

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 10.33287/22202104

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 20 (1, 2021)

**Дніпро
ГРАНІ
2021**

УДК 78.072
М 90

Друкується за рішенням Вченої Ради
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Протокол № 5 від 12.04.2021 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 Рігіс** – 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); **ПЕТРОШІСНЕ Ліна** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Клайпедського університету (м. Клайпеда, Литва); **ЙОВАНОВІЧ Єлена** – д-р мист., стар. наук. співробітник Сербської академії наук і мистецтв (м. Белград, Сербія); **БАЛЬСИС Рімантас** – д-р гуман. наук (етнологія), проф. Клайпедського університету (м. Клайпеда, Литва); **СЛЮЖИНСКАС Рімантас** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **БЕРЕГОВА О.М.** – д-р мист., проф., проф. каф. «Історія та теорія музики» Дніпр. академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **КАЛАШНИК М.П.** – д-р мист., проф., зав. каф. «Муз.-інстр. підготовки» Харківського нац. пед. універ. ім. Г.С. Сковороди (м. Харків); **ШАБАНОВА Ю.О.** – д-р філос. наук, проф., зав. каф. «Філософії та педагогіки» Нац. гірничого універ. (м. Дніпро); **ХАНАНАСВ С.В.** – канд. мист., доц., проректор з навч. роботи Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ЩІТОВА С.А.** – канд. мист., доц., зав. каф. «Історія та теорія музики» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ВАРАКУТА М.І.** – канд. мист., доц., проф. кафедри «Історія та теорія музики» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ТУЛЯНЦЕВ А.А.** – канд. мист., доц., зав. каф. «Вокально-хорове мистецтво» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **КУПНА Д.Д.** – канд. мист., доц. кафедри «Історія та теорія музики» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **СЛАВСЬКА Я.А.** – канд. пед. наук, доц. каф. «Соц.-гуман. дисц.» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ГРОМЧЕНКО В.В.** – 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: ГРАНИ, 2021.

Вип. 20 (1). 303 с.

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

Dnipro: GRANI, 2021. Issue 20 (1). 303 p.

Двадцятий 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 twentieth 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, Cosmospactfactor, Academic Resource Index ResearchBib, Journal Factor (JF),
International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF), General Impact Factor
The DOI for all this scientific compilation 10.33287/22202104

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, 2021

© ГРАНИ, 2021

ПЕРЕДМОВА

Двадцятий випуск збірника наукових праць «Музикознавча думка Дніпропетровщини» знайомить фахівців зі статтями, що є наслідком науково-дослідницької звитяги викладачів, аспірантів і магістрантів, насамперед, Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. До видання також увійшли наукові здобутки вчених, дослідницька активність яких, певною мірою пов'язана з Дніпропетровським регіоном.

Проблемно векторна розгалуженість презентованих наукових статей зумовила їх упорядкування у комплексі з трьох розділів, а саме – «Музична культура Дніпропетровщини», «Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва», «Музичне виконавство і педагогіка».

У першому розділі «Музична культура Дніпропетровщини» змальовується творчий портрет відомого хорового диригента Дніпропетровського регіону, активного діяча культурно-мистецького життя краю Валентина Миколайовича Пучкова-Сорочинського (А.А. Тулянцев, А.О. Швачка). Творчій постаті О. Векслера-Стрижевського як професійного музиканта, одного з перших викладачів класів духових інструментів, диригента у Дніпрі / Катеринославі кінця ХІХ – початку ХХ століття присвячена стаття О.О. Кривулі.

Другий розділ збірника «Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва» зосередить увагу сучасних фахівців на жанрово-стильових (І.М. Рябцева), алеаторично-сонористичних (Н.Ю. Тарасова й Я.О. Черниш) та науково-просвітницьких (Ю.І. Островський) домінантах українського музичного мистецтва, а також національно-культурного просвітницького руху. Теоретико-історичні аспекти французької і німецької камерно-інструментальної музики знаходять новочасне аналітичне бачення у науковому доробку І.В. Смірної, Т.В. Жаркіх та О.В. Возіянової. Термінологічні й змістовно-художні питання європейського академічного музичного мистецтва отримують науково-результативний відгук у працях В.Г. Бойка, В.О. Ракочі, Г.С. Савченко та М.П. Калашник.

У розділі «Музичне виконавство і педагогіка» визначається художньо-мистецька своєрідність творчого доробку видатних музикантів минулого і сучасності, а саме – британського композитора Т. Адеса (Д.Д. Купіна й Є.Ю. Сізіх), українського митця О. Польового

(Т.В. Хмилюк), геніальних композиторів Ф. Ліста і В. Белліні (Н.С. Золотарьова). У багатоаспектності аналітичного погляду на традиції професійного музичного виконавства постають праці А.О. Генкіна, О.П. Бадалова, А.О. Степанової.

Виконавський аспект камерно-інструментального доробку французький композиторів першої половини ХХ століття цікавить Я.М. Горбала, а виконавське хорове мистецтво в регіональному та історико-орієнтованому поглядах постає у центрі уваги В.С. Пер'ян і Т.В. Петришиної.

Розширюючи кордони європейського музичного мистецтва з метою всебічного взаємозбагачення й діалогу культур, у пропонованому збірнику окреслився самобутній вектор вивчення академічної музичної культури Китаю, означений у працях Цзян Чжаоюй, Ян То, Чжан Сіцюй.

Таким чином, наукове видання «Музикознавча думка Дніпропетровщини» (випуск 20) неодмінно зацікавить багатьох фахівців новочасного академічного музичного мистецтва, зумовлюючись, насамперед, новизною, вагомим практичним значенням наукових розробок та, безумовно, 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 78.075

DOI 10.33287/222101

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>

Швачка Анжеліна Олексіївна,
*народна артистка України,
солістка Національної опери України,
доцент кафедри «Оперний спів»
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського*

тел. (095) 698 - 24 - 14
e-mail: shvachka77@icloud.com

ТВОРЧИСТЬ ВАЛЕНТИНА ПУЧКОВА-СОРОЧИНСЬКОГО ЯК УЗАГАЛЬНЕННЯ ДОСВІДУ ХОРМЕЙСТЕРА-МЕНЕДЖЕРА

Метою статті є аналіз творчості головного хормейстера Дніпропетровського академічного театру опери та балету, заслуженого діяча мистецтв України В. Пучкова-Сорочинського у контексті розвитку музичної культури Дніпропетровщини 70-90-х років ХХ – першої чверті ХХІ століть. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві визначаються чинники, що безпосередньо вплинули на формування творчої особистості В. Пучкова-Сорочинського: робота на посаді хормейстера (згодом – головного) Дніпропетровського театру опери та балету, дворічне стажування у Великому театрі (м. Москва), діяльність у якості одного з організаторів, музиканта-хормейстера, співака та

менеджера в ансамблі «Козацькі шляхи»; залучення Дніпропетровського театрального хору через кастинг до проведення Міжнародного мистецького проекту-показу опери «Dream of the red chamber» Bright Sheng на сценах Китаю. **Методи дослідження** спрямовано на осмислення творчості В. Пучкова-Сорочинського у синтезі її кількох аспектів (великої хормейстерської та виконавської діяльностей, менеджерської роботи). У статті використано такі методи як біографічний – для систематизації фактів творчої діяльності В. Пучкова-Сорочинського, виконавський аналіз – для розуміння професійної індивідуальності хормейстера, історичний – для встановлення тематичного показнику вистав і концертів, комплексний – для осмислення багатоаспектної діяльності В. Пучкова-Сорочинського як цілісного явища хормейстерської культури Дніпропетровщини. **Висновки.** Узагальнюючи результати дослідження, визначено, що таке поняття, як «головний хормейстер Дніпропетровського академічного театру опери та балету» є непересічним мистецьким явищем, що успішно виходить за межі регіональної культури. У річищі сучасної музично-театральної стаціонарної та гастрольної практики утверджується багатогранне розуміння значення персони хормейстера-менеджера В. Пучкова-Сорочинського, зумовлене його професійними та особистісними чинниками.

Ключові слова: хормейстер, Дніпропетровський театр опери та балету, стажування, гастролі, ансамбль «Козацькі шляхи», менеджер.

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

Швачка Анжелина Алексеевна, народная артистка Украины, солистка Национальной оперы Украины, доцент кафедры «Оперное пение» Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского

Творчество Валентина Пучкова-Сорочинского как обобщение опыта хормейстера-менеджера

Целью статьи является анализ творчества главного хормейстера Днепропетровского академического театра оперы и балета, заслуженного деятеля искусств Украины В. Пучкова-Сорочинского в контексте развития музыкальной культуры Днепропетровщины 70-90-х годов XX – первой четверти XXI веков. **Научная новизна** статьи

заключается в том, что впервые в украинском музыковедении определяются факторы, которые непосредственно повлияли на формирование личности В. Пучкова-Сорочинского: работа в должности хормейстера (впоследствии – главного) Днепропетровского театра оперы и балета, двухгодичная стажировка в Большом театре (г. Москва), деятельность в качестве одного из организаторов, музыканта-хормейстера, певца и менеджера в ансамбле «Казацкие дороги»; привлечение Днепропетровского театрального хора через кастинг к проведению Международного художественного проекта-показа оперы «Dream of the red chamber» Bright Sheng на сценах Китая. **Методы исследования** направлены на осмысление творчества В. Пучкова-Сорочинского в синтезе его нескольких аспектов (обширной хормейстерской и исполнительской деятельности, менеджерской работы). В статье использованы следующие методы: биографический – для систематизации фактов творческой деятельности Валентина Пучкова-Сорочинского; исполнительский анализ – для понимания профессиональной индивидуальности хормейстера; исторический – для установления тематического показателя спектаклей и концертов; комплексный – для осмысления многоаспектной деятельности В. Пучкова-Сорочинского как целостного явления хормейстерской культуры Днепропетровщины. **Выводы.** Обобщая результаты исследования, определено, что такое понятие, как «главный хормейстер Днепропетровского академического театра оперы и балета» является незаурядным художественным явлением, успешно выходит за пределы региональной культуры. В русле современной музыкально-театральной стационарной и гастрольной практики утверждается многогранное понимание значения персоны хормейстера-менеджера В. Пучкова-Сорочинского, обусловленное его профессиональными и личностными факторами.

Ключевые слова: хормейстер, Днепропетровский театр оперы и балета, стажировка, гастроли, ансамбль «Казацкие дороги», менеджер.

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

Shvachka Anzhelina, soloist of the National Opera of Ukraine, People's Artist of Ukraine, docent of the department «Opera singing» of the National music academy named after P. Tchaikovsky

Creativity of Valentin Puchkov-Sorochinsky as a generalization of the experience of the hormeister-manager

The purpose of the article is to analyze the creativity of the chief choirmaster of the Dnepropetrovsk Academic Opera and Ballet Theater, Honored Art Worker of Ukraine V. Puchkov-Sorochinsky. The author analyzes the musical culture of the Dnipropetrovsk region in the context of the development of the 70-90-s of the XX – the first quarter of the XXI century. **Scientific novelty.** For the first time, the author defines the factors in Ukrainian musicology that directly influenced the formation of V. Puchkov-Sorochinsky's personality, work as a choirmaster (later - chief) of the Dnepropetrovsk Opera and Ballet Theater, two-year internship at the Bolshoi Theater (Moscow), activity in the position of one of the organizer, choirmaster, singer and manager in the ensemble «Cossack Roads», participation of the Dnepropetrovsk theater choir in the casting, then participation in the international art project-show of the opera «Dream of the red chamber» Bright Sheng on the stages of China. **Research methods.** The methodology of the article is an analysis of the creativity of V. Puchkov-Sorochinsky into a synthesis of its several aspects (a great job as a choirmaster and performer manager). The following methods are used in the article: biographical – for systematizing the facts, the creative activity of V. Puchkov-Sorochinsky; performing analysis – for understanding the professional individuality of the choirmaster; historical – for listing the thematic indicator performances and concerts; complex – for analysis multifaceted activity V. Puchkov-Sorochinsky, activity is an integral phenomenon of the choirmaster culture of the Dnipropetrovsk region. **Conclusions.** The author summarizes the research results. The author defines what there is such a phenomenon as «the chief choirmaster of the Dnepropetrovsk Academic Opera and Ballet Theater». The Chief Choirmaster is a great artistic phenomenon, and has significance beyond the regional culture. Currently, there is a great demand for musical and theatrical stationary and touring practice. Thanks to this practice, the persona choirmaster-manager V. Puchkov-Sorochinsky is significant. This conclusion can be drawn after analyzing the professional and personal factor of this choirmaster-manager.

The key words: choirmaster, Dnepropetrovsk Academic Opera and Ballet Theater, internship, tour, «Cossack Roads» ensemble, manager.

Постановка проблеми. Становлення та еволюція хормейстерської школи Придніпровського регіону починається з

діяльності першого хору (керівник В. Пергамент) Катеринославського відділення Російського музичного товариства. Осередками вокально-хорової освіти були церковні навчальні заклади. У наступні десятиліття славу Дніпропетровщині принесли такі колективи, як хори: Дніпропетровського Робітничого оперного театру, «Зоря», «Просвіта», хорова капела Придніпровської залізниці ім. Р. Роллана, хори ветеранів («Подвиг ПК ім. К. Лібкнехта, ПК «Шинник»), хорові капели «Прометей» (м. Дніпродзержинськ), «Відродження» (м. Кривий Ріг). Саме у Дніпропетровську досягли професійних успіхів такі хормейстери, як А. Кулагін, В. Єщенко, Л. Сніткова, Л. Нефьодова, Л. Журавський, О. Карзніков, О. Переверзєв, В. Таран. Але ж у питанні становлення хорової школи музичних театрів регіону залишається ще багато недосліджених сторінок, хоча музично-театральні процеси Дніпропетровщини різних періодів викликають інтерес до багатогранної творчості митців, особливо до мистецького шляху головного хормейстера Дніпропетровського академічного театру опери та балету, заслуженого діяча мистецтв України Валентина Миколайовича Пучкова-Сорочинського.

Актуальність дослідження визначається необхідністю висвітлення якомога об'ємної картини історичного творчого розвитку та сучасних досягнень регіональної хорової школи на Дніпропетровщині; важливістю поглиблення формату аналізу діяльності персони хормейстера-менеджера Дніпропетровського академічного театру опери та балету й вивчення співвідношення практичного досвіду Валентина Миколайовича Пучкова-Сорочинського зі специфікою промислового міста.

Огляд літератури. Багатогранна діяльність хормейстера В. Пучкова-Сорочинського в аспекті музикознавчого аналізу вивчена фрагментарно. Конкретне осмислення творчості В. Пучкова-Сорочинського знаходимо у статтях А. Тулянцева [4; 5; 6], в авторефераті О. Леонтєвої [2]. На шпальтах газет «Дніпро вечірній», «Наше місто», журналу Дніпропетровського міжобласного відділення НСТДУ «Театр плюс», прізвище хормейстера згадується переважно в інтерв'ю.

Мета статті полягає у розкритті основних напрямків творчого доробку В. Пучкова-Сорочинського як представника хормейстерської школи 70-90-х рр. ХХ – першої чверті ХХІ століть, а також його менеджерської практики у контексті діяльності Дніпропетровського академічного театру опери та балету.

Об'єктом дослідження є регіональне хорове мистецтво Дніпропетровщини, означене зокрема в художній діяльності Дніпропетровського академічного театру опери та балету, а **предметом** – хормейстерська та менеджерська діяльність Валентина Пучкова-Сорочинського.

Виклад основного матеріалу. Діяльність головного хормейстера Дніпропетровського академічного театру опери та балету, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата премії фестивалю-конкурсу «Січеславна» Валентина Миколайовича Пучкова-Сорочинського (08.05.1953 – 18.09.2020) масштабно збагатила музичну історію сучасної Дніпропетровщини. Випускник Дніпропетровського музичного училища ім. М. Глінки та Донецького музично-педагогічного інституту, в 1977 році був прийнятий на посаду хормейстера Дніпропетровського театру опери та балету. Тож головні віхи хормейстерської біографії В.М. Пучкова-Сорочинського визначаються, насамперед, його роботою саме у колективі цього театру, з яким усе творче життя майстра було нерозривним.

Створений у 1974 році, театр швидко поповнювався європейським, українським класичним та сучасним оперно-балетним репертуаром, розпочалися активні гастрольні поїздки містами СРСР. Так, в історії театру зазначені гастролі на сценах Київського академічного театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка, Палацу культури «Україна», Великого театру та Кремлівського Палацу з'їздів у Москві.

Першим директором театру був М. Литвиненко. Головний диригент – П. Варивода. Диригенти – В. Мертенс, М. Шпак. Головний режисер – А. Лимарєв. Режисер Ю. Чайка. Головний художник – народний художник СРСР А. Арєф'єв. Головний хормейстер – В. Кюсе. Хормейстер Й. Недзвецький. Головний балетмейстер – заслужена артистка Росії Л. Воскресенська. Балетмейстер З. Кавац.

Зазначимо репертуар, на якому В. Пучков-Сорочинський (у 70-80-ті роки – третій хормейстер театру) на практиці визначав вплив синтезу музики і академічного вокалу на розвиток хорового співу, як невід'ємної складової драматургії оперної вистави: «Оптимістична трагедія» О. Холмінова, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Тихий Дон» І. Дзержинського, «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Пробудження» («Дніпрові пороги») Л. Колодуба, «Ріголетто» Дж. Верді, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Кармен» Ж. Бізе, «Грім з Путивля» В. Ільїна, «Трубадур» Дж. Верді, «Відроджений

травень» В. Губаренка, «Аїда» Дж. Верді, «Прапорonosці» О. Білаша, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Овід» А. Спадавеккіа, «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Фауст» Ш. Гуно, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Пікова дама» П. Чайковського та ін.

У цей же період на сцені Дніпропетровського театру опери та балету ставилися класичні оперети: «Летюча миша», «Циганський барон» Й. Штрауса, «Весела вдова» Ф. Легара, «Сільва» І. Кальмана. Молодий хормейстер В. Пучков-Сорочинський не тільки розглядав оперу та оперетту як поняття та явище. Під час роботи з хором у класі, сценічних репетицій та періодичного диригування творами, митець втілював відповідні методологічні підходи у практичному освоєнні майстерності хормейстера, визначав стилістику композиторських шкіл та національну характерність хорових партій, здійснював нові художні зв'язки виконанням хорових партитур, виходячи з їх теоретичного та практичного аналізу.

1985 - 1987 рр. – етапні у творчому становленні В. Пучкова-Сорочинського, адже він був відряджений на стажування до Великого театру в Москві. «Два роки навчання у Головного хормейстера Великого театру Олександра Васильовича Рибнова, народного артиста Радянського Союзу, дали блискучу школу диригування» [1]. Сам В. Пучков-Сорочинський усе наступне творче життя вважав стажування наріжним каменем актуального знання про практичне мистецтво театрального хормейстера, про пізнання його необхідних константних ознак. Адже оперні вистави Великого театру навчили дніпропетровського хормейстера тому постійному музично-театральному діалогу, що відбувається між творцями музики – як на великій часовій дистанції, так і у безпосередній близькості, в одному сучасному сценічному континюмі. Те, що сьогодні називається «майстер-класом» В. Пучков-Сорочинський пройшов також під керівництвом головного диригента Великого театру, народного артиста СРСР Юрія Симонова. Цінні професійні поради отримав від великих співаків – О. Образцової, М. Рейзена, В. Атлантова, Т. Синявської, Є. Нестеренка. Одночасно брав участь у «майстер-класі» головного диригента Ленінградського академічного театру опери та балету ім. С. Кірова (назва театру до 1992 року), народного артиста СРСР Юрія Темірканова. В.М. Пучков-Сорочинський професійно впорався з напруженим робочим ритмом стажування у трупі Великого театру в Москві. Своїми успішними звітними диригуваннями з хором Дніпропетровського театру опери та балету

митець довів, що зміг взяти все найкраще з цієї справжньої академії мистецтва, праці та художньої майстерності. Стажування мотивувало його наступну творчу хормейстерську діяльність, становило собою імпульс у реалізації сценічних музично-театральних ідей.

У 90-ті роки, коли усі музичні та драматичні театри Дніпропетровщини переживали складні фінансові проблеми та творчі періоди народження нових музично-сценічних форм, ламки усталених канонів «соціалістичного реалізму», переосмислення традицій, було створено ансамбль «Козацькі шляхи», саме на базі Дніпропетровського театру опери та балету. Ансамбль «Козацькі шляхи», до складу якого органічно увійшов В. Пучков-Сорочинський, як у якості хормейстера, так і в якості менеджера, став своєю ареною боротьби за відродження та пропаганду української народної та театралізованої музичної культури, за оновлення природи пісенного жанру у промисловому регіоні. У концертах-виставах ансамблю «Козацькі шляхи» на підмостки владно увійшла поетична умовність, динамічний темпо-ритм, невимушена легкість.

В. Пучков-Сорочинський не тільки був хормейстером колективу, а ще й виконував українські народні пісні, як у дуетах, терцетах, так і сольо. Маючи красивий сильний баритон, рівний в усіх регістрах, гнучкий у відтінках, маестро виконував такі народні пісні, як «Бандуристе, орле сизий», «Вбитий козак і кінь», «Гриць мене моя мати», «Гандзя», «І з сиром пироги». Природна музикальність поєднувалася у його виступах із викінченою образною формою, переконливим розкриттям ідейно-художнього змісту вокальної мініатюри. Ансамбль «Козацькі шляхи» дав більш, ніж 800 концертів, успішно гастролював на сценах таких країн як Росія, Польща, Ізраїль. Організацією гастролей займався В. Пучков-Сорочинський. У репертуарі колективу виконувалося більш, ніж 80 творів. На Всеукраїнському фестивалі козацької та української пісні колектив виборов перше місце. Активно працював В. Пучков-Сорочинський згодом і як менеджер, організуючи та проводячи масштабні гастролі хору Дніпропетровського театру опери та балету у Франції, Італії, Нідерландах, Китаю.

У 1999 році В. Пучков-Сорочинський був призначений на посаду головного хормейстера Дніпропетровського театру опери та балету. У співпраці із режисерами Ю. Чайкою, О. Дугіновим, диригентами А. де Алмейда, В. Гаркушею, С. Фронталіні, М. Кузіним, Ю. Пороховником, Н. Яцківом були пов'язані нові творчі успіхи

маестро. Різноманітні інтерпретації зарубіжної й національної оперної класики допомогли цим фахівцям виявити себе тонкими й проникливими стилістами у постановках опер зовсім не схожих композиторів. Кожна з них уособлювала самобутнє художнє явище і щоразу вимагала іншої виконавської манери, як от у дивертисменті «Хоро-шоу». «Валентин Пучков-Сорочинський вважає, що сучасний оперний артист повинен бути універсальним. А такі постановки дозволяють виявляти артистам приховані можливості. Безумовно, це непросто – співати, рухатись, запам'ятати стільки різномовного тексту. І все це дніпропетровським хористам вдалося зробити всього лише за три місяці» [7].

