи максимальність калейдоскопу початку звуку на духовому академічному інструменті [1; 2].

Вже споглядаючи на майстер-клас із відстані часу та спираючись на метод узагальнення з групи емпіричних підходів науково-дослідницької діяльності викладачів-науковців, слід підкреслити професійно-виконавську придатності для кожного музиканта-духовика принципу горизонтального стискання губних м'язів (амбушюра), на відміну від їх вертикальної природи стискання. Наголосимо, що означене побажання відомого кларнетиста унеможливорює часто занадто превалюючий природно-фізіологічний вертикальний тиск верхньої та нижньої губ виконавця, а також його верхньої та нижньої щелеп. Внаслідок саме горизонтального напрямку стискання м'язів амбушюра, зокрема, кругової губної м'язи рота, формується щонайбільша чутливість, соковитість, еластичність, пружність губного апарату музиканта-духовика.

Не менш цікавим постало емпіричне обґрунтування важливості занять на так мовити тяжких тростинах (кларнет, саксофон, гобой, фагот). Змістовно ціннісне значення такого роду рекомендації умотивовувалось Анджеем Маєвським у бажанні досягнення виконавсько-технологічного відчуття опору, своєрідного спротиву вібраційній хвилі звукозбудника. Саме внаслідок цього опертя досягається максимально якісний рівень розвитку виконавського дихання, активізується робота усієї легенево-дихальної системи.

Емпіричні методи спостереження й узагальнення було застосовано на шляху до висновку щодо природності кута тримання інструмента. Різноманітні, під час дуже полярні, фізіологічні особливості у виконавців (форма зубів, прикусу, підборіддя)

обумовлюють своєрідну індивідуальність процесу визначення положення інструмента відносно корпусу музиканта.

Таким чином, майстер-клас відомого кларнетиста Анджея Маєвського, сприймаючись в емпіричній призмі методів пізнання, відтворив природну зумовленість та, водночас, безперечну сполучальність професійного музично-виконавського мистецтва із сучасною музикознавчою думкою.

Список використаних джерел і літератури:

1. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. 432 с.
2. Апатский В.Н. Актуальные проблемы духового музыкально-исполнительского искусства. Київ: Задруга, 2013. 588 с.
3. Леонов В.А. Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах. Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2010. 345 с.

References:

1. Apatskij, V.N. (2006). Fundamentals of theory and methodology of wind music performing arts. Kyjiv: NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho [in Russian].
2. Apatskij, V.N. (2013). Actual problems of brass musical performing arts. Kyjiv: Zadrugha [in Russian].
3. Leonov, V.A. (2010). Fundamentals of the theory of performance and teaching methods to play wind instruments. Rostov-na-Donu: RGK im. S.V. Rahmaninova [in Russian].

З М І С Т

<i>Передмова</i>	3	
Музична культура Дніпропетровщини Music culture of Dnipropetrovsk region		
Щітова С.А. <i>ЛЕОНІД УСАЧОВ – ОДИН З ПЕРШИХ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПОЗИТОРІВ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ (до питання становлення регіональної композиторської школи)</i>		5
Тулянець А.А. <i>ГАРРІ ЛОГВИН ЯК СИМВОЛ СКРИПКОВОЇ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ</i>		16
Лисенко Я.О. Писаренко Ю.В. <i>МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ</i>		24
Громченко В.В. <i>НЕОРОМАНТИЧНІ РИСИ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА НЕЖИГАЯ (на прикладі творів для духових інструментів)</i>		34
Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва Theoretic and historical problems of musical art		
Купіна Д.Д. Смірнова Г.О. <i>ТРАКТУВАННЯ ТЕКСТІВ ПІСЕНЬ З П'ЄС В. ШЕКСПІРА У ЖАНРІ ВОКАЛЬНОЇ МІНІАТЮРИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ</i>		46
Макаренко О.В. <i>ПСАЛМОВІ ТЕКСТИ В УКРАЇНСЬКОМУ ДУХОВНОМУ КОНЦЕРТІ ДОБИ БАРОКО І КЛАСИЦИЗМУ: МИСТЕЦЬКІ ПАРАЛЕЛІ</i>		57

Плаксина О.Ф.