Дніпро – місто конкретно промислово-художнє. Тому хор Дніпропетровського академічного театру опери та балету регулярно брав участь у міських вуличних святах, виконав Оду «До радості» Л. Бетховена у приміщенні аеропорту. «Дивертисмент „Хоро-шоу” (хормейстер В. Пучков, режисер О. Ніколаєв) у якому посилюється роль артиста хору, синтезовано різні жанри – оперу, оперету, мюзикл, естрадний концерт, шансон» [2, 9].

Грані мистецьких талантів артистів хору розкрилися у різних оперних виставах. Так, до 100-річчя видатного композитора Д. Шостаковича Дніпропетровський академічний театр опери та балету звернувся до президента Фонду ім. Д. Шостаковича – Ірини Антонівни Шостакович з проханням дозволити поставити одноактну оперу «Казка про Балду» (на вірші О. Пушкіна). «Дозвіл театр отримав, і колектив розпочав роботу над власною версією опери «Ай да Балда». Постановку здійснили диригент В. Гаркуша, хормейстер В. Пучков-Сорочинський, а для режисера І. Красиліної та художника А. Романченка ця вистава стала першою самостійною роботою на дніпропетровській сцені» [4, 12].

Працюючи на посаді головного хормейстера Дніпропетровського академічного театру опери та балету, В. Пучков-Сорочинський та керований ним колектив брали активну участь у сценічних експериментах, співпрацювали із сучасними композиторами. Так, плідна співпраця з київським композитором, народним артистом України, ректором Київської муніципальної академії музики ім. Р. Глієра Олександром Злотником, стала для дніпропетровської трупи пошуками нових виконавських прийомів у «легкому жанрі», трансформації академічних голосів у естрадну манеру співу. «Прем'єра Дніпропетровського академічного театру опери та балету –

естрадне ревію «Сорочинський ярмарок» відомого українського композитора, знаного пісняра, народного артиста України Олександра Злотника. Лібрето Олександра Вратарьова. Режисер-постановник – заслужений артист України Олег Ніколаєв. Сценографія та костюми – Дарія Біла, диригент-постановник – заслужений діяч мистецтв України Юрій Пороховник. Хормейстер – заслужений діяч мистецтв України Валентин Пучков-Сорочинський. Аранжувальник – заслужений діяч мистецтв України Володимир Конончук» [5].

Успіх супроводжував також концертні програми: «Реквієм» Дж. Верді, «Глорія» Дж. Пуччіні, «Stabat mater» Дж. Россіні, «Урочиста меса» Л. Бетховена, «Чотири духовні твори для хору та оркестру» Дж. Верді, «Реквієм» Г. Форе, «Заручені» А. Понкієллі, кантату-симфонію «Кавказ» С. Людкевича.

Оперні вистави ставали новою школою майстерності для самого хормейстера та його колективу: «Сестра Анджеліка» Дж. Пуччіні, «Весілля Фігаро» В.А. Моцарта, «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Турандот» Дж. Пуччіні, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Набукко» Дж. Верді, «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Травіата» Дж. Верді. «Оркестр експресивно грає музику Дж. Верді, сповнену проникливого мелодизму, романтичного пориву, щирої лірики. Успіху вистави сприяє і робота хору (хормейстер – заслужений діяч мистецтв України В. Пучков-Сорочинський). Голоси артистів звучать збалансовано та мелодійно у насичених ансамблевих сценах. До того ж хор у цій «Травіаті» виразно задіяний режисером як сценічна група, яка зображує лицемірне та цинічне суспільство» [6, 3].

Вересень 2017 року став значною подією у творчості головного хормейстера Дніпропетровського академічного театру опери та балету В. Пучкова-Сорочинського. Дніпропетровський хор, змагаючись із хором філармонії у Познані (Польща), переміг у складному кастингу, і був задіяний у міжнародному оперному проекті – виконанні на сценах Китаю опери «Dream of the red chamber» Bright Sheng («Сон у червоній кімнаті» Брайта Шена). «Це було ознакою того, що хор під керівництвом В. Пучкова-Сорочинського є високопрофесійним, творчо дієздатним колективом; вони знайшли одне одного. Тому зрозуміло, що імпресарію з Китаю, який хотів зробити європейську оперу, відзначив високу світову якість звучання колективу. А запросив його до Китаю для виконання, всесвітньо відомий американський композитор і диригент Брайт Шен, для виконання геніальної опери,

відомої в усьому світі – «Dream of the red chamber» («Сон у червоній кімнаті») [3].

Репетиції із хором розпочалися саме у Дніпропетровську. Перш за все, головному хормейстеру Дніпропетровського академічного театру опери та балету В. Пучкову-Сорочинському довелося у конкретні репетиційні терміни осягнути особливості символіки та умовності, характерні для китайської опери. Це синтетичне театральне дійство, що об'єднує в собі не тільки вокальну майстерність співаків, а й мову, пластику, танець, майстерність кунг-фу. Опера «Dream of the red chamber» є сучасним синтезом умовності та стійкої багатовікової національної традиції, який контрастно відрізняється від психологічного європейського театру. Лейтмотивна система цього твору вибудована композитором Брайтом Шеном так, що кожна тема, що характеризує біографію та вчинки певного персонажа, інтонаційно змінюється, динамічно відображаючи розвиток сценічних образів. То ж основне виконавське навантаження у роботі із хором лягло на опрацювання принципів з'єднання пентатонної китайської вокальної мелодики з європейською гармонією та фактурою. Хор ретельно опрацював комбінований стиль співу, що поєднує європейську вокальну техніку з народною манерою виконання.

Спільна тривала робота з композитором Брайтом Шеном (лібрето композитора та Девіда Генрі Хванама), оркестром, співаками-виконавцями партій – Монаха, Каменю, Квітки, Покоївки, Бабці Цзя, леді Ван, Бао Чай, Тітки Сюе, Принцеси Цзя – допомогли дніпропетровському хору створити гранично довершену у всіх своїх компонентах оперну виставу, в якій дія концентрувалася на взаємовідносинах аристократичного любовного трикутника з китайського епосу.

Перспективи дослідження. Вивчення творчості В. Пучкова-Сорочинського перебуває поки що на початковому етапі. До наукового обігу введено нові факти діяльності Дніпропетровського академічного театру опери та балету, то ж окреслені напрямки хормейстерської творчості мають цікаві перспективи у плані створення монографічного наукового дослідження, що узагальнювало б творчість митця-менеджера.

Список використаних джерел і літератури:

1. Зайцева Т. Пучков-Сорочинський Валентин Миколайович. 08.09.2020. https://www.dnipro.lib.dp.ua/Puchkov_Sorochinskiy_teatr_opera (дата звернення 07.03.2021).
2. Леонтьєва О.Л. Хорове мистецтво Дніпропетровщини в контексті української культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Автореф. дис. ... канд. мист. Київ, 2013. 18 с.
3. Місник О. Хористи Дніпровської опери півтора місяця гастролювали у Піднебесній. *Наше місто*. 04.10.2017. <https://nashemisto.dp.ua/2017/10/04/xoristy-dnepropetrovskogo-opernogo-poltora-mesyaca-proveli-v-podnebesnoj> (дата звернення 07.03.2021).
4. Тулянцеv А. Оперні дебюти. *Музика*. № 3. 2007. С. 34.
5. Тулянцеv А. Сорочинський ярмарок у Дніпропетровську. *Музика*. 19.12.2015. <http://mus.art.co.ua/sorochynskij-yarmarok-u-dnipropetrovsku> (дата звернення 09.03.2021)
6. Тулянцеv А. У дзеркалі – Віолетта Валері. *Музика*. № 3. 2016. С. 34.
7. Хор зіграв неймовірний жарт. *Голос України*. 18.06.2009 <http://www.golos.com.ua/rus/article/167617> (дата звернення 11.03.2021)

References:

1. Zaitseva, T. (2020). Puchkov-Sorochinsky Valentin Mikolayovich. Retrieved from https://www.dnipro.lib.dp.ua/Puchkov_Sorochinskiy_teatr_opera [in Ukrainian].
2. Leontyeva, O.L. (2013). Art of the choir Dnepropetrovsk region in the context of Ukrainian culture second half of the 20th – early 21st centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Kyjiv [in Ukrainian].
3. Misnyk, O. (2017). Artists of the Dnieper Opera Choir toured the Celestial Empire for a month and a half. Retrieved from <https://nashemisto.dp.ua/2017/10/04/xoristy-dnepropetrovskogo-opernogo-poltora-mesyaca-proveli-v-podnebesnoj> [in Ukrainian].
4. Tulyantsev, A. (2007). Opera debuts. *Muzyka*, 3, 34 [in Ukrainian].
5. Tulyantsev, A. Sorochyn fair in Dnipropetrovsk. Retrieved from <http://mus.art.co.ua/sorochynskij-yarmarok-u-dnipropetrovsku> [in Ukrainian].
6. Tulyantsev, A. (2016). Violetta Valerie in the mirror. *Muzyka*, 3, 34 [in Ukrainian].
7. The choir played an incredible joke. *Gholos Ukrajinu*. Retrieved from <http://www.golos.com.ua/rus/article/167617> [in Ukrainian].

UDC 78.04 : 7.071.1
DOI 10.33287/222102

Кривуля Олена Олександрівна,
*викладач кафедри «Історія та теорія музики»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (050) 977 - 95 - 81

e-mail: eterna@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-2983-858X>

**ВСТАНОВЛЕННЯ АВТОРСТВА МУЗИЧНОГО ТВОРУ
(«О.Х. ВЕКСЛЕР-СТРИЖЕВСЬКИЙ – ЗАБУТИЙ АВТОР
МУЗИКИ ЗАГУБЛЕНОГО ФІЛЬМУ»)
(до 110-річчя фільму «Запорозька Січ»)**

Мета статті – ідентифікація автора музики до фільму українського режисера Д. Сахненка «Запорозька Січ». Оскільки різні джерела подають хибні або неповні трактування імені чи прізвища автора музики до фільму, представляється актуальним дослідити його особистість та доповнити картину тогочасного музичного життя України, а саме – Катеринослава та Херсона. **Методологія дослідження** передбачає використання історичного та культурологічного методів що базується на вивченні особистостей імовірних авторів музики. **Наукова новизна.** Встановлено дійсного автора музики до фільму Д. Сахненка «Запорозька Січ». Досліджена нова інформація про родину музиканта О.Х. Векслер-Стрижевського та діяльність її членів на протязі сорока років. **Висновки.** Аналіз зібраного матеріалу припускає і доводить, що автором музики до першого українського фільму Д. Сахненка «Запорозька Січ» є Олександр Харитонович Векслер-Стрижевський – виконавець на духових інструментах, капельмейстер, викладач, композитор. Зібрана інформація дозволяє простежити творчі зв'язки, які склалися між музикантами Катеринославщини та Херсонської області на початку ХХ сторіччя, відстежити професійний рівень духових оркестрів у Катеринославі на той час, зрозуміти рівень підготовки викладача музики у дореволюційній Росії та глибше поринути у концертне життя Катеринославу у той період. Наведена інформація не є визначальною для музичної культури України в цілому, але доповнює загальну картину музичного життя Катеринослава, Херсону і Херсонської

області, та усуває помилки в атрибуції музики до фільму українського режисера Д. Сахненка «Запорозька Січ». Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні музики до перших українських кінофільмів, а також у виявленні творчих зв'язків між музикантами і композиторами центральної та південної України.

Ключові слова: духові інструменти, кіно, композитор, музика, оркестр, викладач, родина.

Кривуля Елена Александровна, преподаватель кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки.

Установление авторства музыкального произведения («А.Х. Векслер-Стрижевский – забытый автор музыки утерянного фильма») (к 110-й годовщине фильма «Запорожская Сечь»)

Цель статьи – установление автора музыки к фильму украинского режиссера Д. Сахненко «Запорожская Сечь». Поскольку разные источники приводят ошибочные, или неполные трактовки имени и фамилии автора музыки к фильму, представляется актуальным исследовать его личность и дополнить картину музыкальной жизни Украины того времени, а именно – Екатеринослава и Херсона. **Методология исследования** предусматривает использование исторического и культурологического методов и базируется на изучении личностей вероятных авторов музыки. **Научная новизна.** Установлен действительный автор музыки к фильму Д. Сахненко «Запорожская Сечь». Исследована новая информация о семье А.Х. Векслер-Стрижевского и деятельности ее членов на протяжении сорока лет. **Выводы.** Анализ собранного материала предполагает и доказывает, что автором музыки к первому украинскому фильму Д. Сахненко «Запорожская Сечь» является Александр Харитонович Векслер-Стрижевский – исполнитель на духовых инструментах капельмейстер, педагог, композитор. Собранная информация позволяет проследить творческие связи, которые сложились между музыкантами Екатеринослава и Херсона в начале XX ст., отследить профессиональный уровень духовых оркестров в Екатеринославе на то время, понять уровень подготовки преподавателя музыки в дореволюционной России и глубже окунуться в концертную жизнь Екатеринослава в тот период. Данная информация не является

решающей для музыкальной культуры Украины в целом, но дополняет общую картину музыкальной жизни Екатеринослава, Херсона и Херсонской области, а также устраняет ошибки в атрибуции музыки к фильму украинского режиссера Д. Сахненко «Запорожская Сечь». Перспективы исследования заключаются в дальнейшем изучении музыки к первым украинским кинофильмам, а также в выявлении творческих связей между музыкантами и композиторами центральной и южной Украины.

Ключевые слова: духовые инструменты, кино, композитор, музыка, оркестр, педагог, семья.

Krivulia Olena, lecturer of the department «History and theory of music» of the Dnipropetrovsk music academy named after M. Glinka.

Establishing the authorship of a musical work («A.H. Wexler-Stryzhevsky – the forgotten author of the music of the lost film») (by the 110th anniversary of the film «Zaporizhzhya Sich»)

The purpose of the article is to identify the author of the music for Ukrainian producer D. Sakhnenko's film «Zaporizhzhya Sich», as various sources give erroneous or incomplete interpretations of his name or surname, to investigate his personality, and to supplement the picture of contemporary Ukrainian musical life, namely of Katherynoslav and Kherson. **The research methodology** is based on the study of the personalities of probable authors of music, historical, musicological and others sources of information. **Scientific novelty.** The author of the musical work for D. Sakhnenko's film «Zaporizhzhya Sich» has been identified, and new information about family of musician Alexander Kharitonovich Wexler-Strizhevsky and activities has been researched for forty years. **Conclusions.** Analysis of the collected material allows us to conclude that the author of the music for the film by D. Sakhnenko «Zaporizhzhya Sich» is Alexander Kharitonovich Wexler-Strizhevsky – performer on wind instruments, conductor, teacher and composer. The collected information allows tracing creative connections between musicians of Katherynoslav' and Kherson's regions at the beginning of the 20th century, to track the professional level of brass bands in Katherynoslav in those times, to understand the level of training of a music teacher in prerevolutionary Russia and to plunge deeper into concert life of Katherynoslav in the prerevolutionary period. The collected information is not generally decisive for the musical culture of Ukraine, but complements the general picture of the musical life of Katherynoslav, Kherson and Kherson region, and

eliminates errors in the attribution of music for Ukrainian producer D. Sakhnenko's film «Zaporizhzhya Sich». The prospects of the research are to further study the music for first Ukrainian films, as well as identifying creative ties between musicians and composers of the central and southern parts of Ukraine.

The key words: brass band, cinema, composer, music, orchestra, teacher, family.

Постановка проблеми. Першого січня 1912 року, у Катеринославському кінотеатрі «Художественный» відбулася прем'єра першого ігрового повнометражного українського фільму Д. Сахненка «Запорозька Січ». Демонстрування супроводжувалося оркестром музики під керівництвом Векслера-Стрижевського [8]. Відомо, що під час показу фільму, за екраном грав оркестр та співав хор. У Російських архівах збереглося тільки кілька фрагментів. Деякі історики кіно вважають, що фільм мабуть зберігся і знаходиться у Французькій Синематеці. Так само і ноти музичного супроводу до цього фільму не знайдені. Хто був автором ідеї включення повноцінного музичного супроводу до фільму невідомо. Є припущення, що то був Д.І. Яворницький, який був консультантом фільму і доклав багато зусиль для його автентичного втілення. Відомо, що перші партитури до німих фільмів з'явилися тільки у 1908 році й були написані К. Сен-Сансом та М. Іполітовим-Івановим. Так сталося, що на теренах України повнометражний фільм «Запорозька Січ» став першим, до якого була написана музика. Тому важливо встановити автора музики до цього фільму, дослідити його особистість і ввести до наукового обігу більше джерел інформації, що й становить **актуальність** презентованої статті.

Огляд літератури. Публікації по темі дослідження підрозділяються на дві групи. До першої, входять публікації які присвячені авторству музики до фільму і містяться у чотирьохтомнику В.Н. Миславського «Фактографічна історія кіно в Україні. 1896 - 1930» [6], та у статтях Дніпровського краєзнавця М. Чабана [8]. До другої слід віднести дослідження які стосуються особисті автора музики до фільму та його родини: праці Л.В. Івченка та Є.В. Кожушко [3], В.А. Метлицької [4; 5], І.М. Рябцевої [7], С.А. Щитової [9].

Мета статті – ідентифікація автора музики до фільму Д. Сахненка «Запорозька Січ». Оскільки різні джерела, подають хибні, або ж неповні трактування імені чи прізвища автора музики,

представляється актуальним дослідити його особистість, а також доповнити картину тогочасного музичного життя України.

Об'єкт дослідження – діяльність та біографічні данні вірогідних авторів музики до фільму «Запорозька Січ», а **предмет** – встановлення авторства музики до фільму «Запорозька Січ».

Виклад основного матеріалу. На сторінках видань, статей та різних сайтах зустрічаються різні трактування імені та прізвища автора музики до фільму Д. Сахненка «Запорозька Січ», а саме – «В. Стрижевський», «Векслер-Стрижевський», «Наум Векслер-Стрижевський», але ніде не фігурує ім'я О.Х. (А.Х.) Векслер-Стрижевського. Такий варіант, як «Наум Векслер-Стрижевській» був озвучений дніпровським краєзнавцем М. Чабаном та відомим харківським кінознавцем і дослідником історії кіно В.Н. Миславським [6; 8]. Дослідник Катеринославщини М. Чабан, посилаючись на В. Миславського, зазначає: «Спеціально для фільму «Запорозька Січ» В. Стрижевським було написано музику» [8]. Він пише, що у рекламі фільму у січні 1912 року йшлося: «Демонстрування картин супроводжується оркестром музики під керівництвом Векслера-Стрижевського» [8]. М. Чабан у місцевій газеті «Придніпровський край» знайшов згадку, про бенефіс диригента концертного оркестру Н.Х. Векслера» в саду англійського клубу 12 липня 1915 року. Далі, з'ясував, що у саду Англійського клубу грав оркестр 34-ї артилерійської бригади, і зробив висновок, що диригент оркестру 34-ї артилерійської бригади Наум Векслер-Стрижевський і є автором музики до фільму «Запорозька Січ» [8]. Ця версія авторства музики до фільму «Запорозька Січ» і відображена у довіднику В.Н. Миславського «Фактографічна історія кіно в Україні». У томах першому, третьому та четвертому (том I, с. 16; том III, Ч. 1, с. 151; том IV, с. 111), автором музики до фільму «Запорозька січ» значиться композитор Н.Х. Векслер-Стрижевський [6]. У своєму творі В.Н. Миславський під інформацією про фільм посилається на статті М. Чабана [8].

По перше, таке поєднання імені по батькові і прізвища як «Н.Х. Векслер-Стрижевський» ніде не зустрічається. Ні в одному відомому джерелі він не вказується, як Векслер-Стрижевський, а тільки як Н.Х. Векслер. По-друге, диригент Наум Харитонович Векслер працював у Херсоні, а у Катеринославі він ніколи не мешкав. По-третє, вільнонайманим капельмейстером 34-ї артилерійської бригади довгі роки був Олександр Харитонович Векслер-Стрижевський [4, 74].

Сумуючи всі викладені аргументи і обставини, висновок однозначний – автором музики до фільму «Запорозька січ» міг бути тільки Олександр Харитонович Векслер-Стрижевський.

Судячи з усього, Н. Векслер та О. Векслер-Стрижевський були братами. Той факт, що у Н. Векслера був бенефіс у саду Англійського клубу, на тій сцені, де багато років працював О.Х. Векслер-Стрижевський, опосередковано доводить їх спорідненість. Вдалось дослідити, що у Херсоні мешкала велика музична родина Векслер (9 братів, сестра...) [1]. Дід братів Векслер, був чудовим скрипалем [1; 3, 42]. Один з синів якого згадується, як Вальтер, який був скрипалем у оркестрі Наума Векслера [1]. Є ймовірність того, що родичем цього Вальтера був відомий піаніст, засл. артист РСФРР Наум (Нісон) Геннадійович Вальтер (11.09.1902 - 16.12.1980), який народився в Херсоні. У 1911 – 1914 рр. навчався в Херсонському музичному училищі (клас гри на ф-но Л.О. Тучек). В 1921 році він закінчив Катеринославську консерваторію по класу фортепіано А.М. Шепелевського. Є згадка про виступ у Катеринославі «вундеркінда», 14-ти річного Н. Вальтера [5]. Батько херсонських Векслерів, Хацкель Векслер, переїхав до Херсонської губернії десь у 1853 - 1866 р. [3, 37]. У Херсоні родина мешкала у власному будинку, на вул. Форштадтській, 41 (Фрунзе, Б. Модзалевського) [1].

Шестеро (чи семеро) братів були професійними музикантами:

– Рувім Харитонович Векслер вчитель музики в 1-й чоловічій гімназії. Викладач художніх предметів в Херсонському музичному училищі (И.Р.М.О);

– Наум Харитонович Векслер вчитель музики у першій чоловічій гімназії Херсона. Очолював майже усі Херсонські оркестри того часу, як диригент і виконавець, гастролював по Катеринославщині, Слобожанщині, Криму, був композитором. Є свідчення про його гастролі влітку 1889 року в «Славянских Минеральных Водах». У «Сезонном Листке Славянских Минеральных Вод» від 28 травня 1889 р. – № 3, с. 1, 3 писали: «В 1889 году лечебный сезон открылся 15 мая. С этого дня в парке Минеральных вод играет оркестр из 15 музыкантов под управлением капельмейстера Наума Харитоновича Векслера из Киева». А в «Сезонном Листке Славянских Минеральных Вод» від 25 травня 1889 р. – № 3, писали: «Необычным является то, что в оркестре участвуют сразу 6 братьев капельмейстера Н.Х. Векслера». З 1904 року його ім'я фігурує у афішах театру Мейерхольда. Син

Н. Векслера, Йосип Наумович Векслер, лікар (02.1891 - 23.09.1973, Харків), автор рукопису «Херсон и его жители» [1];

– Соломон Харитонович (Зельман Хацкелевич) Векслер вчитель музики у Херсонському Реальному училищі. Викладач художніх предметів в Херсонському музичному училищі (И.Р.М.О). Створив перший оркестр духових інструментів. Ним також були організовані музичні курси для дорослих із викладанням гри на духових інструментах;

– Михайло Харитонович Векслер закінчив Київське музичне училище (клас фортепіано Г.К. Мороза-Ходоровського), а після викладав в Києві гру на фортепіано, як приватний педагог [3, 42];

– Семен Харитонович Векслер (Serge Weksler), молодший з братів, народився 23.03.1876 року. Помер у Парижі 19.07.1950 року [3, 43]. Викладач гри на фортепіано, диригент, композитор. Мешкав у Херсоні, Феодосії, Києві, згодом у Парижі. Більше відомий як автор вальсу до чеховської «Чайки».

– Геннадій Харитонович (Гедадь Хацкелевич) Векслер. Є згадка, що грав на скрипці. Під час війни був страчений в Одесі, разом із родиною [1].

Два брата були лікарями:

– Борис Харитонович Векслер (Берко Хацкелевич Векслер), лікар який до 1911 року мешкав у Херсоні, а потім працював лікарем Земської лікарні у єврейській землеробській колонії «Велика Сейдеменуха»;

– Ілля Харитонович (Гилель Хацкелевич Векслер) – лікар «Херсонської Міщанської Лікарні». З 1933 по 1941 рік керував у Херсоні інститутом фізичних засобів лікування. Страчений німцями [1].

Олександр Харитонович Векслер-Стрижевський, якого також зараховують до цієї великої родини – виконавець на духових інструментах, диригент, педагог, композитор. Диригент оркестру Херсонського міського театру [4, 117]. Як згадував його племінник Борис Сигидін (1904 - 1976), разом із сім'єю якого перед революцією, мешкав дядько Олександр (Стародворянская, 12, кв. 19, зараз, Кн. Володимира Великого, 12, кв. 49): «Александр, и его сестра, Екатерина рано остались без родителей и воспитывались в разных семьях. Был вольнонаемным капельмейстером, ходил в военной форме. При написании музыки – насвистывал». Його дружина, А.М. Векслер-Стрижевська була акушеркою. Мав двох дітей. Син Яків у 1912 році

закінчив Катеринославське Комерційне училище. Дочка Г.А. Векслер-Стрижевка у 1913 році закінчила 7 класів Катеринославської першої Маріїнської дворянської жіночої гімназії.

Перші згадки про О.Х. Векслер-Стрижевського датуються 1895 роком, де він фігурує, як диригент оркестру 34-ї артилерійської бригади, яка на той час базувалась у Миколаєві. На другій сторінці газети «Південець» (№ 144) за 2 липня 1895 року в розділі «Местная хроника» писалось: «...хор музики 34 артилерійської бригади під керуванням капельмейстера А.Х. Векслера-Стрижевскаго. Оркестр мав успіх; особливо добре були виконані попури з опери «Життя за Царя», фантазії з опери «Ернані», соло для кларнета і гумористичне попури «Жженка». Дещо на настійну вимогу публіки було повторено по два і три рази на bis».

На початку ХХ століття його було запрошено до Катеринослава: «Для роботи з місцевими оркестрами керівництво КВ РМТ запрошувало досвідчених вітчизняних і зарубіжних диригентів: П. Багрянова, О. Векслера-Стрижевського, К. Еркмана, Я. Кржічку, В. Молла. Їх репертуар відрізнявся серйозністю і стильовою різнобічністю» [4,101; 5]. З 1900 року він згадується як вільнонайманий капельмейстер оркестру 133-го Симферопольського полку. Згодом, у 1911 / 1912 роках як диригент 34-ї артилерійської бригади і духового та симфонічного оркестрів Англійського клубу та Англійського саду: «Оркестр виступав з симфонічними творами» [4, 73–74]. В «Русской музыкальной газете» 29.09.1913 года № 39, в рубриці «Музыка из провинции», знаходимо кореспонденцію Н. Михайлова з Катеринослава: «В истекшем летнем сезоне во всех наших садах играло 5 оркестров: 2 симфонических и 3 военной музыки». І далі: «Третий, – один из лучших наших военных оркестров, – хор трубачей 34-ой артиллерийской бригады под упр. капельмейстера А.Х. Векслер-Стрижевского, – играл в саду Английского клуба. Хор этот состоит из 50 ч., играет для военного оркестра очень хорошо и имеет обширный репертуар. По справедливости, оркестр пользуется расположением публики и имеет большой успех». Ця інформація дається і в хронографі «История русской музыки» у розділі «Музыкальная жизнь провинции», том 10 В» [2, 467].

У 1914 році в газеті «Приднепровский край» писалося: «Струнный оркестр, который играл в саду Английского клуба, возглавлял А. Векслер-Стрижевский, которого пригласили из

Херсона. Он за короткое время успел завоевать симпатии публики, зарекомендовал себя опытным дирижером. Солистами оркестра под управлением А. Векслера-Стрижевского были известные музыканты – скрипач Ю.И. Эйдлин, виолончелист Н. Дингер, Ж.А. Застрабський, скрипач Мейф Калман» [4, 103]. Як диригент він брав участь у концертах катеринославської «Просвіти» [4, 117].

У роки Першої світової війни О.Х. Векслер-Стрижевський керував духовими оркестрами 34-ї артилерійської бригади та 228-го запасного піхотного батальйону, які на той час знаходились у Катеринославі [4, 98].



Катеринослав, 1917 рік (фрагмент фотографії з архіву Дніпровського національного історичного музею ім. Д. Яворницького)

Його племінник Борис згадував, що коли почалася війна дядькові довелося взяти до оркестру декілька синів поважних батьків у яких не було достатньо хисту до музики. Розказуючи про це він посміхався і казав: «...играть по нотам я научу любого „аболтуса”».

У 1919 році був мобілізований у Добровольчу армію і відправлений на Кубань диригентом духового оркестру генерала Шкуро, який дуже любляв музику і возив із собою два оркестри (духовий та симфонічний). У газеті «Вільна Кубань» від 17 (04) липня писалось: «Вчера, проездом через г. Екатеринодар, прибыл хор трубачей конвоя генерала Шкуро, состоящий из студентов города Екатеринослава, первыми встретивших наступление кубанских частей».

в город. Хор трубачей состоит из 50 человек, среди которых много волонтеров и учащихся столичных консерваторий под управлением известного на юге России композитора, свободного художника А.Х. Векслер-Стрижевского. В Екатеринодар хор прибыл для обмундирования и в ближайшие дни отбудет к месту пребывания генерала Шкуро».

Також О.Х. Векслер-Стрижевський був першим викладачем гри на духових інструментах (труба, кларнет, тромбон) Катеринославського відділення Імператорського Російського Музичного Товариства та музичного училища. Його ім'я фігурує у звітах Товариства з листопада 1900 року і включно до 1904 / 1905 учбового року [7, 56]. Серед учнів – Г. Пудель, К. Сарницький, Я. Сегалов, Б. Міллер, І. Храбровицький, Шапіро. Викладав гру на духових інструментах у приватній музичній школі В.А. Застрабської-Шапошніченко [4, 117]. Був вчителем музики у Катеринославському 7-ми класному комерційному училищі та Другому ім. Цесаревича Олексія Миколайовича Реальному училищі [4, 27].

Разом із Шкуро емігрував до Франції. По свідченню племінника: «Дядя „ушел” с генералом Шкуро во Францию, в Париж». Є данні, що на початку тридцятих років (1931 - 1932), у музичній школі при народному університеті Парижу та Руській консерваторії ім. С. Рахманінова викладав гру на духових інструментах А. Стрижевський. Можна припустити, що цим викладачем був О.Х. Векслер-Стрижевський. Таким чином, з наукових публікацій, інформації на електронних носіях, мемуарно-історичної літератури, свідчень родичів, газетних публікацій, вдалося вперше з'ясувати низку нових відомостей про постать О.Х. Векслера-Стрижевського та його родину. І головне – встановити авторство музики до фільму Д. Сахненка «Запорозька Січ».

Висновки. Оскільки достеменно відомо що автором музики до фільму був керівник оркестру 34-ї артилерійської бригади Векслер-Стрижевський, то відповідь стає очевидною – автором музики був Катеринославський композитор Олександр Харитонович Векслер-Стрижевський. З'ясовано, авторство музичного твору, яке подавалось низкою джерел з неповними і помилковими даними. Зібрана інформація про автора музики до фільму та його родину не є визначальною для музичної культури України, але доповнює загальну картину музичного життя Катеринославщини та Херсонщини і усуває помилки в історії Українського кіновиробництва.

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні музики до перших українських кінофільмів, а також у виявленні творчих зв'язків між музикантами та композиторами центральної та південної частини України.

Список використаних джерел і літератури:

1. Векслер Й.Н. Херсон и его жители: Исторический очерк (на правах рукописи). URL: <https://refdb.ru/look/2000763-pall.html> (дата звернення: 12.05.2019).
2. История русской музыки. Музыкальная жизнь провинции. В десяти томах. Т. 10 В: 1890 - 1917. Хронограф. Кн. II / Под общ. научн. ред. Е.М. Левашова. Москва: Языки славянских культур, 2011. 1232 с.
3. Івченко Л.В. Встановлення авторства музичних творів («Безіменний Векслер»). URL: https://www.irbis-nbuv.gov.ua>irbis_nbuv>cgiirbis_64>rks_2019_23_5.pdf (дата звернення: 28.06.2020).
4. Мітлицька В.А. Музична культура Катеринославщини кінця XVIII – першого 20-ліття XX ст. Мелітополь: «Сана», 2008.
5. Мітлицька В.А. Музичне життя Катеринославщини середини XIX – початку XX століть: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.01. Харків, 2000. 19 с.
6. Миславський В.Н. Фактографічна історія кіно в Україні. 1896 – 1930. Харків: «Дім Реклами». 2016. 496 с.
7. Рябцева І.М. Дніпропетровська академія музики: джерела...: до 120-річчя заснування Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. Дніпро: Ліра, 2016. 238 с.
8. Чабан М. Піонер українського кіно Данило Сахненко. Кіномитці Придніпров'я. Дніпропетровськ: ДОНУБ, 2010. 60 с.
9. Щітова С.А. Взаємодія гетерогенності та адитивності в регіональній музичній культурі Дніпропетровщини: від витоків до сучасності: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.

References:

1. Weksler, Y.N. Kherson and his habitants: the Historical essay (on rights for a manuscript). Retrieved from URL: <https://refdb.ru/look/2000763-pall.html> [in Russian].
2. Levashov, E.M. (2011). History of Russian music. Musical life of guilt. In ten volumes. V. 10 B: 1890 – 1917. Chronograph. B. 2. Moskva: Yazyky Slavyansk cultures [in Russian].
3. Ivchenko, L.V., Kozhushko, E.V. Establishment of authorship of musical works (Name-less Wexler). Retrieved from URL: https://www.irbis-nbuv.gov.ua>irbis_nbuv>cgiirbis_64>rks_2019_23_5.pdf [in Ukrainian].

4. Mitlytska, V.A. (2008). Musical culture of Ekaterinoslav region of the late 18th – first 20th anniversary of the twentieth century. Melitopol: Sana [in Ukrainian].
5. Mitlytska, V.A. (2000). Musical life Ekaterinoslavshchina mid-19th – the early 20th centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
6. Myslavskij, V.N. (2016). Factographic history of cinema in Ukraine. 1896 - 1930. Kharkiv: «House of Advertising» [in Ukrainian].
7. Ryabtseva, I.M. (2016). Dnipropetrovsk music academy: origins...: to the 120th anniversary of the foundation of Dnipropetrovsk music academy of M. Glinka. Dnipro: Lira [in Ukrainian].
8. Chaban, M. (2010). Pioneer of Ukrainian cinema Danylo Sakhnenko. Dnepropetrovsk: DOUNB [in Ukrainian].
9. Shchitova, S.A. (2006). Interaction of heterogeneity and additivity in the regional musical culture of the Dnipropetrovsk region: from the beginnings to the present. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].

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

UDC 78.087.1

DOI 10.33287/222103

Рябцева Ірина Михайлівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри «Історія та теорія музики»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (095) 84 - 84 - 481
e-mail: mailrim59@g-mail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2350-3973>

**СИЛУЕТИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ МОДЕЛЕЙ
В МУЗИЧНОМУ ТЕКСТІ
«УКРАЇНСЬКИХ ВИТИНАНОК» Л.М. КОЛОДУБА**

Мета статті – виявлення формотворчих моделей і жанрово-стильових доміант, що визначили культурно-стильову полілогічність музичного тексту в «Українських витинанках» Л. Колодуба для гобоя / саксофона соло (версія 1998 р.). Програмна назва твору орієнтує на силуети, як відмінну рису техніки давньослов'янського виду декоративного мистецтва витинанки. Підкреслена рел'єфність і лаконізм музичного тексту, так само, як і впізнаваність контурних елементів візуального силуету витинанки, надає імпульс для творчого «декодування» узагальнених рис різних жанрово-стильових моделей, ознаки яких окреслюються контурно. **Методи** розвідки ґрунтуються на загальнонаукових принципах дослідження, таких як аналіз, синтез, дедукція та індукція, а також задіюються інтертекстуальний, структурно-функціональний, інтерпретологічний та порівняльний аналіз. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні та окресленні ознак жанрово-стильових моделей програмної інструментальної композиції, що здійснено вперше і надає можливість глибше зрозуміти процес стилеутворення, усвідомити принципи новітнього музичного мовлення. У **висновках** представленої наукової розвідки зазначено, що в «Українських витинанках» Л. Колодуба відбувається вільне

поєднання будь-яких стильових джерел у їх абсолютно органічному й природньому переплетенні. Крізь призму лаконічних і рел'єфних, подібних до графічних силуетів, жанрових ознак фольклорних, джазових, барочних моделей, відбувається залучення виразових можливостей авангардової техніки. Так, фольклорна традиція народної інструментальної або ж вокальної імпровізації природньо узгоджується з алеаторикою; ефект «плернерного» звучання й просторового відлуння – з використанням політональності, а також сонористики; особливу роль має перемінна метрика, примхлива імпровізаційна й остигата ритміка. Поєднання різних стильових прототипів має спільні «точки перетину». Так, барочний і джазовий імпровізаційні прототипи органічно вписуються в народну інструментальну манеру. А характерні інтонаційні звороти барочної арії *lamento*, так само природньо узгоджуються з почерком народних голосінь, або ж трактуються певними інтонаційними «контурами» лірико-пісенної стихії.

Ключові слова: програмна інструментальна мініатюра, музичний текст, інтерпретація, жанрово-стильові силуети, пісенність, танцювальність, імпровізаційність.

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

Силуэты жанрово-стилевых моделей в музыкальном тексте «Украинских вытынанок» Л.Н. Колодуба

Цель статьи – выявление формообразующих моделей и жанрово-стилевых доминант, определивших культурно-стилевую полилогичность музыкального текста в «Украинских вытынанках» Л. Колодуба для гобоя / саксофона соло (версия 1998). Программное название произведения ориентирует на силуэты, как отличительную черту техники древнеславянского вида декоративного искусства вытынанки. Подчеркнутая рельефность и лаконизм музыкального текста, так же, как и узнаваемость контурных элементов визуального силуэта вытынанки, определяют импульс для творческого «декодирования» обобщенных черт различных жанрово-стилевых моделей, признаки которых обозначаются лишь контурно. **Методы** исследования основываются на общенаучных принципах, таких как анализ, синтез, дедукция и индукция, а также задействуется автором статьи **интертекстуальный, структурно-функциональный,**

интерпретологический и сравнительный анализ. **Научная новизна** статьи заключается в выявлении и определении признаков жанрово-стилевых моделей программной инструментальной композиции, что осуществлено впервые и, в свою очередь, позволяет глубже понять процесс стилеобразования, осознать принципы нового музыкального языка. В **выводах** указано, что в «Украинских вытынанках» Л. Колодуба происходит свободное сочетание разных стилевых источников в их естественном переплетении. Сквозь призму лаконичных и рельефных, подобно графическим силуэтам, жанровых признаков фольклорных, джазовых, барочных моделей, происходит привлечение выразительных возможностей авангардной техники. Так, фольклорная традиция народной инструментальной или вокальной импровизации естественно согласуется с приёмами алеаторики; эффект «пленэрного» звучания, пространственного эхо – с применением политональности и сонористики; особую роль играет переменная метрика, изощренная импровизационная и остигатная ритмика. Сочетание различных стилевых прототипов имеет общие «точки пересечения». Так, барочный и джазовый импровизационные прототипы органично вписываются в народную инструментальную манеру. А характерные интонационные обороты барочной арии *lamento*, так же естественно согласуются с манерой народных причитаний, или трактуются интонационными «контурами» лирико-песенной стихии.

Ключевые слова: программная инструментальная миниатюра, музыкальный текст, интерпретация, жанрово-стилевые силуэты, песенность, танцевальность, импровизационность.

Ryabtseva Irina, PhD in Arts, docent of the «History and theory of music» chair of Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

Silhouettes of genre and style models in the musical text of «Ukrainian vytyynanki» by L.N. Kolodub

The purpose of the article is to identify the formative models and genre and style dominants that determined the cultural and stylistic polylogicality of the musical text in «Ukrainian vytyynanki» by L. Kolodub for oboe / saxophone solo (version 1998). The program title of the work focuses on silhouettes, as a distinctive feature of the technique of the ancient Slavic type of decorative art of vytyynanka. The emphasized relief and laconicism of the musical text, as well as the recognition of the contour

elements of the vytynanka's visual silhouette, determine the impulse for creative «decoding» of the generalized features of various genre and style models, the features of which are determined only in outline. **Research methods** are based on universal scientific principles of research, such as the analysis, synthesis, deduction and induction, as well as intertextual, structural-functional, interpretological and comparative analysis. **The scientific novelty** of the article lies in the emergence and definition of the features of genre and style models of program instrumental composition, which was carried out for the first time and, in its turn, allows a deeper understanding of the process of style formation, to understand the principles of a new musical language. **The conclusions** of the presented scientific article indicate that in «Ukrainian vytynanka» by L. Kolodub there is a free combination of different style sources in their natural interweaving. Through the prism of laconic and relief, like graphic silhouettes, genre features of folklore, jazz, baroque models, the expressive possibilities of avant-garde technology are also attracted. Thus, the folklore tradition of folk instrumental or vocal improvisation naturally agrees with the techniques of aleatorics; the effect of «plein air» sound, spatial echo – with the use of polytonality and sonoristics; a special role is played by variable metrics, sophisticated improvisational and ostinata rhythm. The combination of different styling prototypes has common «points of intersection». Therefore, baroque and jazz improvisational prototypes organically fit into the folk instrumental style. And the characteristic intonation turns of the baroque aria lamento also naturally agree with the manner of folk lamentations, or are interpreted by the intonation «contours» of the lyric-song element.

The key words: program instrumental miniature, musical text, interpretation, genre and style silhouettes, song, dance, improvisation.

Постановка проблеми. «Українські витинанки» для гобою / саксофона соло Л.М. Колодуба – один із найбільш популярних творів, що в останні роки став своєрідною «візитівкою» українських виконавців. Цей твір із великим заохоченням обирають до свого репертуару як провідні виконавці, так і молоді музиканти – здобувачі професійного кваліфікаційного рівня фахової освіти. Сталожі традиції в останні десятиліття набуло також і включення «Українських витинанок» Л. Колодуба до обов'язкової програми конкурсів виконавців на духових інструментах. Водночас, при наявності великої кількості досліджень різних аспектів творчості композитора,

виявлення та розгляд жанрово-стильових моделей безпосередньо цього твору, відсутній.

Стильова та жанрова інтертекстуальність, синтетичний характер інтонаційного мовлення, розширення спектру художньо-виражальних засобів зазначеного твору Л. Колодуба, висуває перед виконавцями необхідність усвідомити своєрідність трактування композитором певних жанрово-стильових моделей. Уважне вивчення окреслених аспектів, в свою чергу, здатне продукувати глибше розуміння та, відповідно, й розкриття задуму композитора та вдосконалення потенціалу виконавської інтерпретації. Саме тому, для інструменталіста вкрай важливим фактором постає не тільки опанування низкою технічних виконавських завдань твору, а й розуміння та усвідомлення жанрово-стильових орієнтирів композитора при виконанні інструментального соло. Усвідомлення специфіки твору в контексті стильової культурно-мистецької парадигми має стати для виконавця підґрунтям для більш глибокого розуміння образно-інтонаційного тезаурусу композитора, що й визначає винятково вагому **актуальність** окресленої теми.

Огляд літератури. Творчість Л. Колодуба від початку 60-х років ХХ ст. перебувала у полі зацікавлень і наукових досліджень українських музикознавців (О. Зінкевич, В. Іванченко, А. Муха, Б. Працюк, Т. Рябова, І. Сікорська, В. Слупський та ін.). Незгасаючий інтерес до спадщини митця підтверджують і матеріали науково-практичної конференції «Левко Колодуб: сторінки творчості», що відбулась у НМАУ ім. П.І. Чайковського (2005), з нагоди 75-річчя від дня народження композитора. І нарешті, в останні десятиліття з'явилися ґрунтовні дослідження творчості композитора – кандидатська дисертація К. Білої [2] та навчальний посібник Л. Макаренко [5]. Привертають серед інших дослідницькі публікації В. Громченка, серед яких зазначимо найближчу до нашої проблематики, а саме – «Художня образність як основа еволюції засобів виразності (на прикладі твору «Українські витинанки» Л. Колодуба)» [4]. Спираючись на суттєвий масив дослідницьких матеріалів вітчизняних науковців, вважаємо винятково доцільним здійснення комплексного аналізу цього програмного твору малої форми, що зазвичай лишається в тіні ґрунтовних досліджень окремих жанрів та масштабних творів композитора.

Мета статті – виявлення формотворчих моделей і жанрово-стильових доміант, що визначили культурно-стильову полілогічність

музичного тексту в «Українських витинанках» Л. Колодуба для гобоя / саксофона соло (версія 1998 р.).