*ДО ПИТАННЯ СПЕЦИФІКИ ЗВУКООБРАЗУ
В СУЧАСНОМУ ЄВРОПЕЙСЬКОМУ
ЕСТРАДНОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.....*

74

Shchitova S.

Stelmashik A.

*TRACT „AKHAK QUEBOM”
(„BASES OF SCIENCE ABOUT MUSIC”)
AS A MIRROR OF KOREAN CULTURE*

83

Савченко Г.С.

*ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ
ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА А. БЕРГА
У СВІТЛІ КУЛЬТУРНО-ПАРАДИГМАЛЬНИХ ЗМІН
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ*

95

Berehova O.

Yermakova E.

*INTERPRETATION OF GENRE
OF THE MARIAN ANTIPHONS
IN CONTEMPORARY UKRAINIAN MUSIC
(on the example of the cycle «Mariologia» by A. Retynsky).....*

104

Гонтова Л.В.

Колімбет С.В.

*МІНІМАЛІЗМ ТА МОНОТЕМБРОВІСТЬ
АНСАМБЛЮ ФЛЕЙТ У ТВОРЧОСТІ Г. БЕФТІНКА
(на прикладі твору «Птахи»).....*

114

Музичне виконавство

і педагогіка

Musical performing and pedagogic

Горовой С.Г.

Кобченко О.О.

*СВОЄРІДНІСТЬ ШЛЯХІВ РОЗВИТКУ
ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО КОНЦЕРТУ.....*

125

Рудика О.А. <i>ФРАНСУА ДЕВ'ЄН –</i> <i>«МИТЕЦЬ, ГІДНИЙ ПОВАГИ ТА СИМПАТІЙ»</i>	136
Іванова І.Л. Возіянова О.В. <i>СПЕЦИФІКА ПІАНІСТИЧНОЇ ТРАКТОВКИ</i> <i>ТЕМИ «ЇХАВ КОЗАК ЗА ДУНАЙ»</i> <i>У ВАРІАЦІЯХ К. ВЕБЕРА ТА ЙОГО СУЧАСНИКІВ –</i> <i>Й. ГУММЕЛЯ ТА Л. БЕТХОВЕНА</i>	148
Довжинець І.Г. <i>ЄВГЕН КАРПЕНКО:</i> <i>ГОРИЗОНТИ ТВОРЧОСТІ</i>	158
Золотарьова Н.С. Панченко М.О. <i>ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ</i> <i>КОНЦЕРТУ МІ-МІНОР ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ОРКЕСТРОМ</i> <i>А.І. ХАЧАТУРЯНА</i>	170
Горбаль Я.М. <i>СОНАТА ДЛЯ САКСОФОНА П. КРЕСТОНА</i> <i>В АСПЕКТІ УНІВЕРСАЛІЙ ЖАНРУ</i> <i>ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СОНАТИ У ХХ СТОЛІТТІ</i>	181
Руденко О.Ф. Стахевич Г.О. <i>ОСОБЛИВОСТІ РОМАНСОВОЇ ТВОРЧОСТІ</i> <i>ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА 50-60-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ</i>	193
Tavakkol Ehsan <i>STRUCTURE AND FORM BUILDING</i> <i>IN THE DOUBLE CONCERTO „SEGÂH” FOR PERSIAN NEY,</i> <i>KAMANCHEH AND ORCHESTRA BY REZA VALI</i>	203

Рецензування (Reviewing)

Громченко В.В. <i>ЕМПІРИЧНА ТЕОРІЯ</i> <i>ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА</i> <i>В МАЙСТЕР-КЛАСІ АНДЖЕЯ МАЄВСЬКОГО</i>	214
---	-----

Наукове видання

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 19 (2, 2020)

Відповідальний за випуск
В.В. Громченко

Коректор *Ю.В. Гончаров*

Підписано до друку 28.12.2020 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Time New Roman.
Друк цифровий. Ум. друк 8,84.
Наклад 100 пр. Зам. № 32/20

Видавництво «ГРАНІ»
49000, м. Дніпро, вул. Старокозацька, 12/8
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК № 2131 від 23.02.2005
www.grani.org.ua
www.grani-print.dp.ua
granidp@gmail.com
graniprint@gmail.com