Програмна назва твору орієнтує на силуети, як відмінну рису техніки давньослов'янського виду декоративного мистецтва витинанки. Підкреслена рел'єфність і лаконізм музичного тексту, так само, як і впізнаваність контурних елементів візуального силуету витинанки, надає імпульс для творчого «декодування» узагальнених рис різних жанрово-стильових моделей, ознаки яких окреслюються контурно.

Об'єктом дослідження є інтертекстуальність музичного тексту програмної інструментальної мініатюри. **Предмет дослідження** – жанрово-стильові доміанти формотворчих моделей в «Українських витинанках» Л. Колодуба, що визначили стильову полілогічність музичного тексту.

Виклад основного матеріалу. В полі зору дослідницької уваги один з відомих серед виконавців твір композитора – «Українські витинанки» для гобоя чи саксофона соло (версія 1998 р.). Художня образність та її дія на процеси розвію засобів виразності цієї програмної інструментальної академічної мініатюри докладно проаналізовані у статті В.В. Громченка, що дозволило автору дістатися висновку: «Образи витинанок, їх безпосередній особистісно-індивідуальний процес творення та цілісне, експозиційно-картинне представлення у визначальній мірі обумовило звернення композитора до жанру музики для інструмента соло, <...>, художньо обумовило доцільність використання прийому багатозвуччя, а також розширило потенційні межі виразових можливостей духових інструментів» [4, 25-26].

Наші спостереження ми зосередили на виявленні жанрових формотворчих моделей і жанрово-стильових доміант, що визначили культурно-стильову полілогічність музичного тексту цієї програмної інструментальної мініатюри. Тобто, інтертекстуальність і як авторський художній прийом, і як метод «прочитання» (дослідження) тексту. Адже, за переконливим твердженням Б. Сюті, «інтертекстуальність є неодмінною частиною культурного дискурсу постмодернізму, мистецький твір якого «всотує» в себе будь-які елементи всього нагромадженого досвіду, прочитуючи його в найзручніший для себе спосіб і співвідносячи з будь-якими іншими текстами» [8, 70].

У дискурсі сучасної культурології та мистецтвознавства текст як міждисциплінарна проблема глибоко вивчається багатьма науковцями. М. Арановський зауважує: «...в культурі письменної традиції музикальний текст тільки починається з нотного тексту, але далеко виходить за його межі... <...> ... в музикознавстві за останні десятиліття обрало своє місце широке і емке розуміння тексту, яке включає в себе деякі важливі реалії самої музики, а саме її структуру і її зміст [1, 7]. На відміну від вербального тексту, за переконанням автора, нотний текст містить у собі різноманітні структури, що несуть приховані значення та стають предметом рефлексії різних інтерпретаторів музичного тексту – виконавця, слухача та дослідника тексту. Багаторівневий феномен музичного тексту досліджується також і в концепції О. Самойленко, яка підкреслює, що «між естетичним і стилістичним – вершинним і глибинним – здійснюється «життя тексту» в музиці, що знаходить свої жанрово-стильові та композиційні форми, «крізь» які ми проходимо, «поглиблюючись» та «возносячись», аналізуючи явища музичного тексту» [6, 11]. Глибина і широта інформації, закладена у музичному тексті композиторських творів, втілюється, як зазначає дослідниця, у виконавській інтерпретації, що, з одного боку, має опору на стійкі традиції, з іншого – завжди відкриває нові смислові грані. На основі виявлення жанрово-стильових моделей, що концентрують певні культурно-історичні традиції, можливо створювати межі і контури для розуміння тієї інформаційної щільності, яку несе музичний текст у його звуко-семантичній вираженості. Дослідниця феномену музичного тексту В. Суханцева зазначає: «Музичний текст є там і тоді, де і коли є інформація, яка виражається і передається завдяки комплексу специфічних музичних засобів – ритмо-інтонації, гармонії і т. ін.» [7].

Сольна композиція Л. Колодуба «Українські витинанки» представлена в двокомпонентній структурі типу розгортання, із контрастним протиставленням 2-х розділів: *Andante sostenuto. Rubato* (I-й розділ), *Allegro marcatissimo* (II-й розділ) та 10-тактовим заключенням *Andante sostenuto* з влучно винахідливими звукозображальними прийомами, концентрує у собі своєрідні «силуети» як ознаки кількох, на перший погляд, зовсім різних жанрово-стильових моделей. По-перше, враховуючи назву твору, майстер спирається на семантику ритмо-інтонаційних моделей поширених жанрів українського фольклору, а саме – пісенності,

танцювальності й не менш популярну традицію імпровізаційних музикувань. По-друге, враховуючи не тільки інтонаційну семантику, а й спектр виконавських завдань, інструментальна композиція апелює до жанру барочної арії одразу двох типів – арії-lamento та арії-furioso – з їх характерними інтонаційними, ритмічними, темповими афектами й підкресленим виявом віртуозної технічної досконалості соліста. Третім жанровим «силуетом» композиції вважаємо модель джазової імпровізації, що має спільні риси з конструкцією хот-соло і постає важливим елементом музичної форми. Адже, джазове соло – це певна музична структура, що вибудовується за своїми канонами. Зазвичай, це лаконічні початкові легко впізнавані фрази, на основі яких, народжується принципово нова за логікою музична структура. Її неодмінними складовими постають гостра імпульсивна ритміка, нескінчена череда непередбачуваних модуляцій, використання запаморочливих хроматичних фігур, віртуозна техніка.

Так, генеральна пісенна тема першого розділу невелика за обсягом – 2 такти. Вона начебто поступово «народжується» з короткого висхідного терцієвого затактового запитання-мотиву, із ритмічно підкресленим IV ступ. на сильній долі такту й низхідною інтонацією-відповіддю на звуках тонічного тризвуку (a-moll). Такий тип інтонації постає одним з найбільш характерних елементів вітчизняних пісень-жалощів та пісень-плачів. У одному з варіантних проведень початкового мотивного комплексу додається ще й низхідне глісандо від I до V ступеню, що прямо вказує на кореневу спорідненість з національним голосінням й одночасно з характерними блюзовими інтонаційними позначками. Цей ряд можна продовжити, вказавши на семантику зазначених інтонаційних мікроелементів початкової теми з типовими інтонаційними «силуетами» італійської арії *lamento*, і на джазову манеру виконання. Початковий мотивний комплекс проводиться 3-і із варіантними доповненнями, кожного разу максимально розширюючись у своєму діапазоні й більш рельєфно визначаючи характерну для української пісенності плагальність, завдяки метро-ритмічному підкресленню IV ступеню ладу. А в третьому варіанті початкового мотиву ще й визначається властива інтонація, що вказує на суттєве відхилення у тональність паралельного мажору (C-dur), підкреслимо, через VII натуральний ступінь. Це так само, доречі, як і плагальність, вказує на один з характерних ладо-гармонічних зворотів української не тільки сольної пісенної, та навіть, багатоголосної хорової традиції:

Andante sostenuto. Rubato. ∞

Л. Колодуб «Українські витинанки» (осн. тема 1 розділу)

Другим жанровим елементом постає імпровізаційне інструментальне награвання – Allegretto (a-moll гармонічний). Це середній розділ простої тричастинної форми першого розділу (такти 10–22). Саме тут на перший план постає безупинний рух з нерівномірними метричними акцентами (змінний метр 5/8, 3/8; 4/4). В репризі простої 3-ї будови першого розділу знов повертається первинний мотивний комплекс. Тільки тут він доповнений прозорим підголоском-«луною», що повторює низхідний рух від квінтового тону й до тоніки, але у зовсім іншій тональності es-moll. До того, важливим постає підкреслення динамічного й регістрового контрасту цих 2-х елементів: *ff* – мотив викладений у першій октаві, а його «відлуння» – *pp*, вже у другій октаві.

Це утворює колористичний сонорний ефект – відчуття прозорості та просторовості. Створюється він, фактично, нашаруванням 2-х пластів у тональному (a-moll – es-moll), динамічному (*ff* – *pp*), а також регістровому (1 та 2 октави) зіставленнях, що утворюють просторову сонорну колористику поліладового комплексу:

Andante sostenuto

Л. Колодуб «Українські витинанки» (реприза 1 розділу)

Другий розділ загальної композиції твору *Allegro marcatissimo* й витончене звукозображальне 10-тактове завершення *Andante sostenuto* так само представлені у тричастинній формі з контрастним середнім розділом та розвиваючою репризою. Головна тема-мотив у крайніх розділах маркує стихію танцювальності у поєднанні із заворожуючою первинною остинатністю і віртуозною імпровізаційністю. На згадку приходять такі композиції, як *Allegro barbaro* Б. Бартока для сольного фортепіано, оркестрові твори – «Пляска чепурх» з балету «Весна священна» І. Стравінського, початкова частина «Скифської сюїти» С. Прокоф'єва та ін. Загальним знаменником цих творів постає культ танцю, ідея неперервного руху як знаку енергії життя. Спільним позначається також і володарювання атональної сфери. Центральним елементом другого розділу «Українських витинанок» Л. Колодуба постають 2-і ритмічні формули. Перша – остинатна фігура першого двотакту на 4/4; друга – багатоваріантні обігрування типової танцювальної дводольної ритмоформули, що наприкінці ряду фраз «порушуються» вторгненням тридольної ритмічної фігури. Така

імпульсивна метроритмічна пістрявість посилює відчуття певної архаїчної первозданності, невпинної енергії руху:

Allegro

Л. Колодуб «Українські витинанки» (осн. тема 2 розділу)

Середня частина 2-го розділу начебто «народжується» з двотактного мотиву у перемінному метрі. Його наступне варіантне повторення запроваджує багаторазовий повтор лише низхідної секунди у кількох варіантах певного ритмічного збільшення – квазіінтонації відчаю, жалощів... Відтак, відбудовується не прямий, а семантичний зв'язок із головною темою першого розділу, що начебто є силуетом паперового візерунку витинанки, поєднуючи два різні за характером та музичною лексикою розділи в єдину монолітну композицію:

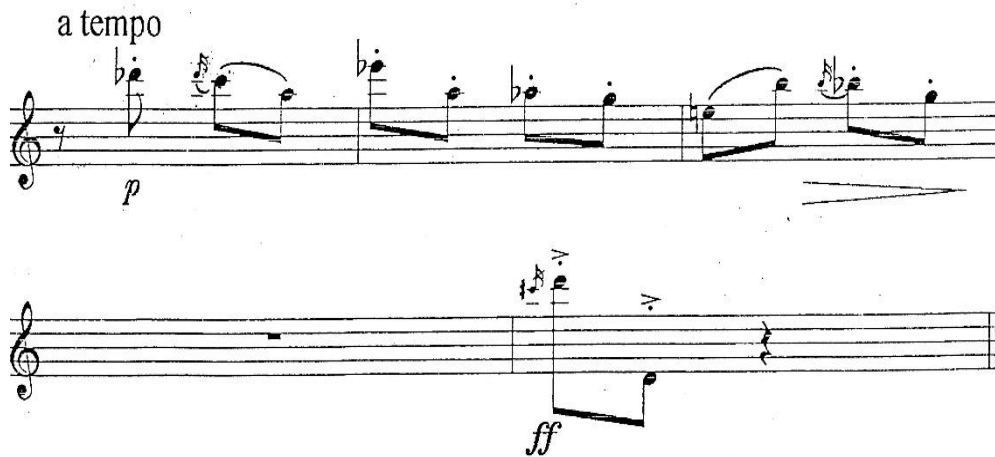
The musical score is written in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of five staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and includes markings for *espress.* and *cresc.*. The second and third staves continue the melodic line with various dynamics and articulations. The fourth staff features a forte (*ff*) dynamic and a *Meno mosso* tempo change. The fifth staff concludes with a piano (*p*) dynamic and a *pp* marking.

Л. Колодуб «Українські витинанки» (сер. част. 2 розділу)

У репризі 2-го розділу – *Allegro marcatisimo* – повертається атональна стихія невпинного темпу й неприборканого ритму. За рахунок використання автором прийомів ритмічного дріблення народжується враження енергійного прискорення темпу, що знезацька зупиняється на одному ритмічно врівноваженому впродовж 4-х тактів звуці на *ff*! А у наступному – 5-у ферматному такті заключення, композитор пропонує виконавцю, за його бажанням, зіграти кластерне багатозвуччя (за системою Барталоцці).

Таким чином, навіть у такому мікро фрагменті автор поєднує 2-а протилежні «полюси» – один звук та багатозвучний кластер, як самотні знаки-символи, що народжують вічне співвідношення природних, безконтрольних сил життя, від яких виростає все: цвітіння весни, радість, життя. Передостанній пістрявий атональний мотив *a tempo* після *Andante sostenuto*, начебто поступово зупиняє творчу фантазію витинанкаря. Та, відповідно, й виконавець має тут в останнє продемонструвати однією фразою власну відточену інтонаційну вправність у виконанні широких стрибків атонального мотиву, й

«поставити крапку» останніми звуками акцентованого основного тону, виконанням стрибка на відстані двох октав:



Л. Колодуб «Українські витинанки» (заклучні 5 тактів)

Висновки. Крізь призму лаконічних і водночас рел'єфних елементів, як ознак-силуетів фольклорних, джазових, барочних моделей, відбувається залучення виразних можливостей авангардової техніки, витлумачуючи її не як основну мету, а як додатковий технологічний прийом. Відтак, фольклорна традиція народної інструментальної або ж вокальної імпровізації природньо узгоджується із прийомами алеаторики; ефект «плєнерного» звучання та просторового відлуння – із застосуванням політональності й сонористики; особливу роль відіграє як перемінна метрика, так і примхлива імпровізаційна й остинатна ритміка. Одночасно, цілком органічно сприймаються наявні «ознаки» барокової традиції. Інструментальне соло втягує у себе не тільки драматичну афектованість барокової оперної арії, але й експресію віртуозної імпровізації скрипалів, органістів та семантично узгоджується із джазовою імпровізацією. І, як це не дивно, але поєднання зовсім різних стильових прототипів має спільні «точки перетину». А саме, барочний і джазовий прототипи органічно вписуються у народну інструментальну манеру. А характерні інтонаційні звороти барочної арії *lamento* так само природньо узгоджуються із манерою народних голосінь, або трактуються інтонаційними «знаками» лірико-пісенної стихії. Відбувається вільне об'єднання різних стильових джерел у їх

абсолютно органічному й природньому переплетінні. Така низка прийомів, типових інтонаційних зворотів та ритмоформул, що відкристалізувались у творчості Л. Колодуба, яскраво визначають його власний індивідуальний і, водночас, глибоко національний композиторський стиль, а також переконливо демонструють взаємодію як традиційного, так і новітнього художнього мислення.

Перспективи дослідження. Використання інтертекстуального методу аналізу й до інших творів композитора сприятиме усвідомленню їх специфіки у контексті стильової культурно-мистецької парадигми, і має стати підґрунтям для більш глибокого розуміння образно-інтонаційного тезаурусу композитора.

Список використаних джерел і літератури:

1. Арановский М. Текст как междисциплинарная проблема URL: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=1101> (дата звернення 05.03.2021).
2. Біла К.С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л.М. Колодуба): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2011. 20 с.
3. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки: В. 1. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 272 с.
4. Громченко В.В. Художня образність як основа еволюції засобів виразності (на прикладі твору «Українські витинанки» для гобоя або саксофона соло Л. Колодуба). Музикознавча думка Дніпропетровщини: Зб. наук. статей. В. 11. Дніпро: ЛІРА, 2016. С. 18–27.
5. Макаренко Л.П. Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба: навч. посібник. Вінниця: Нова Книга, 2015. 220 с.
6. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
7. Суханцева В.К. Музыка как мир человека (От идеи Вселенной – к философии музыки). URL: http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm. (дата звернення 07.04.2021).
8. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття: Київ, 2004. 120 с.

References:

1. Aranovsky M. Text as an interdisciplinary problem. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=1101> (access date 05.03.2021).

2. Bila, K.S. (2011). Genre - style model of instrumental concert and conceptual principles of composer's interpretation (on the example of L.M. Kolodub's works). Extended abstract of candidate's thesis. Kyjiv [in Ukrainian].
3. Bobrovsky, V.P. (2010). Theme as a factor of musical thinking: Essays: Vol. 1. Moscow: Book House «LIBROCOM» [in Russian].
4. Gromchenko, V.V. (2016). Artistic imagery as the basis of the evolution of means of expression (on the example of the work «Ukrainian excerpts» for oboe or solo saxophone by L. Kolodub). *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 11, 18–27 [in Ukrainian].
5. Makarenko, L.P. (2015). Folklore principles of Lev Kolodub's orchestral creativity. Vinnytsia: Nova Kniga [in Ukrainian].
6. Samoilenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanities knowledge. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
7. Sukhantseva, V.K. Music as a human world (From the idea of the universe - to the philosophy of music). URL: http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm (access date 07.04.2021).
8. Syuta, B. (2004). Problems of organization of artistic integrity in Ukrainian music of the second half of the twentieth century. Kyjiv [in Ukrainian].

UDC 783

DOI 10.33287/222104

Бойко В'ячеслав Геннадійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
зав. кафедри «Хорове диригування та академічний спів»
Харківської державної академії культури

тел. (095) 685 - 43 - 99

e-mail: slava.regent@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-1020-6937>

ОБРАЗНО-СМИСЛОВИЙ КОНТЕКСТ ДУХОВНОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ XX – ПОЧАТКУ XXI ст.

Мета статті – виявити образно-смісловий зміст хорових творів на духовну тематику в співвідношенні тлумачення тексту в церковній традиції та інтерпретації композитора у світському мистецтві. Аналізуються особливості православного духовного хорового мистецтва XX – початку XXI століть у контексті вітчизняної художньої культури. Православна духовна хорова музика

розглядається як соціокультурний феномен. Проаналізовано загальнокультурні, естетичні та художні компоненти сучасної композиторської творчості на духовну тематику. Визначено жанрово-стилістичні закономірності духовної музики, а також особливості хорового письма композиторів сучасності. У процесі осмислення предмету що вивчається сформувався **метод**, що поєднує у собі філософський підхід, співставлення традицій, питань богословського контексту з конкретним звуковим матеріалом, вербальним за своєю природою і поєднаний з методом музично-теоретичного аналізу. **Новизна статті.** Найскладніша проблема полягає в тому, що різноманітні художні та поетичні аспекти творчості академічного професійного композитора на духовні теми навряд чи колись вивчались у сучасній науковій думці. **Висновки.** У пропонованій статті оцінюється розвиток духовних тем у хоровій музиці та розкривається її роль у сучасному культурному житті. Було зроблено спробу розкрити морально-релігійну сутність якомога ширшого кола різних тематичних напрямків духовної творчості, зацентруємо, у зв'язку з історичним оновленням жанрової системи, музично-виразових засобів, а також методів їх формування на основі музично-теоретичного аналізу. З естетичної точки зору, основною метою впливу мистецтва на людину є усталеність формування творчого підходу до сприйняття художніх цінностей та, безумовно, естетичної інформації, що міститься у численних хорових творах на духовні теми.

Ключові слова: музична культура, хорове мистецтво, неофольклоризм, полістилістика, сакральний мінімалізм.

Бойко Вячеслав Геннадьевич, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой «Хоровое дирижирование и академическое пение» Харьковской государственной академии культуры

Образно-смысловой контекст духовного музыкального творчества XX – начала XXI ст.

Цель статьи – выявить образно-смысловое содержание хоровых произведений на духовную тематику в соотношении толкования текста в церковной традиции и интерпретации композитора в светском искусстве. Анализируются особенности православного духовного хорового искусства XX – начала XXI столетий, в контексте отечественной художественной культуры. Православная духовная хоровая музыка рассматривается как социокультурный феномен.

Проанализированы общекультурные, эстетические и художественные компоненты современного композиторского творчества на духовную тематику. Определены жанрово-стилистические закономерности духовной музыки, а также особенности хорового письма композиторов современности. В процессе осмысления изучаемого предмета сформировался комплексный метод, сочетающий в себе философский подход, соотнесение традиции, вопросов богословского контекста с конкретным звуковым материалом, вербальным по своей природе, а также взаимодействующим с методом музыкально-теоретического анализа. **Новизна статьи.** Научная проблема заключается в том, что художественно-поэтические аспекты творчества композитора на духовные темы практически не изучаются в современной науке. **Выводы.** В статье даётся оценка развитию духовных тем в хоровой музыке и раскрывается её роль в современной культурной жизни. На основе музыкально-теоретического анализа сделана попытка раскрыть нравственно-религиозную сущность различных тематических направлений духовного творчества в связи с историческим обновлением жанровой системы, музыкально-выразительных средств и методов их формирования. С эстетической точки зрения основная цель воздействия искусства на человека – создание творческого подхода к восприятию художественных ценностей и эстетической информации, содержащейся в многочисленных хоровых произведениях духовной тематики.

Ключевые слова: музыкальная культура, хоровое искусство, неофольклоризм, полистилистика, сакральный минимализм.

Boiko Vyacheslav, candidate of art criticism, docent, the head of the department of «Choral conducting and academic singing» at the Kharkiv State Academy of Culture

The figurative and semantic context of spiritual musical creativity 20th – 21st centuries

The purpose of the article is to reveal the figurative and semantic content of choral works on spiritual themes in relation to the interpretation of the text in the church tradition and the interpretation of the composer in secular art. The author analyzes the characteristics of the Orthodox spiritual choral art of the 20th-21th centuries in the context of the national culture. Orthodox Church choir music is seen as a social and cultural phenomenon. The author analyzes the general cultural, aesthetic and artistic components of modern composer's creativity on spiritual themes. The paper defines the

genre and stylistic patterns of sacred music, as well the features of the choral writing of contemporary composers, have been determined. **The method**, which combines a philosophical approach, the correlation of tradition, questions of theological context with specific sound material, verbal in nature and with the method of musical theoretical analysis was formed in the process of comprehending this studied scientific subject. **Scientific novelty**. The most difficult problem is that artistic and poetic aspects of composer's creativity on spiritual themes are hardly ever studied in modern science. **Conclusions**. The article assesses the development of spiritual themes in choral music and uncover it's role in modern cultural life. It was made an attempt to reveal the moral and religious essence of various thematic directions in spiritual creativity in connection with the historical renewal of the genre system, musical-expressive means and methods of shaping on the basis of a musical-theoretical analysis. From the aesthetic point of view, the main goal of the impact of art on a person is to form a creative approach to the perception of artistic values and aesthetic information contained in choral works on spiritual themes.

The key words: musical culture, choral arts, neo-folklorism, polystylistics, sacred minimalism.

Постановка проблеми. В Україні протягом останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століть складалася особлива обстановка, новий психологічний клімат, коли в пошуках загальнолюдських цінностей спостерігалось бурхливе зростання суспільного інтересу до релігійної віри, духовних ідеалів і цінностей, які їй притаманні. Розпочинаються процеси змін у відносинах держави і церкви, у суспільно-політичній сфері, що в свою чергу стало потужним поштовхом до відродження духовної музики.

Поступово відроджуються традиції, пов'язані із розумінням сутності православної культури, а також безпосередньої спадкоємності у передачі духовного і емоційного контексту музичних творів, пов'язаних із ритуалом богослужіння. Незважаючи на проблеми духовної культури згадуваного періоду, вона продовжує існувати, обходячи заборони в регентській справі, тісно пов'язаній з культовим богослужінням.

Відродження релігійності кінця ХХ ст. пов'язане зі зростаючою складністю життя, з пошуками психологічної стійкості перед тими проблемами, які породжує сучасний етап суспільного розвитку: відчуження від природи, втрата зв'язку з традицією тощо.

У філософії ХХ ст. «духовність» постає як віра в існування вищого трансцендентного початку, пов'язаного з окремою людською душею, який наставляє особистість в її реальному, земному існуванні. Як зазначає З. Фоміна «присутствие в человеке «нездешних корней бытия», интуитивно улавливаемых, теоретически выражено во всей русской философии. Невидимыми нитями человек связан с непостижимыми основами бытия, которые заявляют о себе в его неизбежной тоске по-Иному» [12, 226].

Отже дослідження специфіки сучасної композиторської творчості на духовну тематику є актуальним та залишає простір для дослідження в контексті сучасного музикознавства.

Огляд літератури. Характеризуючи сучасний стан вивченості даної галузі музичного творчості, слід зазначити, що в науці простежується зростання інтересу до окремих історичних етапів у розвитку духовної музики. Найбільш широке висвітлення в сучасному музикознавстві отримала діяльність композиторів Нового напрямку (ХІХ – ХХ ст.). У працях дослідників православної духовної музики (М. Рахманової, І. Дабаєвої, О. Кандинського, Є. Левашова, Б. Яворського та ін.), розглядаються духовні твори слов'янських композиторів, які працювали в даний історичний період на хвилі підвищеного інтересу до сакральної тематики в кінці ХХ ст., багато в чому стають основою для осмислення сучасних процесів, які відбуваються в духовно-музичній творчості.

У музикознавчому аспекті найважливіше значення мали праці Б. Асаф'єва, Є. Назайкінського, Б. Яворського, В. Холопової. Питання духовного мистецтва кінця ХХ ст. висвітлені у наукових роботах Н. Гуляницької [5], О. Письменної [10], І. Коновалової [7], І. Степанової тощо.

В українському музикознавстві багато праць присвячені творчості сучасної композиторки Л. Дичко – це, насамперед праці Л. Шегди, І. Коновалової, О. Цуранової, О. Письменної [7, 10]. Творчий спадок композиторів В. Степурка, В. Польової та Б. Фільц досліджено в працях Я. Бардашевської, О. Торби та Л. Шегди.

Фундаментальним дослідженням в області сучасного духовного мистецтва є праця Н. Гуляницької «Поэтика музыкальной композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX века», в якій важливим і актуальним є «установить наиболее общие музыкальные тенденции и поэтико-стилистические закономерности в области духовной музыки, развивающейся в контексте современной

художественной культуры» [5, 10]. Позначаючи широкий спектр проблем, пов'язаних в першу чергу з теоретичним осмисленням духовної музики (жанрова класифікація, аналіз просторовості, питання «тембрізації», висотних та ритмічних структур, фактури та інших сторін духовно-музичних творів), автор надає перспективи для подальших наукових пошуків.

Для вирішення зазначеної проблематики вирішальне значення мали праці з філософії (О. Лосєв), естетики (Є. Назайкінський), християнської культури (П. Флоренський), праці з літургіки та історії релігії (О. Мень [9]). Сучасна естетика, пов'язана з проблемами музичної християнської культури кінця ХХ ст., тільки починає формуватися. Слід зазначити, що відродження жодного жанру не супроводжувалося різноманітністю підходів, дискусіями і суперечками, де в центрі уваги опинялися не тільки внутрішньо музичні проблеми, але й залучалися проблеми власне релігійні, богословські. Кожен з дослідників знаходив пояснення тих процесів, які відбуваються в сучасній духовно-музичній творчості з індивідуальним баченням даної проблеми.

Мета статті – виявити образно-смісловий зміст хорових творів на духовну тематику в співвідношенні тлумачення тексту в церковній традиції та інтерпретації композитора в світському мистецтві.

Об'єктом дослідження є хорове мистецтво духовної тематики, представлене у творчості вітчизняних композиторів ХХ – початку ХХІ століть, а **предметом** – особливості систематизації хорових творів на духовну тематику, що визначається образно-смісловим змістом музики.

Виклад основного матеріалу. Осмислення категорії «духовність» і пов'язаних із нею понять до кінця ХХ століття стає необхідним, одним з найактуальніших вимог суспільного життя. Поняття «духовність» є багатогранною філософською сферою пізнання, яка охоплює всі сторони людського життя. Духовні тенденції, пов'язані з відродженням інтересу до релігійної свідомості, спостерігаються в деяких вокально-хорових творах, де звернення до високої поезії, повинно було цілком виразно спрямовати думку до образів і тем духовних жанрів.

Духовний ренесанс кінця ХХ - початку ХХІ ст. – це не тільки свідчення відродження традицій національної культури, жанрів духовної музики, але перш за все повернення до високих духовних ідеалів і цінностей, призначених пробуджувати в людях надію і світло,

духовне оновлення і просвітлення. Виниклий на певному історичному зламі, він стає важливою, необхідною складовою в рамках загального культурно-історичного процесу. Підтвердження знаходимо у працях багатьох музикознавців. Так, наприклад, Л. Раабен пише про те, що «самым ярким показателем духовного Ренессанса явилось обращение композиторов к религиозной тематике, сопровождавшееся постановкой сложных мировоззренческих вопросов» [11, 22].

Такий прорив духовних устремлінь, який намітився як в громадському соціальному житті, так і в музичному мистецтві зокрема, був спробою здобуття втрачених моральних підвалин, які для багатьох вбачалися насамперед, в основах релігійних настанов. Величезний інтерес до духовної тематики в мистецтві кінця ХХ ст., який актуалізувалася в більшій мірі саме в хоровій музиці (генетично пов'язаної з церковним співом і з канонічним словом), спричинив створення яскравих і неординарних музичних творів в цій галузі творчості.

Нова ситуація, в якій опинилася вітчизняна духовна музика на початку ХХІ ст., пов'язана з широким спектром можливостей, естетичних позицій і конкретних стилістичних рішень, які дали імпульс до композиторських пошуків в даному напрямку.

Музиканти-регенти, діяльність яких пов'язана з церквою, створюють твори для обслуговування ритуалу, намагаючись зберегти інваріантну єдність всіх параметрів жанру (композиторська творчість М. Цололо, І. Сахно, Д. Болгарського тощо).

Більшість сучасних композиторів – композитори світські, саме тому особлива «спрямованість на слухача» викликала величезний пласт творів, написаних для концертного виконання, в яких відкриваються нові грані сакральності-містичного. При збереженні строгих канонічних норм тенденція розвитку духовної тематики в сучасній творчості пов'язана з досить вільним підходом щодо її музичної інтерпретації, в ставленні до словесного тексту взагалі та до сакрального слова зокрема. Композитори не прагнуть до повного «ототожнення» словесного і музичного рядів, зберігаючи при цьому мову і стиль обраного першоджерела, загальний духовно-емоційний настрій. У сучасних духовних творах музична інформація виступає на перший план, а словесна – на другий, що в певному сенсі змінює глибину духовного настрою.

Серед сучасних композиторів, котрі у своїй творчості звертаються до духовної тематики визначаються Є. Станкович

(«Нехай прийде царство Твоє» для мішаного хору та симфонічного оркестру, концерт для хору а саррелла «Господи, Владико наш», псалом № 27 «До Тебе, Господи, взиваю я» тощо), Л. Дичко (кантати, ораторії, літургії, хорові поеми, хорові концерти тощо), В. Степурко («Літургія св. І. Златоустого», «Богородичні догмати», «Різдвяний тропар» тощо), В. Польова («Літургія св. І. Златоустого», «О Тебе радується» для хору та камерного оркестру, камерна кантата «Свете тихий», хорові концерти тощо), Б. Фільц (хорові твори на духовні тексти).

Хорова творчість Є. Станковича поєднує риси фольклоризованого мелосу зі складними сучасними композиційними прийомами та багатошаровою поліфонічною фактурою. Це композитор симфонічного типу мислення.

Л. Дичко є автором дуже великої хорової спадщини. Її творчість органічно поєднує духовні традиції національної композиторської школи та традиції неофольклоризму. І. Коновалова відзначає: «Усі хорові твори Лесі Василівни є складними художніми текстами й віддзеркалюють актуальні тенденції постмодернічного синтезу, що виявляється на лексичному, формотворчому й фонічному рівнях. Їм властива багатоманітна й оригінальна музична мова, яка має значний образно-виражальний і композиційно драматургічний потенціал» [7, 223].

Досліджуючи специфіку хорової творчості В. Степурка відзначимо оркестрове переосмислення хору. Музична мова композитора поєднує національні українські традиції з використанням фольклорних джерел та старовинного київського розспіву.

Великою кількістю творів на духовну тематику відзначена творчість В. Польової. Музичний стиль хорових творів досить різноманітний – в ранньому періоді переважала естетика авангарду та полістилістика, але згодом музика стала тяжіти до «сакрального мінімалізму». Для композиторки звук постає як результат тісної взаємодії зі словом.

Особливе місце в композиторській творчості Б. Фільц належить хорам на канонічні тексти (псалми, «Достойно є», «Преславна Приснодіво Богородице» тощо), де органічно поєднуються вербальна й музична інтонаційність, особливості хорової фактури і специфічна колористичність у контексті сучасних стилістичних процесів.

Кожен некліросний твір – це в значній мірі авторська композиція, яка втілює конкретну змістовну модель на основі тісної взаємодії

текстового і музичного рядів. Об'єднання різнорідних джерел у сучасних духовних творах відображає саме стильовий, а не канонічний початок. Навіть стійкі жанрові форми – «Літургія св. Іоанна Златоустого», «Всенічне бдіння» – постають предметом нових художніх пошуків, що визначаються потребами сучасного світовідчуття. Історичний процес оновлення впливає не тільки на систему виразних засобів, але перш за все на конкретне тлумачення духовних текстів.

Зазначені аспекти духовно-музичної тематики не ізольовані один від одного. Вони активно взаємодіють і здатні скласти нерозривні «зв'язки», де однорідні тематичні твори поєднуються і комбінуються в рамках багаточастинних циклічних композицій. Як слідство виявляються типологічні моделі з певною логікою музичної драматургії: монотематична, політематична, сюжетно-повістозна, обрядова.

Синтетична природа духовних творів зобов'язує автора хорового твору до вивчення даного музичного жанру з позиції співвідношення музичного і словесно-поетичного матеріалу, виявлення особливостей розвитку духовної теми в даному ракурсі, вимагає послідовного і глибокого опрацювання тих процесів, які відбуваються в духовно-музичній області.

Духовна тематика в онтологічній підставі охоплює коло образів, які направляють насамперед до світоглядних основ буття, до питань про сенс земного шляху людини, до моральних засад життя. Розкриваючи зв'язок людини з незбагненим джерелом світобудови, вона зачіпає сферу трансцендентного, сакрального, сходженням до світу високої духовності, до розуміння справжньої глибинної суті людського єства. Сакральні тексти, розкриваючи узагальнений сенс багатозначних образів, відрізняються особливим образно-смісловим змістом, що відображає певний духовний стан зосередженості, відчуженості від повсякденної суєти. Крім того, духовна тематика розглядає і загальнолюдські етичні ціннісні орієнтири, морально-духовні основи людського буття. Художнє втілення подібних ідей розробляється в світських поетичних формах авторських творів.

Духовна хорова музика є відносно традиційною і стабільною формою творчості по відношенню до генетичних джерел жанру, одним з яких є обов'язкове використання звучання а cappella. Як відомо, відмова від інструментів в церковному православному ритуалі має глибокий символічний зміст. Спів як одне з природних якостей

людини є найприроднішим способом його самовираження, на відміну від «штучності» інструментів. У сучасній духовній творчості в зв'язку з новітніми стильовими тенденціями, з широким спектром можливостей і естетичних позицій, досить активно залучаються і інструментальні засоби.

Незважаючи на різноманітний зміст духовної теми в сучасній творчості, в рамках даної статті виявляються найбільш узагальнені образні універсалії, позначені як сфери духовної тематики з порівняно переважним характером смислових позицій: сфера скорботи (драматична, покаянна); сфера хваління (гімнічна, подячна); сфера морального повчання (моральна, догматична). Вивчення творів на духовну тематику дає можливість осмислити різноманіття реально існуючих зразків як єдину, організовану систему.

Аналізуючи багаточастинні композиції духовної творчості, виникають питання, які виявляють систему, ідею і концепцію творів, що потребують філософсько-естетичного осмислення, встановлення глибокого, органічного взаємозв'язку між інтонаційними, композиційними, драматургічними і іншими складовими. Таким чином, кожний циклічний твір розглядається як унікальне явище, а виявлення його іманентних особливостей призводить до виходу на стильові закономірності.

У творчості сучасних композиторів релігійні теми трактуються як об'єктивна закономірність і спадкоємність в індивідуальній інтерпретації засвоєння духовної традиції. Визначення характерних особливостей провідних творів українських авторів є важливою частиною забезпечення навчального процесу з диригентсько-хорової підготовки, вибору репертуару, формування естетичного та мистецького рівня майбутніх фахівців.

Висновки. Художня творчість в українській культурі завжди була пов'язана з духовно-моральною проблематикою християнського вчення. В наші часи духовна музика, залишаючись частиною культури і перебуваючи в безпосередньому діалозі з нею, набуває певного сенсу, який визначається світорозумінням, особливостями художньої та естетичної свідомості людини. Реальна картина, яка спостерігається в духовній творчості дуже різноманітна та багатогранна. Створюється цілий пласт музичних творів, що розкривають різні мотиви християнської духовності, які поряд з традиційним богослужбових мистецтвом існують в контексті сучасної культури. Духовна творчість в сучасному хоровому мистецтві активно включає в себе релігійні

теми, сюжети і образи, запозичені з біблійних джерел, в їх ідейному осмисленні, виходячи за рамки «чистої» релігійності. Звернення до образів християнства стає не стільки виразом релігійних поглядів і ідей автора, скільки можливістю використовувати їх в якості свого роду символів духовності і високих моральних цінностей. Як слідство, рішення художніх завдань в ході розробки духовної тематики на сучасному етапі, змінює саму функцію духовної музики, що робить її об'єктом естетичного переживання.

Зміст сучасного музичного мистецтва на духовну тематику переломлюється крізь призму реально існуючих навколо нього подій і явищ, набуває абсолютно індивідуального характеру вираження. З одного боку, відбувається помітний поворот до національних витоків, що дозволяє говорити про прагнення сучасних авторів проникнути в глибину православної традиції в її споконвічному релігійному розумінні, до посилення суто національної якості в духовному мистецтві. З іншого боку, спостерігається розвиток екуменістичних тенденцій, що відбивають універсальність сучасної художньої свідомості.

Практичне значення. Практичне значення статті полягає в тому, що вивчення вищевикладеної теми сприятиме розширенню розуміння художніх процесів, що відбуваються в музичному мистецтві ХХ – ХХІ ст. Матеріали можуть бути використані в різних областях музикознавства, історії культури, а також на навчальних курсах з аналізу музичних творів, на курсах «Історія хорового мистецтва», «Хорова література» тощо.

Список використаних джерел і літератури:

1. Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. Москва: Прогресс-Традиция, 2001. 400 с.
2. Бердяев Н.А. Смысл творчества. *Философия творчества, культуры и искусства*. Т. 1. Москва: Искусство, 1994. С. 37–311.
3. Библер В.С. От наукоучения к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. Москва: Политиздат, 1990. 413 с.
4. Бычков В.В. Эстетика: учеб. для вузов. Москва: Гардарики, 2002. 556 с.
5. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки ХХ века. Москва: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
6. Каган М.С. Философия культуры. Санкт-Петербург: Петрополис, 1996. 416 с.
7. Коновалова І.Ю. Особистісно-стильові детермінанти хорової творчості Л.В. Дичко. *Культура України*. В. 47. Харків: ХДАК, 2014. С. 220–230.

8. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.
9. Мень А. Культура и духовное возрождение. Москва: Искусство, 1992. 495 с.
10. Письменная О. Хорова музика Лесі Дичко. Київ: Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка, 2010. 268 с.
11. Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов. Санкт-Петербург: Бланка, 1998. 352 с.
12. Фомина З. Человеческая духовность: бытие и ценности. Саратов: Гефест, 1997. 249 с.

References:

1. Azizyan, I.A. (2001). The silver age dialogue of arts. Moskva: Progress-Tradiciya [in Russian].
2. Berdyaev, N.A. (1994). The meaning of creativity. *Filosofiya tvorchestva, kul'tury i iskusstva*, 1, 37–311 [in Russian].
3. Bibler, V.C. (1990). From science to the logic of culture: the two philosophical introductions to the 21st century. Moskva: Politizdat [in Russian].
4. Bychkov, V.V. (2002). Aesthetics. Moskva: Gardariki [in Russian].
5. Gulyanickaya, N. (2002). The poetics of musical composition: theoretical aspects of Russian Sacred Music of the 20th century. Moskva: Yazyki slavyanskoy kul'tury [in Russian].
6. Kagan, M.S. (1996). The philosophy of culture. Sankt-Peterburg: Petropolis [in Russian].
7. Konovalova, I.Y. (2014). The personal and stylistic determinants of choral creativity by L.V. Dychko. *Kul'tura Ukrainy*, 47, 220–230 [in Ukrainian].
8. Medushevskiy, V.V. (1976). About the patterns and means of artistic influence of music. Moskva: Muzyka [in Russian].
9. Men', A. (1992). Culture and spiritual revival. Moskva: Iskusstvo [in Russian].
10. Pys'menna, O. (2010). Choral music by Lesya Dychko. Kyjiv: Naukove tovarystvo ім. Т.Г. Shevchenka [in Ukrainian].
11. Raaben, L. (1998). About the spiritual renaissance in Russian music of the 1960-s and 1980-s years. Sankt-Peterburg: Blanka [in Russian].
12. Fomina, Z. (1997). Human spirituality: being and values. Saratov: Gefest [in Russian].

UDC 785
DOI 10.33287/222105

Ракочі Вадим Олександрович,
кандидат мистецтвознавства, докторант
кафедри «Історія музики»
Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка

тел. (050) 945 - 51 - 70

e-mail: v-r-99@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

КЛАСИФІКАЦІЯ БАРОКОВИХ КОНЦЕРТІВ: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

Мета статті – класифікувати барокові концерти й аргументувати застосування відповідної термінології. Класифікація барокових концертів належить до однієї з найбільш дискусійних у музикознавстві. Неоднозначність термінів, їх неоднакове змістовне наповнення і застосування до барокових концертів методологій, прийнятних для більш пізніх епох, стають на заваді появі загальноновизнаної класифікації. **Методи дослідження.** Аналіз партитур дозволив виявити характерні риси викладу у концертах і важливість визначення типу взаємодії між солістом (солістами) й оркестром; компаративний метод уможливив порівняння різних барокових концертів; історичний пояснив доцільність певної термінології. **Наукова новизна** полягає в уточненні термінології щодо барокових концертів. Зазначено відсутність чіткого розмежування *concerto grosso* і концерту для кількох солістів з оркестром. Підкреслено, що наявність окремої партії клавішного інструмента (*basso continuo*) у групі *concertino* є однією з двох принципових відмінностей між ними. Другою визначено активніше контрастування, зокрема на рівні тематичного матеріалу у *solo concerto*, порівняно з *grosso*. Аргументовано використання назви *concerto ripieno* лише стосовно барокових концертів та «оркестрового концерту» – щодо ХХ століття. Це пояснено опорою на групове звучання у першому випадку і солювання кожного виконавця – у другому. Назву «камерний концерт», попри відмінність її змісту у ХVІІІ і ХХ століттях, запропоновано використовувати щодо нечисленних (до 10 осіб) колективів з окремою партією кожного виконавця. Розмежовано назви

«сольний» та «інструментальний» концерти. У **висновках** наголошено на частому проростанні рис одного концерту в іншому через значну близькість різних видів і аргументовано класифікацію барокових концертів на три групи з можливим виокремленням камерного концерту з *concerto ripieno*.

Ключові слова: бароковий концерт, *concerto grosso*, *concerto ripieno*, *solo concerto*, проблеми класифікація.

Ракочи Вадим Александрович, кандидат искусствоведения, докторант кафедры «История музыки» Львовской национальной музыкальной академии им. Н.В. Лисенка

Классификация барочных концертов: терминологический дискурс

Цель статьи – классифицировать барочные концерты и аргументировать применение соответствующей терминологии. Классификация барочных концертов принадлежит к числу наиболее дискуссионных в музыковедении. Неоднозначность терминов, их неодинаковое содержание и применение к барочным концертам методологий, приемлемых для более поздних эпох, препятствуют созданию общепризнанной классификации. **Методы исследования.** Анализ партитур позволил обнаружить характерные черты изложения в концертах и важность определения типа взаимодействия между солистом (солистами) и оркестром; компаративный метод позволил сравнить различные барочные концерты; исторический – объяснить целесообразность соответствующей терминологии. **Научная новизна** состоит в уточнении терминологии касательно барочных концертов. Отмечено отсутствие четкого разграничения между *concerto grosso* и сольным концертом для нескольких солистов. Подчеркнуто, что наличие отдельной партии клавишного инструмента (*basso continuo*) для *concertino* является одним из двух ключевых различий между ними. Вторым определено усиление контрастности, в частности на уровне тематического материала в *solo concerto* по сравнению с *grosso*. Аргументировано использование *concerto ripieno* только по отношению к барочным концертам и «оркестрового концерта» — к XX веку. Это объяснено опорой на групповое звучание в первом случае и солювание каждого исполнителя — во втором. Название «камерный концерт», несмотря на различие их содержания в XVIII и XX веках, предложено использовать касательно небольших (до 10 человек) коллективов с отдельной партией каждого исполнителя. Разграничены

названия «сольный» и «инструментальный» концерты. В **выводах** отмечено частое прорастание черт одного концерта в другом из-за значительной близости различных видов и аргументировано классификацию барочных концертов на три группы с возможным выделением камерного концерта из *concerto ripieno*.

Ключевые слова: барочный концерт, *concerto grosso*, *concerto ripieno*, *solo concerto*, проблемы классификация.

Rakochi Vadym, PhD in Art History, Postdoctoral fellow at the Lviv Lysenko national music academy, History of music department.

Classification of baroque concertos: terminological discourse

The purpose of the article: to classify baroque concertos and to argue the use of appropriate terminology. The classification of baroque concertos belongs to the most controversial issues in musicology. The ambiguity of terms, their different content and the use of methodologies acceptable for later eras in relation to baroque concertos block appearance of a unified classification so far. **Methods.** Score analysis has been applied in order to reveal the characteristic features of presentation in the orchestra and prove the importance of the type of interaction between the soloist (soloists) and the orchestra; the comparative method made it possible to compare different baroque concertos; historical method allowed to explain the feasibility of using certain terminology. **The scientific novelty** is to clarify the terminology regarding baroque concertos. The lack of a clear distinction between the *concerto grosso* and the concerto for a few soloists with orchestra is noted. It is emphasized that a separate part of the keyboard instrument (*basso continuo*) is one of the two fundamental differences between the two types of concertos. The second feature is a more active contrast, in particular at the level of thematic material in the solo concerto, compared to the *concerto grosso*. It is argued that the use of the *concerto ripieno* is valid only for baroque concertos and the “orchestral concerto” is appropriate for twentieth-century works. This is explained by the reliance on the sectional sound in the first case and the soloing of each performer in the second one. The chamber concerto, despite the difference in its content between the XVIIIth and XXth centuries, is proposed to be used for a small (up to 10 people) groups with a separate part of each performer. The names *solo* and *instrumental* concertos are distinguished as well. **Conclusions** emphasize the frequent germination of features of one concerto in another due to the significant proximity of different types and argued the

classification of baroque concertos into three groups with the possible separation of the chamber concerto from the *concerto ripieno*.

The key words: *baroque concerto, concerto grosso, concerto ripieno, solo concerto, problems of classification.*

Постановка проблеми. Класифікація барокових концертів дотепер залишається вельми складним питанням. Варіанти класифікацій, які застосовуються щодо класичних та романтичних концертів (симфонічний, соло-центричний, паритетний, віртуозний тощо), не підходять для барокових через інше розуміння оркестру загалом, несхожий інструментальний склад, способи викладу і розвиток матеріалу. Основною проблемою бачиться відсутність акценту на типі взаємодії з оркестром: адже за наявності одного (чи навіть кількох рівних за значенням солістів) на першому плані – контраст. У випадку конкурування між самодостатньою меншістю (завдяки «власному» *basso continuo* й частому трактуванню одного соліста, як яскравішого) і більшістю – це опозиція різних за принципом будови груп і несуттєва відмінність щільності. За умови відсутності солістів і опорі на принцип *concertato*, його прояв втілюватиметься у третій спосіб. Викладене пояснює нагальність звернення до питання класифікації барокових концертів.

Актуальність дослідження. Розосереджене згадування *solo, grosso* та *ripieno* концертів, написаних упродовж 1690–1750-х років, у працях музикознавців зустрічається неодноразово і супроводжується їх стислою характеристикою [5, 398; 14, 4]. Утім, дотепер відсутня категоріальна строгість визначень й уніфікація змісту кожної назви.

Огляд літератури. М. Букофцер [4], характеризуючи концерти епохи Бароко, використовує терміни *solo, grosso* та оркестровий концерти. *Tutti* і *grosso* та *solo* і *concertino* для аналізу *concerti grossi* вживаються ним, як синоніми, що викликає певні застереження щодо розрізнення *tutti* у значенні «всі виконавці» (і *concertino*, і *grosso*) від *tutti* у сенсі «виконавці лише групи *grosso*». Аналогічна проблема виникає й стосовно *solo* і *concertino*: *solo* може проектуватися лише на одного виконавця чи на групу солістів. М. Телбот, характеризує *concerto grosso*, як жанр, у якому використано «дві інструментальні групи, неоднакові за розміром (і неоднакові за якістю), що часом можуть опонувати одна одній, а в інший момент об'єднуватись» [12, 133]. Д. Граут вказує на оркестровий, *grosso* і сольний концерт [6, 398], а Ч. Вайт [14, 4] і Н. Зейфас [1, 22] на *ripieno, grosso* і *solo*

концерти. Однак це виглядає радше, як довідковий перелік, ніж розгорнута класифікація.

Об'єктом дослідження є жанр концерту епохи бароко, а **предметом** – класифікація барокових концертів та верифікація термінології.

Основний матеріал. Почнімо з уточнення дефініції *concerto grosso*. Кілька виконавців (найчастіше на двох скрипках, віолончелі та клавесині в ролі *basso continuo*) формують групу солістів (*concertino*, тобто маленький ансамбль). Кожну партію виконує незмінно *лише один* музикант Другу групу – *concerto grosso* (великий ансамбль) – утворюють виконавці на чотирьох (перша, друга скрипки, альт і віолончель), а інколи на п'ятьох інструментах (за рахунок двох партій альтів, як у *Concerti grossi* Op. 1 П. Локателлі). Партії в *grosso* з кінця 1690-х років (Дж. Тореллі, Л. Грегорі, Г. Муффат) виконуються кількома виконавцям в унісон. Примітно, що дискусія щодо обов'язкового дублювання партії кількома виконавцями триває дотепер, попри однозначні вимоги дублювати партії в *grosso* у передмовах до концертів Дж. Тореллі і Г. Муффата (наприклад, Р. Маундер є апологетом *не-використання* бароковими композиторами навіть у другій чверті XVIII століття дублювання партій в *grosso* [7, 32; 40; 47]). Фактура в *concerto grosso* може використовуватися поліфонічна і гомофонна. Підгрунття жанру закладено перегукуваннями між меншою та більшою групами, кожна з яких організовано у різні способи: в основі *concertino* лежить *ансамблевий*, а *grosso* – *хоровий принципи* викладу. Неоднакова організація і різні кількість виконавців кожної групи є основою основ *concerto grosso*.

Розрізнення сольного концерту з кількома виконавцями і *concerto grosso* може викликати складнощі через зовнішню схожість. А. Вейнус загалом поділяє усі концерти лише на *solo* і *grosso* і відносить до жанру *concerto grosso* Op. 3 А. Вівальді [13, 22], наголошуючи на «незвичній групі *concertino*» у *Десятому концерті* [13, 21]. За такого трактування цілком очікуваним є подив дослідника щодо структури «*concertino*». А. Вейнус вказує на існування подвійних, потрійних і четверних концертів, що робить класифікацію ще більш заплутаною, адже одним абзацом вище такий концерт було віднесено до *concerto grosso*. Пропонований підхід викликає заперечення через відсутність належної аргументації й демонструє потребу встановлення не лише термінологічного, а й інших критеріїв розрізнення барокових концертів.

Першою очевидною відмінністю стає використання композитором *concertino* і *grosso*, як назв груп за відповідної титульної назви.

Другою відмінністю є структура: використання двох незалежних партій *basso continuo*: одна в *concertino*, інша – *grosso*. Важливість цього чинника проявляється на концептуальному рівні: включення клавесину робить *concertino* завершеним, уможлиблює просторове відокремлення кожної групи у разі потреби і бажання [6, 110]. Такий виклад підкреслює очевидність походження *concertino* від тріо-сонати. З часом подібність до тріо-сонати може бути меншою, якщо композитор (наприклад, Дж. Тореллі в концертах Op. 8) спирається лише на дві скрипки і *continuo* в *concertino*. У сольному концерті для кількох солістів з оркестром ситуація інша: його виконання *лише* солістів без участі оркестру можливо хіба що в процесі репетиції. У сольному концерті з кількома солістами оркестр (у тому числі завдяки клавішному інструменту у складі *basso continuo*) надає їм гармонічну підтримку, додає звучанню об'ємності, динамічно, фактурно, часом і тематично контрастує солістам. Відмова від оркестру знищить концепцію.

Третя відмінність між сольним та *grosso* концертах проявляється через неоднакові функції солістів і оркестру в кожному концерті. У сольному концерті для трьох і чотирьох солістів функція оркестру здебільше зводиться до акомпанементу, а сила звучання обох сторін може бути схожою через те, що яскравіша й індивідуалізованіша манера виконання солістів компенсує їх меншу, порівняно з оркестром, кількість. У *concerto grosso* обидві групи (*concertino* і *grosso*) є рівними за статусом і функціями. Контраст між двома групами полягає в різних принципах викладу матеріалу і кількості виконавців у кожній з них.

Отже, *concerto grosso* слід визначити як концерт, у якому зіставлено дві різні за кількістю та принципом організації групи виконавців: *concertino* – менша, *grosso* – більша. Кількість музикантів у першій групі визначена на титулі, а в *grosso* може бути різною залежно від наявних можливостей, умов виконання й фінансування. Партії в першій групі виконуються одним виконавцем (ансамблевий принцип), в другій – кількома (хоровий принцип).

Розмежування *concerto grosso* і сольного концерту з кількома солістами здійснюється завдяки: (1) Позначенню композитора в партитурі щодо розділу виконавців на *concertino* і *grosso*; (2) Кількості

партій *basso continuo*: наявність окремої партії для кожної групи свідчить про жанр *concerto grosso*. (3) Функціям оркестру: переважно супровідна і підпорядкована в сольному і рівна групі солістів в *concerto grosso*.

Другий різновид концерту – для оркестру без солістів – найменш поширений в епоху бароко, проте його назва викликає найбільше дискусій. У науковій літературі використовують дві назви: оркестровий концерт та *concerto ripieno*. Однак їх вживання, як синонімів, бачиться невиправданим через те, що назва «оркестровий» не відбиває риси твору: формування цього виду концерту припадає на 1690-ті роки. Й хоча оркестр на цей час вже було сформовано, опора виключно на струнні інструменти і вкрай невелика кількість виконавців загалом роблять дуже несхожим це об'єднання на оркестр, як він виглядатиме навіть за 30 чи 40 років потому. У той же час італійське слово *ripieno* (повний), точно відбиває стан речей – воно вказує на «посилений» склад (порівняно з *concerto a quattro* чи навіть *grosso*). *Concerto ripieno* утворює миттєву уяву про Бароко, у той час як оркестровий концерт відсилає до сучасності. Ще одним аргументом на користь кореляції між назвою і періодом часу, бачаться особливості викладу в оркестрі. У *concerto ripieno* найрозвинутіша партія у перших скрипок. Вони виділяються з-поміж інших груп, як носії тематичного матеріалу (можливе використання у цій функції і других скрипок). Роль інших груп в оркестрі – акомпанемент. Тож відбувається функціональне диференціювання різних груп. У концерті для оркестру ХХ століття, солювання групи хоча і є можливим, проте на першому плані численні *solì* всіх чи майже всіх інструментів (зокрема духових і ударних). Тож йдеться, насамперед, про темброве розмежування, яке, звісно, не виключає функціональне. Викладене пояснює слухність терміна *concerto ripieno* щодо барокового концерту, а «оркестрового концерту» («концерту для оркестру») до ХХ і ХХІ століть, враховуючи, звісно, зв'язок між ними. *Concerto ripieno* – це прототип концерту для оркестру ХХ століття, реінкарнація епохи Бароко у творах А. Шнітке, Б. Мартіну, К. Пендерецького, а в українській музиці – О. Маринченка (*Concerto ma non grosso*).

Термінологічну заплутаність стосовно концертів без солістів демонструє кількість синонімів: *concerto a quattro*, оркестровий концерт, *concerto ripieno* і навіть концерт без солістів. Н. Андерсон неодноразово вживає *concerto ripieno*, яке він визначає, як «концерти

без солістів» [3, 23]. М. Букофцер навпаки не використовує *concerto ripieno* загалом й віддає перевагу «оркестровому концерту» [4, 226].

Першим, хто використав термін *ripieno*, як назву концерту без солістів був, очевидно, М. Пеншерль [9, 187]. Утім, цей термін є лиш орієнтиром через відсутність деталізації. Слово *ripieno* у працях дослідників стосовно барокових концертів вживається вельми часто, зокрема, як синонім до *tutti* в жанрі *concerto grosso*, наприклад, у М. Роудера [10, 24]. У такому випадку йдеться про *ripieno*, як вказівку посилити гру одного виконавця додатковими. *Tutti* і *ripieno* можуть розмежовуватися і саме використання різних слів відтворює неоднаковий зміст. Наприклад, Е. Прейсман пише, що у «на відміну від Кореллі, у Генделя нерідко зіставляє *tutti* і *concertino*, *concertino* і *ripieno*» [2, 14], протиставивши за допомогою чітких назв «всіх загалом» і *concertino* меншої і більшої груп в *concerto grosso*.

Отже, *ripieno* слід назвати ансамбль, в якому партії струнних інструментів (іноді також інструменти групи *continuo* і навіть зрідка духових) поосилюються завдяки дублюванню кількома виконавцями. Тож *concerto ripieno* – слід трактувати, як «Концерт для колективу виконавців (зазвичай, на струнних інструментах), у якому кожна партію виконує кілька музикантів в унісон». У часи А. Вівальді гобої та фаготи іноді використовувались у цьому контексті саме, як *strumenti di rinforzo*, які дублювали відповідну струнну партію. Опосередковано саме на таке трактування *ripieno* вказує К. Норман, коли зазначає протиріччя між таким підходом до *ripieno* і очевидним наміром Й. С. Баха виконувати *Третій і Шостий Бранденбурзький концерти* одним виконавцем [8, 24]. Це утворює концептуальне протиріччя. К. Норманн, наголосивши на вказаному протиріччі між змістом *ripieno* і контекстом використання, не надає жодного варіанту його вирішення.

Запропонуємо два. По-перше, можна відмовитися від вживання *ripieno*, коли йдеться про *concerto grosso* щодо якого існує однозначна вказівка композитора виконувати кожен партію одноосібно. У такому випадку немає контрасту принципів викладу в *concertino* і *grosso*, що трансформує концерт навіть не на *ripieno*, а радше на камерний: кожний виконавець є солістом і має окрему партію. Єдиним аргументом (із застереженням) на користь все ж таки терміну *ripieno* і в цьому випадку може бути час написання музики: як вказувалося вище, часова асоціація *ripieno* має значну вагу.

Другим варіантом стає трактування *ripieno* не як «посилений», а у сенсі «всі». У такому випадку *ripieno* може виступати, як синонім назви групи *grosso* у жанрі *concerto grosso*. Н. Андерсон протиставляє *ripieno* і *concertino* у жанрі *concerto grosso* перших шести концертів Оп. 8 Дж. Тореллі і вказує, що в інших шести концертах цього опусу йдеться про «послідовне перегукування» *solo* і *tutti* [3, 7]. Розвиваючи думку дослідника, можна припустити, що йдеться про своєрідну термінологічну модуляцію. *Ripieno* – це наголос на факті зміни ансамблевого викладу за рахунок посилення – дублювання кількома виконавцями однієї партії. Е. Сісман вживає *ripieno* дещо нечітко: вона протиставляє *ripieno* і *concertino* ніби продовжуючи попередні міркування про сольний концерт [11, 293]. Значна різкість переходу у процесі викладу ускладнює сприйняття інформації.

Для диференціювання *concerto ripieno* від *sinfonia* потрібно наголосити на несхожості фактури. Для першого жанру виділення посиленої дублюваннями мелодії на тлі акомпануючих голосів (гомофонна фактура) є визначальною рисою. У той же час *sinfonia* традиційно спирається на поліфонічну фактуру. Тож гомофонна фактура, що сприяє функціональному розмежуванню різних груп, відсутність перманентних солістів-індивідуалів та опора на сольованні групи виконавців зі складу оркестру, що грають в унісон є визначальними рисами барокового *concerto ripieno*.

Нарешті звернімося до сольного концерту. Сольний концерт – це сучасна історико-аналітична концепція, імовірно, винайдена та вперше використана німецькими музикознавцями в ХІХ столітті. Близько 1700 року концерт описували, перераховуючи всі партії, відрізняючи *violino principale* (або *violino primo* у випадку трьох скрипкових партій), тобто «ведуча скрипка, соліст», від *violino primo* (або *violino secondo* з трьома партіями скрипок) – скрипки у складі оркестру. Тож слід відрізнити сучасну термінологію, винайдену з аналітичною метою, від оригінальної.

Жанр сольного концерту особливих дискусій ніби не потребує: це твір для одного (рідше – для кількох) виконавця та оркестру. Водночас відсутність назви «сольний концерт» в епоху Бароко утворює певні термінологічні складності [15, 89]. Історію цього виду концерту слід вести від *Concerti musicali* Оп. 6 Дж. Тореллі, 1698. Одна (солююча) скрипка мала впродовж певного часу очевидно більш розвинуту, порівняно з іншими, партію за рахунок технічної складності та функціональному виділенню: решта виконавців або їх частина

акомпанує солісту. У такому випадку йдеться про соліста і оркестр, не про *concertino* і *grosso*. Партії в оркестрі, як мінімум, продубльовані унісоном кількох музикантів. Короткотривалі приклади сольювання одного виконавця в жарті *concerto grosso* можна зустріти в Оп. 5 Дж. Тореллі і навіть в Оп. 6 А. Кореллі. Втім, це були лише розрізнені епізоди. Характерною ознакою саме Оп. 6 Дж. Тореллі стають вельми тривалі епізоди сольювання одного інструмента.

Композитори з перших років існування сольного концерту віддають перевагу одному солістові, проте інколи звертаються і до кількох. Однак популярність потрійних і особливо четверних концертів ні у XVIII, ні у XX століттях не може зрівнятися з концертом для одного соліста. Цьому є пояснення. По-перше, у такому випадку оркестр приречений на роль фону із випадковими спалахами-нагадуваннями про його існування. По-друге, виникають проблеми формування єдиного концептуального бачення твору за умови залучення кількох самодостатніх, яскравих, солістів. Без їх згоди твір може прозвучати розбалансовано — це стає особливо примітним при порівнянні виконань четверного *Десятого концерту* з Оп. 3 А. Вівальді та його клавірної транскрипції Й. С. Баха, *Потрійного концерту* Оп. 56 Л. Бетховена, *Потрійного концерту* Оп. 56 А. Казелли. По-третє, організаційна складність: знайти, профінансувати і заохотити кілька особистостей для спільного виконання такого твору.

У перше десятиліття XVIII століття домінують концерти для кількох струнних інструментів, хоча у Т. Альбіноні з'являються концерти і для духових (два гобоя). Примітно, що в партитурах *concerto grosso* німецьких композиторів початку XVIII століття (Г. Муффат) можна зустріти позначку на кшталт *Violino I o Oboe I*, тобто можливість заміни струнного інструмента духовим. Такі вказівки в оркестрі італійських композиторів, які традиційно містили лише струнні інструменти, були практично виключені.

Стосовно сольного концерту часто вживаються, як взаємозамінний, і вельми поширений у використанні назва «інструментальний концерт». Такий термін бачиться не надто точним через те, що в усіх випадках включно з *concerto grosso*, йдеться лише про виконавців на інструментах, а не про співаків. У випадку аналізу твору середини чи початку XVII століття слово «інструментальний» дозволило б однозначно пояснити про що йдеться і відокремити такий твір від хорового чи інструментально-хорового. Однак з кінця

XVII століття сольний концерт означає, що йдеться про одного чи кількох солістів і оркестр. Тож назва «сольний» бачиться точнішою. Логічним виглядає вживання назв подвійний, потрійний, четверний концерт, які вказують на кількість солістів й допомагають розрізнити види концертів.

Необхідно також вказати на поширене у XVII – XVIII століттях титульне позначення *concerto a quattro (a cinque)*. Цей термін вказує точне число обов'язкових партій (відповідно чотири або п'ять), які належить використовувати разом з *basso continuo*. Слід зазначити, що *concerto a quattro*, в якому перші скрипки постійно активні й мають більш розвинуту, ніж інші інструменти, може, певною мірою, втілювати дух раннього концерту так само досконало, як *concerto a cinque* зі складною і розвинутою сольною партією. Якщо окрема партія солюючої скрипки (*Violino principale*) відсутня, то концерт слід визначити, як *ripieno*. Саме вказання кількості партій було найбільш поширено на титульних сторінках барокових концертів, як наприкінці XVII (Дж. Тореллі, Дж. Валентіні, Т. Альбіноні тощо), так і у XVIII столітті (Й. С. Бах назвав свої Бранденбурзькі концерти «Концертами для багатьох інструментів»). Позначення на титулі *solo concerto* є надбанням значно більш пізнього часу. Барокові композитори віддавали перевагу наступним титульним назвам: (1) *Concerto grosso* (Л. Грегорі, 1698, Г. Муффат, 1701); (2) *Concerto a quattro (a tre, a cinque* тощо — Дж. Тореллі, Op. 5, 1692); (3) *Concerti* (А. Вівальді, Op. 3, 1711) або *Concerti musicali* (Дж. Тореллі, Op. 6, 1698).

Висновки. Усі три типи концертів (*grosso, ripieno* і *solo*) тісно пов'язані один з одним. Без народження у творчості А. Страделли та А. Кореллі жанру *concerto grosso*, редукція *concertino* до *solo* одного виконавця, здійснена Дж. Тореллі, навряд чи була можливою. Термін *solo* стосовно виділеного виконавця не завжди вживався і міг замінюватися на *principale, concertato* і *obbligato* упродовж ще тривалого часу [14, 43]. Лише у середині XVIII століття, коли дерев'яні духові інструменти міцно увійшли до оркестру, як його невід'ємна частина, термін *solo* остаточно закріплюється як позначка в партитурі, що стосується інструменту як зі складу оркестру, так і поза ним.

Близькість кожного концерту проявляється також у частому проростанні рис одного крізь інший. У випадках тривалого прояву іншого різновиду концерту, слід говорити про жанрове відхилення. Ймовірно, його першим проявом слід вважати Op. 6 Дж. Тореллі, у

яких риси сольного концерту проявились лише обмежено у *Шостого* і *Дванадцятим концертам* за переважання ознак *concerto grosso*. Саме тендітність цих паростків, коли солююча скрипка у певний момент стає активнішою і технічнішою, її партія насичується більш дрібними тривалостями, а супровід доручається одному *basso continuo*, стає ознакою якісних змін на рівні жанру. Та за певний час відновлюється взаємодія між *concertino* і *grosso*, і залишається приємний післясмак сольного концерту. Очевидно така тонка гра на межі двох видів концертів і дала підстави кільком дослідникам (М. Букофцеру, К. Палісці) визначити Оп. 8 Дж. Тореллі першоосновою сольного концерту.

Отже, виходячи із викладених аргументів, пропонується потрійна класифікація барокових концертів: (1) *Concerto grosso* у випадку відповідної авторської назви, розділу партитури на *concertino* і *grosso*, вказівки щодо хорového принципу викладу в групі *grosso*, приблизно рівних функцій кожної групи; (2) *Concerto ripieno* у випадку відсутності виділених солістів, функціональному виділенню завдяки гомофонній фактурі однієї чи двох груп і загальному опорі на груповий виклад. За відсутності хорového принципу викладу і незначної кількості виконавців утворюється змішана оркестрово-ансамблева форма. Оркестрове начало проявляється, через перевищення максимальної межі для ансамблів (10 осіб), а ансамблеве — завдяки відсутності дублювань між музикантами і окремих партій кожного виконавця. Такий варіант справедливо назвати камерний концерт, прийнявши до уваги неоднакове змістовне наповнення “камерний” у різний час. Для барокового колективу — це наголос на відсутності дублювань і, до певної міри, жанрових ознаках; чисельної різниці з “оркестром” немає. Сьогодні “камерний” — це наголос саме на іншій чисельності колективу, порівняно з оркестром. (3) Сольний концерт за умови опозиції одного (рідше двох чи більше) солістів і оркестру та обов’язкового хорového викладу в оркестрі.

Нарешті можливі змішані концерти, у яких проявляються риси кількох різновидів і попри домінування одного з них, другий є настільки яскравим і переконливим, що потребує не простої згадки, а окремого наголосу, що й визначає **перспективи окресленої теми**. Яскравий приклад — *П’ятий Бранденбурзький концерт* Й. С. Баха, який поєднує риси *concerto grosso* і сольного клавірного концерту. Або метаморфози, попри титульну назву. Наприклад, в Сьомому концерт *Concerto Grosso* з Оп. 6 Г. Ф. Генделя *concertino* викладено в унісон з

grosso (обидві групи записано лише на п'яти рядках), у такий спосіб утворивши, цілком несподівано для контексту *concerti grossi*, довершений *concerto ripieno*.

Список використаних джерел і літератури:

1. Зейфас Н.М. Concerto grosso в творчестве Генделя. Москва: Музыка, 1980. 80 с.
2. Прейсман Э.М. Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII – XX веков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 Новосибирск, 2003. 50 с.
3. Anderson N. The Baroque Concerto. In: A guide to the concerto. Edited by R. Layton. Oxford [Oxfordshire]; New York: Oxford University Press, 1996. P. 1–56.
4. Bukofzer M. Music in the baroque era, from Monteverdi to Bach. New York, W.W. Norton, 1947. 489 p.
5. Grout D.J. A History of Western music. New York: W.W. Norton, 2006. 965 p.
6. Hutchings A. The Baroque Concerto. London: Faber and Faber, 1961. 363 p.
7. Maunder R. The Scoring of Baroque Concertos. Woodbridge: The Boydell Press, 2004. 287 p.
8. Norman C. Bach's Brandenburg concertos. London: G. Allen & Unwin, 1963. 130 p.
9. Pincherle M. Antonio Vivaldi et la musique instrumentale. Paris: Flourey, 1948. En 2 vols. Vol. 1. 318 p.
10. Roeder M. History of the Concerto. Portland: Amadeus Press, 1994. 480 p.
11. Sisman E. The Main Forms of Orchestral Music. The Orchestra. Origins and Transformation. Editor Joan Peyser. New York: Charles Scribner's Son, 1986. P. 283–308.
12. Talbot M. Vivaldi. New York: Schirmer Books: Maxwell Macmillan International, 1993. 237 p.
13. Veinus A. The concerto. New York: Dover Publications, 1964. 317 с.
14. White C. From Vivaldi to Viotti: a history of the early classical violin concerto. Philadelphia: Gordon and Breach, 1992. 375 p.
15. Wilk P. On the question of the Baroque instrumental concerto typology. *Musica Iagellonica*. 2012. P. 83–103.

References:

1. Zeyfas, N.M. (1980). Concerto grosso in Handel's works. Moscow: Musyka [in Russian].
2. Preisman, E.M. (2003). Chamber Orchestra as a Phenomenon in the Musical Culture of the 17th – 20th centuries. Abstract of Doctor's thesis. Novosibirsk [in Russian].
3. Anderson, N. (1996). The Baroque Concerto. A guide to the concerto. Edited by R. Layton. Oxford [Oxfordshire]; New York: Oxford University Press. P. 1–56 [in English].

4. Bukofzer, M. (1947). *Music in the baroque era, from Monteverdi to Bach*. New York: W.W. Norton [in English].
5. Grout, D.J. (2006). *A History of Western music*. New York: W.W. Norton [in English].
6. Hutchings, A. (1961). *The Baroque Concerto*. London: Faber and Faber [in English].
7. Maunder, R. (2004). *The Scoring of Baroque Concertos*. Woodbridge: The Boydell Press [in English].
8. Norman, C. (1963). *Bach's Brandenburg concertos*. London: G. Allen & Unwin [in English].
9. Pincherle, M. (1948). *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*. Paris: Flourey. Vol. 1 [in French].
10. Roeder, M. (1994). *History of the Concerto*. Portland: Amadeus Press [in English].
11. Sisman, E. (1986). *The Main Forms of Orchestral Music. The Orchestra. Origins and Transformation*. Editor Joan Peyser. New York, NY: Charles Scribner's Son. P. 283–308 [in English].
12. Talbot, M. (1993). *Vivaldi*. New York: Schirmer Books: Maxwell Macmillan International [in English].
13. Veinus, A. (1964). *The concerto*. New York: Dover Publications [in English].
14. White, C. (1992). *From Vivaldi to Viotti: a history of the early classical violin concerto*. Philadelphia: Gordon and Breach [in English].
15. Wilk, P. (2012). *On the question of the Baroque instrumental concerto typology*. *Musica Iagellonica*. P. 83–103 [in English].

UDC 784:78.071.1
DOI 10.33287/222106

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: lanna2@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0002-9845-0450>

УТІЛЕННЯ ТЕМПОРАЛЬНО-СПАТІАЛЬНОГО КОНСТРУКТУ В «СИМФОНІЇ ПСАЛМІВ» І. СТРАВІНСЬКОГО

Мета статті – дослідження засобів втілення темпорально-спатіального конструкту в «Симфонії псалмів» І. Стравінського з точки зору моделювання континуального часу та позачасового, Вічного. У статті застосовані історичний, аналітичний, системно-функціональний **методи** дослідження. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві досліджено специфіку просторово-часової організації «Симфонії псалмів» як духовного твору неокласичного періоду творчості І. Стравінського через запровадження поняття «темпорально-спатіальний конструкт». Поняття конструкту підкреслює момент свідомого конструювання певних просторово-часових відносин, що утворює глибинний рівень організації композиції і є невід’ємною складовою побудови твору за певною моделлю, разом з імітуванням і моделюванням окремих якостей моделі. **Висновки.** У «Симфонії псалмів» складність темпорально-спатіального конструкту зумовлена моделюванням: 1) континуального часу, що пронизує композицію циклу й реалізується завдяки ладотональній будові (спрямованості до завершального до мажору), драматургії циклу (руху до світла), про що зауважує Г. Алфеевська [1], і континуальній оркестровці (тривалому утриманню тембрів і тембрових комбінацій); 2) позачасового, Вічності, завдяки остинато як найбільш дієвому засобу «відключення» часу й виходу в час сакральний. На рівні оркестрового письма принцип остинато змикається з принципом багатofігурності, який діє в I та III

частинах. Принцип остинато визначає високий ступінь збереження конфігурації фігур при їхніх мінімальних змінах. Тим самим реалізується статика в діалектичній взаємодії з динамікою. Взаємодія двох шарів фактури (хорового та оркестрового як відносно самостійних, проте конструктивно об'єднаних одиниць) у просторі й часі, з точки зору тематичної і ладотональної організації, відбувається синхронно й асинхронно, що породжує складно організований музичний простір.

Ключові слова: «Симфонія псалмів» І. Стравінського, оркестрове письмо, оркестрова фактура, час, простір, остинато.

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

Воплощение темпорально-спатильного конструкта в «Симфонии псалмов» И. Стравинского

Цель статьи – исследование способов воплощения темпорально-спатильного конструкта в «Симфонии псалмов» И. Стравинского с точки зрения моделирования континуального времени и вневременного, Вечного. В статье использованы исторический, аналитический, системно-функциональный **методы** исследования. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в отечественном музыковедении исследована специфика пространственно-временной организации «Симфонии псалмов» как духовного произведения неоклассического периода творчества И. Стравинского через введение понятия «темпорально-спатильный конструкт». **Выводы.** В «Симфонии псалмов» сложность темпорально-спатильного конструкта обусловлена моделированием: 1) континуального времени, которое пронизывает композицию цикла и реализуется благодаря ладотональному строению (направленности к завершающему до мажору), драматургии цикла (движению к свету), о чем пишет Г. Алфеевская [1], и континуальной оркестровке (долгому удержанию тембров и тембровых комбинаций); 2) вневременного, Вечности, благодаря остинато как наиболее действенному средству «отключения» времени и выходу во время сакральное. На уровне оркестрового письма принцип остинато смыкается с принципом многофигурности, который действует в I и III частях. Принцип остинато определяет высокую степень сохранения конфигурации фигур при их минимальных изменениях. Тем самым реализуется

статика в диалектическом взаимодействии с динамикой. Взаимодействие двух пластов фактуры (хорового и оркестрового как относительно самостоятельных, но конструктивно объединенных единиц) в пространстве и времени, с точки зрения тематической и ладотональной организации, осуществляется синхронно и асинхронно, что порождает сложно организованное музыкальное пространство.

Ключевые слова: «Симфония псалмов» И. Стравинского, оркестровое письмо, оркестровая фактура, время, пространство, остинато.

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

Incarnation of spacetime constructs in «Symphony of Psalms» by I. Stravinsky

The purpose of this article is to investigate means, by which spacetime constructs are incarnated in «Symphony of Psalms» by I. Stravinsky regarding modelling of continual time and extra-temporal, Eternity. The article uses such **methods** of research as historical, analytical, systematic and functional. **Scientific novelty** of the research is caused by the fact that it is the first in Ukrainian musicology examination of specifics of spacetime organisation of «Symphony of Psalms» as a spiritual work belonging to Neo-Classical period of I. Stravinsky's creative life through proposition of such term as «spacetime construct». The term «construct» places an emphasis on conscious construction of certain spacetime relations, creating profound layer of composition and being indispensable constituent of creating the work based on a certain model, similarly to imitation and modelling of certain characteristics of a model. **Conclusions.** The complexity of spacetime construct in “Symphony of Psalms” is caused by modelling of: 1) continual time, penetrating the whole composition of the cycle and being incarnated through tonal development (tendency to reach final C major), dramaturgy of the cycle (movement to light), pointed out by H. Alfeevska [1], as well as in continuous orchestration (sustained usage of certain timbres and timbre combinations); 2) extra-temporal, Eternal, with *ostinato* being the most efficient tool for “turning off” the time and reaching sacral time dimensions. In the orchestral writing, *ostinato* principle joins multi-figure one, which can be observed in I and III movements. *Ostinato* principle defines high level of stability of figures' configurations as well as their changes being minimal. Thus, statics is being realised in dialectic

interaction with dynamics. Interaction of two textural layers (choir and instrumental ones, being relatively independent units, although united by the constructions) in spacetime, regarding thematic and tonal organisation occurs both in synchrony and asynchrony, causing musical space with complex organisation.

The key words: «Symphony of Psalms» by I. Stravinsky, orchestral writing, orchestral texture, space, time, ostinato.

Постановка проблеми. У науковій літературі склалася стійка традиція розглядати творчість І. Стравінського в діалектичній єдності одиничного й множинного, інваріантного й варіантного, спеціального й універсального, проєктуючи смислові амбівалентні пари на стиль, роботу із жанровою моделлю, музичну мову [6; 7].

Незважаючи на достатню вивченість різних параметрів музики композитора в смисловому полі окреслених діалектичних понять, мало дослідженими залишаються моделі просторово-часової організації музичної композиції, якими оперує композитор на різних етапах творчості, а також оркестровка як один із найважливіших чинників цієї організації. Назване зумовлює **актуальність** означеної статті.

Огляд літератури. Проблеми часу й простору в музиці І. Стравінського висвітлені різними джерелами в контексті різноманітної проблематики. Серед спеціальних робіт (або частин досліджень) назвемо розділи з монографії М. Друскіна «Рух» і «Простір» [3], розділ дослідження Ю. Пухначева «Простір Стравінського» [5]. Питання часу у зв'язку із метроритмічною організацією музики композитора розробляються В. Холоповою [12], А. Макіною [4], С. Савенко [7; 8]. У поєднанні з концепцією «хронометричної» музики обґрунтовує принцип подібності у творчому методі композитора О. Сокол [11]. «Симфонія псалмів» у науковій літературі набула різнобічного осмислення, проте обраний нами ракурс не привертав дослідницької уваги.

Метою статті є дослідження засобів утілення темпорально-спатіального конструкту в «Симфонії псалмів» І. Стравінського з точки зору моделювання континуального часу й позачасового, Вічного.

Об'єктом дослідження є «Симфонія псалмів» І. Стравінського як твір духовної тематики, що належить до неокласичного періоду творчості композитора. **Предметом** – різнопараметрові засоби

моделювання особливого темпорально-спатіального конструкту в «Симфонії псалмів» І. Стравінського.

Виклад основного матеріалу. «Симфонія псалмів» репрезентує сферу духовних творів композитора, позначених парадигмальною єдністю тематики, образності, типом висловлювання й темпорально-спатіальних уявлень, які в них утілюються. У статті, присвяченій «Симфонії псалмів», Г. Алфеєвська пов'язує тенденцію відтворення «вічних» тем із неокласицизмом [1, 252].

Можна з упевненістю сказати, що твори, котрі утворюють духовну лінію творчості композитора, відсилають до вічного й Вічності. Відповідно, можна висунути гіпотезу, що в них наявний темпорально-спатіальний конструкт, націлений на втілення уявлень про сакральні час і простір. Під темпорально-спатіальним конструктом розуміємо певну модель уявлень про час і простір. Поняття «конструкту» підкреслює момент свідомого конструювання певних просторово-часових відносин, що утворює глибинний рівень організації композиції та є невід'ємною складовою побудови твору за певною моделлю, разом з імітуванням і моделюванням окремих якостей моделі: прийомів побудови тематизму [8, 196], стійких ритмічних формул [8, 199], quasi-тональних і поліфункціональних конструкцій [8, 199], інструментального письма моделей [7, 144].

Звернімося до «Симфонії псалмів».

1. Складність просторово-часової організації твору зумовлена наявністю двох складових у фактурі – хорової та оркестрової, які діють синхронно й асинхронно. Г. Алфеєвська відзначає рівноправність вокального й інструментального начал [1, 264], що підкреслюється їхнім тональним «розведенням», яке, однак, не порушує конструктивної цілісності на рівні тонально-гармонічної організації. Авторка переконливо доводить складну єдність і замкнутість тональної системи твору. «Усі основні ладотональності «Симфонії псалмів» пов'язані між собою за принципом паралельності або однойменності й утворюють цю повну, розгалужену мажорно-мінорну систему» [1, 265]. Дослідниця вважає, що тонікою всього циклу є до мажор (тоніка III частини), який об'єднує мі фрігійський (тоніка I частини) і до мінор (першу тональність II частини). На нашу думку, рух до завершального до мажору формує спрямований у часі вектор, який пронизує композицію твору. На рівні тематизму вокальна й інструментальна складові також протиставляються, проте є інтонаційно пов'язаними завдяки наявності вихідних мотивів [1, 273].

Із точки зору ритмічної організації та типу руху в кожному із шарів фактури (хоровому та інструментальному) наявною є своя вимірювальна одиниця часу та своє часовідчуття, завдяки алгоритму акцентів, які не збігаються по вертикалі (у часі). Так, в інструментальних фрагментах, що прошаровують I частину, одиницею часу є шістнадцята, зі вступом хору в оркестровій партії відбувається «гальмування» руху (своєрідна ритмо-часова модуляція) – функцію вимірювальної одиниці переймає на себе вісімка. Лише в ц. 9 та 12 на рівномірну пульсацію вісімками накладають шістнадцяті; це позначає смислові зрушення: у ц. 10 починається новий розділ форми, у ц. 12 настає кульмінація. У партії хору вимірювальною одиницею є чверть, зі зміною розміру з 4/4 на 3/2 (ц. 10) – половинна.

У двох перших проведеннях теми хоровий і оркестровий шари фактури діють синхронно в часі, що підкріплюється оркестровкою. Тема хору дублюється в унісон у першому проведенні (від ц. 4 до ц. 4+6 т.) 1-им та 3-ім гобоями, у другому проведенні (від ц. 7 до ц. 7+6 т.) 1-им гобоєм у двооктавному дублюванні та 3-ім гобоєм у дублюванні унісонному. Від ц. 9 система дублювань «розпадається», що позбавляє хорову партію інструментальної опори й порушує часову єдність двох шарів фактури. У партії хору виявляється нерегулярна акцентність, в той час як в партії оркестру при оперуванні остинатними фігурами реалізується рівномірно акцентний рух вісімками та шістнадцятими. Слід зауважити, що в надрах двох перших проведеннь часове розшарування вже намічалось: у ц. 5 за відсутності дублювань у гобоїв і англійського ріжка проводяться різновеликі фігури зі зчеплених терцій, які «підлаштовуються» під мелодичну логіку партії хору. Між тим бас (віолончелі) при розмірі 4/4 рухається на 3, що утворює поліметрію (для I. Стравінського цілком природну).

Часове розшарування двох шарів фактури надає простору складної організації, об'ємності (немовби поєднання двох точок зору), специфічної подієвості, що компенсує статику, яка реалізується завдяки остинато у вертикальній і горизонтальній проєкціях. Розмірковуючи щодо простору в музиці I. Стравінського, М. Друскін акцентує увагу на діалектичній взаємодії динаміки та статики [3, 212].

У II частині ідея просторового одночасного зіставлення і протиставлення (за висловом Г. Алфеєвської) інструментальної та хорової складових реалізується завдяки подвійній фузі «з роздільними, різнотональними експозиціями тем, політональним накладенням цих тем у розвитку й у спільній репризі» [1, 264]. У генетичному коді фуґи

закладене явно виражене процесуальне начало. Воно реалізується й тут, проте ускладнюється протіканням тематичних і тональних процесів на двох рівнях, у двох площинах, що певною мірою обертає горизонталь у вертикаль, сприяє «згортанню» часу в простір. Окрім того, контрапунктування двох фактурно-тембрових шарів фактури (хорового й оркестрового), у кожному з яких відбувається складна мотивно-поліфонічна робота, сприяє максимальній насиченості часу, його інтенсивній подієвості, що, з одного боку, накреслює цілеспрямований вектор у часі, з іншого, – акцентує увагу на просторовості, адже ці події в буквальному смислі відбуваються у просторі вокально-оркестрової фактури.

2. В оркестровому письмі «Симфонії псалмів» оприявнюється константний принцип багатофігурності, що склався в ранніх оркестрових творах (балет «Жар-Птиця», опера «Соловей») і в різних варіантах і конфігураціях у взаємодії з принципами пластичності й комбінаторності діятиме у творах наступних періодів творчості [9; 10]. Під фігурою розуміємо виділену (завдяки метро-ритму, мелодичному малюнку, тембровому втіленню, реєстровому положенню), графічно окреслену одиницю оркестрової тканини. Ступінь її ритмо-інтонаційної індивідуальності може варіюватись від майже «стертої» до значно виразної. Фігура може прозвучати однократно, проте частіше фігури повторюються остинатно або варіантно-варіаційно. Фігури можуть належати до різних шарів оркестрової фактури, відповідно, бути носіями різних оркестрових функцій.

У «Симфонії псалмів» принцип багатофігурності взаємодіє з принципом остинато, який визначає високий ступінь збереження конфігурації фігур при їхніх мінімальних змінах. Тим самим реалізується статика в діалектичній взаємодії з динамікою.

Змикання багатофігурності з остинатністю не є випадковим. Як було сказано, принцип багатофігурності сам по собі може передбачати точний повтор. Проте І. Стравінський, як правило, через комбінаторність мислення застосовував повторність варіантну. Оперування остинато свідчить про застосування остинато не тільки конструктивно, а й семантично.

У процесі формування музичної семантики в епоху бароко за остинато закріплюється значення позачасового, вічного, неминущого, статичного. Остинато мислиться засобом відключення часу або заглиблення в особливий час. Таке семантичне значення остинато походить від певних позамузичних ситуацій і смислів. Так, у

міфоритуальному мисленні повтор був основою життєвого порядку, гармонізуючим началом у системі людина – космос. На думку М. Еліаде, міфоритуальне мислення засноване на механізмі повтору архетипу (моделі); повтор у ритуалі стає механізмом установаження зв'язку між людиною й Вічним [13]. Сказане пояснює цілеспрямованість застосування І. Стравінським принципу остинато в «Симфонії псалмів» як найбільш дієвого засобу «відключення» мирського часу і включення «Вічності». При цьому повтор (точний або варійований) закладений у техніці мотивних структур і в оркестровому письмі (принцип багатофігурності), тобто притаманний композиторській техніці І. Стравінського й виявляється в роботі з різними параметрами композиції. На підтвердження цієї тези наведемо думку О. Аракелової стосовно того, що остинато у творах І. Стравінського є стильовим принципом і пов'язане з «постійною присутністю позачасового» [2, 11–12].

Характерно, що в подвійній фузі, де переваги набувають динаміка й процесуальність (при великому значенні просторовості), принцип багатофігурності в оркестровому письмі як такий, що сприяє реалізації дискретності, поступається значимістю принципу пластичності. Континуальність в оркестровці реалізується завдяки утриманню тембрів і тембрових комбінацій. Багатофігурність у зчепленні з остинато реалізуються повною мірою в III частині.

Багатофігурність із взаємодією з остинато в оркестровому письмі надає часу згорнутості, формульності, що «знімає» тривалість і континуальність, сприяє відключенню звичного часу. Таке часовідчуття в оркестровій партії компенсується більшою континуальністю партії хорової, хоча й у ній остинатність теж реалізується. У II частині різниця в організації часу в оркестровому й хоровому шарах фактури нівелюється завдяки активній мотивно-поліфонічній роботі й, у цілому, домінуванню горизонтального, процесуально-динамічного начала в обох шарах фактури.

3. Важливе значення в організації оркестрового простору в «Симфонії псалмів» мають дублювання. Слід зауважити, що в оркестрових творах І. Стравінського дублювання є предметом особливої турботи композитора. Часто вони неточні – варіантні, фрагментарні, що надає партитурам композитора майстерної вишуканості. Буквальні дублювання застосовуються І. Стравінським нечасто. На відміну від багатьох інших творів, у «Симфонії псалмів» наявними є точні дублювання, унісонні й октавні (або двооктавні), у

середині оркестру й між оркестром і хором. Дублювання (октавні й двооктавні) звучать у «Симфонії псалмів»: 1) без заповнень, що створює звучання обширне, але «пустотіле», ненаповнене; 2) із заповненням. Дублювання застосовані між інструментами, що належать: 1) одній тембровій групі; 2) різним тембровим групам; 3) між оркестровими партіями й партіями хору. Широкі й масивні дублювання розсувають звучання, надають йому масштабності й обширу. Таке трактування дублювань свідчить про відтворення особливостей інструментального письма моделі – ранньобарокової та барокової музики, у якій дублювання між інструментами різних тембрових груп і партіями оркестру та хору було темброво-фактурним стандартом.

Висновки. У «Симфонії псалмів» складність темпорально-спатіального конструкту зумовлена моделюванням: 1) континуального часу, що пронизує композицію циклу й реалізується завдяки ладотональній будові (спрямованості до завершального до мажору), драматургії циклу (руху до світла), про що зауважує Г. Алфеевська [1], і континуальній оркестровці (тривалому утриманню тембрів і тембрових комбінацій; 2) позачасового, Вічності, завдяки остинато як найбільш дієвому засобу «відключення» часу; 3) складно організованого простору через синхронну й асинхронну взаємодію хорового та оркестрового шарів фактури. **Перспективами** дослідження є виявлення реалізації темпорально-спатіального конструкту в пізніх творах Стравінського.

Список використаних джерел і літератури:

1. Алфеевская Г. О «Симфонии псалмов» И. Стравинского (к проблеме «неоклассицизма»). *И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы*. Москва: Советский композитор, 1973. С. 250–276.
2. Аракелова А.О. Стравинский и философские искания в России конца XIX–первой трети XX веков. *И. Ф. Стравинский. Науч. тр. Моск. консерватории*. Сб. 18. Москва, 1997. С. 5–16.
3. Друскин М.С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды / Л.Г. Ковнацкая и др. (ред.). *Собрание сочинений*. Т. 4. Санкт-Петербург: Композитор, 2009. С. 31–265.
4. Макина А.В. Новая трактовка ритма: И. Стравинский, О. Мессиа́н, П. Булез: автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. Нижний Новгород, 2010. 22 с.
5. Пухначев Ю.В. Четыре измерения искусства. Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2019. 176 с.

6. Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского. *И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы*. Москва: Советский композитор, 1973. С. 276–301.
7. Савенко С. Мир Стравинского. Москва: Композитор, 2001. 327 с.
8. Савенко С. О неоклассицизме Стравинского. *Проблемы музыки XX века*. Горький, 1977. С. 179–210.
9. 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.
10. Савченко Г.С. Комбінаторність як константний принцип оркестрового письма І. Стравінського. *Аспекти історичного музикознавства*. 2020. В. 21. С. 180–193.
11. Сокол О. Про принцип подібності у творчому методі І. Стравінського. *Українське музикознавство*. В. 9. Київ: Музична Україна, 1974. С. 160–177.
12. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. Москва: Музыка, 1971. 304 с.
13. Элиаде М. Космос и история. Москва: Прогресс, 1987. 312 с.

References:

1. Alfeevskaya, G. (1973). About «Symphony of Psalms» by I. Stravinsky (on the problem of «neoclassicism»). I. F. Stravinsky. Articles and materials. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 250–276 [in Russian].
2. Arakelova, A.O. (1997). Stravinsky and philosophical searches in Russia at the end of the 19th – first third of the 20th centuries. I. F. Stravinsky. Scientific works of the Moscow Conservatory, 18, 5–16 [in Russian].
3. Druskin, M.S. (2009). Igor Stravinsky. Personality, creativity, views / L.G. Kovnatskaya et al. (Ed.). Collected Works. Vol. 4. Sankt-Peterburg: Kompozitor, P. 31–265 [in Russian].
4. Makina, A.V. (2010). New interpretation of rhythm: I. Stravinsky, O. Messiaen, P. Boulez. Extended abstract of candidate's thesis. Nizhny Novgorod [in Russian].
5. Pukhnachev, Yu.V. (2019). Four dimensions of art. Moskva: Knizhnyi dom «LIBROKOM» [in Russian].
6. Savenko, S. (1973). On the question of the unity of Stravinsky's style. I. F. Stravinsky. Moskva: Sovetskiy kompozitor, 276–301 [in Russian].
7. Savenko, S. (2001). The World of Stravinsky. Moskva: Kompozitor [in Russian].
8. Savenko, S. (1977). On Stravinsky's neoclassicism. Problems of 20th century music, 179–210 [in Russian].
9. Savchenko, G.S. (2019). Multi-figure orchestral writing as a principle of organization of time and space in the orchestral works of I. F. Stravinsky (from early ballets to the Symphony in C and the Symphony in three parts). Aspects of historical musicology, 16, 242–258 [in Ukrainian].
10. Savchenko, H.S. (2020). Combinatoriality as a constant principle of orchestral writing I. Stravinsky. Aspects of historical musicology, 21, 180–193 [in Ukrainian].

11. Sokol, O. (1974). On the principle of similarity in the creative method of I. Stravinsky. *Ukrainian musicology*, 9, 160–177 [in Ukrainian].
12. Kholopova, V. (1971). Questions of rhythm in the work of composers of the first half of the twentieth century. Moskva: Muzyika [in Russian].
13. Eliade, M. (1987). Space and history. Moskva: Progress [in Russian].

UDC 78.082

DOI 10.33287/222107

Тарасова Наталія Юріївна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри «Філософія і педагогіка»
НТУ «Дніпровська політехніка»
 тел. (067) 315 - 35 - 77
 e-mail: tarasova116@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0001-9712-9465>

Черниш Яніна Олександрівна,
викладач кафедри «Вокально-хорове мистецтво»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
 тел. (098) 916 - 15 - 12
 e-mail: Yvanina@ukr.net

**ВИРАЗНА РОЛЬ АЛЕАТОРИКИ Й СОНОРИСТИКИ
 У СТВОРЕННІ ІНТОНАЦІЙНОГО ОБРАЗУ
 МОЛИТОВНОГО ЗІТХАННЯ
 (на прикладі творчості І. Алексійчук)**

Метою статті є розкриття зв'язку інтонаційно-образних вражень молитовного зітхання із застосуванням суміщених алеаторичних та сонористичних засобів у творі «Вечірня молитва («Царю Небесний») І. Алексійчук. Відповідно до означеної мети, завданнями наукової розвідки постає розгляд виразних функцій алеаторних і сонорних прийомів у метроритмічному, фактурному, тематичному, звуковисотному, тембровому, формотворчому зрізах твору; вияв знаково-семантичного навантаження сонорно-алеаторичних сегментів музичного цілого. **Методи** дослідження – аналітичний, описовий, дедуктивний (узагальнення), індуктивний (конкретизації загальних положень), когнітивний (пізнавальний), герменевтичний (інтерпретаційний). **Наукова новизна.** До хорової музики а'cappella

вперше застосовано онто-сонологічний підхід, введений в український музикознавчий обіг Н. Рябухою. Набули подальшого розвитку ідеї щодо виявлення формотворчих функцій алеаторики і сонористики у створенні інтонаційного образу. Отримала розвиток ідея збагачення артикуляційної інструментальної та хорової лексики засобами алеаторичної техніки. **Висновки.** Індивідуальні стильові прийоми мішаної алеаторичної та сонористичної технік відіграють значну виразну, смислову й драматургічну роль у створенні екзистенційно неповторного образу молитовного зітхання. Позначені авторськими ремарками, алеаторичні виконавські прийоми передають рухливу емоційну амплітуду переживання. Вивільнення руху звукової матерії у тричастинній формі, що синтезує елементи мобільної, модульної та варіабельної алеаторних форм, досягається засобами інтонаційного перекомбінування тематичних структур, варіативною зміною фактурних способів розгортання. Метод «розщеплення» на звуковисотні й безвисотні побудови, невимушених тембрових «сходжень» інструментального й вокально-хорового інтонування, сприяє розкриттю онто-сонологічної універсальності звуку як здійснення творчої потенції співу, шепотіння, дихання, тиші.

Ключові слова: алеаторика, сонористика, інтонаційний образ, молитовне зітхання, повітряні дзвони, знак, семантика.

Тарасова Наталия Юрьевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры «Философия и педагогика» НТУ «Дніпровська політехніка»

Черныш Янина Александровна, преподаватель кафедры «Вокально-хоровое искусство» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Выразительная роль алеаторики и сонористики в создании интонационного образа молитвенного вздоха (на примере творчества И. Алексейчук)

Цель статьи – раскрыть связь интонационно-образных впечатлений молитвенного вздоха с использованием совмещенных алеаторических и сонорных средств в произведении «Вечерняя молитва («Царю Небесный») И. Алексейчук. В соответствии с поставленной целью, задачами научной статьи становятся рассмотрение выразительных функций алеаторических и сонорных приёмов в метроритмическом, фактурном, тематическом, тембровом, формообразующем срезе произведения; выявление знаково-

семантической нагрузки сонорно-алеаторических сегментов музыкального целого. **Методы** исследования – аналитический, описательный, дедуктивный (обобщение), индуктивный (конкретизация общих положений), когнитивный (познавательный), герменевтический (интерпретативный). **Научная новизна.** К хоровой музыке а'саррелла впервые применяется онто-сонологический подход, введённый в украинский музыковедческий обиход Н. Рябухой. Получили дальнейшее развитие идеи выявления формообразующих функций алеаторики и сонористики в создании интонационного образа. Получила развитие идея обогащения артикуляционной инструментальной хоровой лексики средствами алеаторической техники. **Выводы.** Индивидуальные приёмы смешанной алеаторической и сонористической техник играют значительную выразительную, смысловую и драматургическую роль в создании экзистенциально неповторимого образа молитвенного вздоха. Отмеченные авторскими ремарками, оригинальные алеаторные исполнительские приёмы передают подвижную эмоциональную амплитуду переживания. Освобождение движения звуковой материи в трехчастной форме, синтезирующей элементы мобильной, модульной и вариабельной алеаторных форм, достигается средствами интонационного перекомбинирования тематических структур, вариативной сменой фактурных способов развертывания. Метод «расщепления» на звуковисотные и безвысотные построения произвольных тембровых «схождений» инструментального и вокально-хорового интонирования, способствует раскрытию онто-сонологической универсальности звука как осуществления творческой потенции пения, шепота, дыхания, тишины.

Ключевые слова: алеаторика, сонористика, интонационный образ, молитвенный вздох, воздушные колокола, знак, семантика.

Nataliia Tarasova, candidate of philosophical sciences, associate professor, associate professor of the department of «Philosophy and pedagogics» of the Dnipro University of Technology

Yanina Chernysh, teacher of the department «Vocal and choral art» of the Dnipropetrovsk academy of music named after M. Glinka

Expressive role of aleatoric music and sonorism in creation of an intonational image of a prayer sigh (on the example of I. Aleksiychuk's creativeness)

The purpose of this research is to reveal the connection between the intonational impressions of the prayer sigh and the use of combined aleatoric and sonorous techniques in the musical composition «Evening Prayer» («The King of Heaven») by I. Aleksiychuk. In accordance with the set goal, the objectives of this scientific research are to study the expressive role of aleatoric and sonorous techniques from metro-rhythmical, textural, thematic, timbre and form forming perspectives of the composition and to identify symbolic and semantic meaning of the sonorous and aleatoric segments in the overall musical composition. **The methods** research involves analytical, descriptive, deductive (generalization), inductive (detailed of general provisions), conceptual (cognitive) and hermeneutic (interpretive) ways. **Scientific novelty.** The onto-sonological approach introduced into the Ukrainian music study by N. Ryabukha is applied to choral music a cappella for the first time. The ideas of identifying the form-forming functions of aleatorics and sonoristics in the creation of an intonation image were further developed. The idea of enriching articulatory instrumental and choral vocabulary by aleatoric techniques is being developed further in the research. **Conclusions.** Individual techniques of mixed aleatoric and sonorous means play a significant expressive, semantic and dramatic role in creating existentially unique image of a prayer sigh. Marked by author's individual approach, the original aleatory performance techniques reflect the dynamic emotional amplitude of the prayer experience. Revealing the movement of sound in three-parts form combining the elements of mobile, modular and variable aleatory forms is achieved by means of intonational recombination of thematic structures and variable change of textural means of development. The method of «splitting» into high and low pitch constructions, random timbre «convergences» of instrumental and vocal and choral intonations help to reveal the onto-sonological universality of sound as the realization of the creative potential of singing, whispering, breathing, silence.

The key words: aleatoric music, sonorism, intonational image, prayer sigh, wind chimes, sign, semantics.

Постанова проблеми. Зміна на початку ХХІ століття музичної парадигми й виникнення нової музичної естетики дали усвідомлення іншої сутності музики – як «перебування», «не-діяння», споглядання, просторовості (за дефініцією Н.О. Герасимової-Персицької) [5, 6–7]. Ініціювавши потяг до духовно-хорових жанрів, які здатні забезпечити сакральне самозаглиблення людини й життя духу, це загострило

проблему посилення природних характеристик звучання, залучення аутентичних інструментальних тембрів і засобів авангардних композиторських технік до розкриття універсальних фізично-акустичних засад хорового звучання, підсилення його тембрового колориту.

Актуальність дослідження. Проблема образно-інтонаційної індивідуалізації композиторкою канонічних релігійних текстів та інтерпретації сталих духовно-хорових жанрових моделей безпосередньо пов'язана з новими стильовими й жанровими тенденціями в сучасній українській хоровій музиці, змінами пріоритетів формально-функціонального й виразно-емоційного використання сучасних різновидів авангардних композиторських технік музики ХХ століття.

Огляд літератури. Алеаторика – предмет теоретичних міркувань, які розпочались у 60-ті роки ХХ століття Ц. Когоутеком [9], досліджується у формотворчому аспекті як композиційне втілення принципу *alea*, «методу випадкових дій», «статистичного методу, варіабальних і багатозначних форм» тощо в праці М.В. Переверзевої [11], в аспекті застосування алеаторики в симфонії № 3 «Я стверджуюсь» Є. Станковича в розвідці А.В. Скрипник [15]. Не припиняє вивчатися в контексті мішаних технік і проблема сонористики, започаткована Ю.М. Холоповим [17], продовжена А.Л. Маклігіним, В. Ценовою [10], роботою Н.О. Рябухи [14]. Актуальність питань жанрової, стильової природи хорової музики *a cappella* українських композиторів підтверджують роботи О.М. Батовської [1], Я.М. Бардашевської [2], Є.М. Бондар [3], Т.В. Гусарчук [6], розвідки щодо творчості І. Алексійчук – А. Волошенко [4], О.А. Піхтар [13].

Мета статті – розкриття зв'язку інтонаційно-образних вражень молитовного зітхання із застосуванням суміщених алеаторичних й сонористичних засобів у творі «Вечірня молитва («Царю Небесний») І. Алексійчук.

Об'єктом дослідження є хорова музика *a cappella*, а предметом – індивідуально-стильові засоби алеаторики й сонористики та їх виразні можливості у створенні інтонаційного образу молитовного зітхання.

Виклад основного матеріалу. Серед новітніх якостей українського хорового твору *a cappella* слід назвати «темброфонічні характеристики», «інструменталізацію хорових партій; прийоми

театралізації» [1, 6–7], «прагнення до індивідуалізації жанрового «профілю» окремих творів», які відмічає О.М. Батовська [1, 104–107].

Саме ці якості притаманні духовно-хоровим мініатюрам І. Алексійчук. Центрострімками для композитора жанровими моделями у різноманітному доробку (духовний концерт, кантата, хоровий диптих, містеріальне дійство, псалм, хорова фантазія, обробки народних пісень, колядки) виступають псалм та молитва, а їх формою – мініатюра (що відмічають А. Волошенко [4], О.А. Піхтар, О.Ю. Кедіс) [13]. Оригінальності рішення кожного з творів, на наш погляд, сприяє суміщення неокласичних, неоромантичних, неофольклорних стальових ознак, застосування «мішаної техніки» (Ю. Холопов, Г. Григор'єва) інтегрування прийомів мінімалізму, алеаторики й сонористики та засобів вільної дванадцятитонової висотності й політональності, синтез вокально-хорових фарб та інструментального тембрового колориту.

У «Вечірній молитві «Царю Небесний» для жіночого хору *a'cappella* та повітряних дзвонів (*Wind Chimes*) І. Алексійчук образ «молитовного зітхання» перенесено на рівень жанру, як засвідчує авторська позначка. Тяжіння композиторки до афористичного, концентрованого виразу великого в малому, вічного у миттєвому обумовлює тут збіг програмності й жанру, що трансформуючи традиційну жанрову модель молитви, постає новим «жанровим змістом» [8, 90–93]. Водночас надає «зітханням» узагальнюючої знакової семантики найбільш виразного духовно-психологічного модусу молитовного стану.

В опрацюванні жанрової змістовності, саме мікротехніка (термін Ю.М. Холопова) [17, 114–115, 126] виявляється більш придатною реалізувати онто-сонологічний задум композиторки [14]. В акустичному просторовому універсумі звуку природно збігаються хорове інтонування з аутентичним інструментальним, образно виражаючи єдність людського сповідального духу з містичним Диханням Духу Божественного.

Виразне функціонування алеаторичної складової «Вечірньої молитви» у поєднанні виконавської алеаторики з композиційною. Це, з одного боку, видає прагнення композиторки позбавитися «об'єктивності», стандартизованої послідовності тематичного становлення твору «від наміру до результату». З іншого боку, бажання процесуальності, свободи порядку внутрішньої подієвості, обумовленої молитовним текстом [11, 120], чітко регламентується

композиторкою, не даючи розчинити твір у звуковому «індетермінізмі», невизначеності, хаотичності. Доля імпровізованості часово-просторового розташування матеріалу відміряється точно відділеними підрозділами форми.

І. Алексійчук не звертається до однієї конкретної з відомих алеаторних форм (мобільної, модульної, варіабельної чи багатозначної форми), виділених в музиці ХХ століття М.В. Переверзєвою [11]. Композиторка надає базисності формотворення трьохчастинній формі, яку збагачує елементами мобільної, модульної й варіабельної алеаторичних форм. Внутрішньо різноманітна, форма молитовного зітхання вражає звуковою плинністю оновлених комбінаторними перестановками складових тематичних «блоків». При цьому не розпадається на фрагменти, а навпаки, зберігає логічну послідовність розвитку та інтонаційну єдність у втіленні чуттєво-сміслових подій, визначених змістовністю строф тексту.

Мета індивідуалізації канонічної жанрової моделі обумовлює вільне ставлення композиторки до канонічного тексту. Літературне першоджерело вечірньої молитви «Царю Небесний» має 6 строф, тоді як текст «молитовного зітхання» І. Алексійчук значно більш розгорнутий і комбіновано-синтетичний (30 строф). Текст вступу взято з ранкової молитви Трисвяте. Текст першої частини мініатюри поєднує першу строфу Ангельської пісні та вечірньої молитви «Царю Небесний». Вцілому асиметрична структура тексту розгортає мобільність картинно-містеріальної дійства. Репрезентоване можна узагальнити в припустимій нами образно-фабульній послідовності подій: Подих Божого Духу – молитовне каяття – просвітлене зітхання спокутування – розчавлення в Подиху Вічності (в Тиші Божого Ніщо). У першій частині твору композиторка бере цілком, без змін, канонічний текст стихіри свята Пятидесятниці на честь і до Святого духу. За церковним каноном, він не читається від Великодня до П'ятидесятниці (Трійці). У богословському поясненні, апостол Павло стверджував: ми не знаєм про що і як молитися, тому Святий Дух дбає про нас подихами невисловленими [18]. (Чи не стало це «підказкою» до вибору алеаторичних і сонорних засобів композиційно-образного рішення мініатюри?). В другій частині «молитовного зітхання» Алексійчук, навпаки, не звертається до канонічного тексту, подаючи власні, лаконічно висловлені окремі рядки Прохальної, Мирної, Малої ектеній Літургії вірних та Утрени. У третій частині мініатюри - стилізація рядків Прохальної й Мирної ектенії. В тексті коди – синтез

покаянних фраз звернень до Ісуса, Трійці, а на завершення – дванадцять разів повтору прохання Царя Небесного. Сакральна символіка, прихована в структурі першого розділу з трьох фраз (звернення до Бога «Царю Небесний, Утішителю, Душе істини») та трикратне повторення покаянної фрази «помилуй нас» в кінці першої частини - знаково відтворюють образ Трійці Іпостасів Бога. Сім рядків покаянного тексту Трисвятого, нагадує про символіку Семи Небес і Семи днів Божественного творіння. Дванадцять прохань коди – знаково посилається до Дванадцяти апостолів.

Алеаторична техніка реалізується в творі в індивідуалізованих метроритмічних, звуковисотних та тембрових прийомах, які виявляють бінарні амплітуди й фізичні якості руху – «догори - донизу», «різкого» - «плавного», «пульсуючого» - «розчавленого», «фіксованого» - «нефіксованого», «важкого» - «легкого», «інтонованого» - «неінтонованого». Втілюються також бінарні види природного й музичного звучання – «дихання»-«шепотіння», «співу»-«коливання», «сигналу» - «шепотіння». Так, у вступі до першого розділу в партії двох Wind Chimes соло це – «загострені» динамічні коливання модусу вітряних дзвонів «догори-донизу», ніби появи з Ніщо (Простору) легкого подиху вітерця. Це позначено графічно як мобільні, безтактові, метроритмічно й звуковисотно невизначені дві паралельні лінії.

А у першій хоровій строфі першого розділу – це засоби метроритмічного ущільнення інструментального звучання від «нефіксованого» до «фіксованого», «дихання»-«шепотіння», «сигналу» - «шепотіння». Після безвисотного й безтактового коливання вступного інструментального «мобіля» – переведення його до тактовості й поліфонічного поєднання зі спонтанним позависотним шепотінням частиною сопрано тексту «Святий Боже, святий Безсмертний, святий кріпкий, помилуй нас...». Шепотіння відбувається на тлі витриманого звуку на висоті «*f*» (що експонує звукову висоту всього твору, альтернативу тональності) на вимові закритим ротом «Мм...» другою частиною сопрано. Мета даного прийому – інтонаційно відтворити ефект молитовного благального полілога: кожний віруючий у натовпі молиться в своєму настрої й метро-ритмі.

У коді композиторка використовує парний засіб – динамічного «згасання» амплітуди коливань «догори - донизу» з часовою механізацією ударів у безтактовому позависотному модулі повітряних

дзвонів (*Andante assai - Andante con moto*). Тут «гострота» коливань зменшена, на що вказує більш витягнутий лінійно графічний профіль вітряних подихів (*Andante con moto*). Дякуючи цьому прийому, на кінець коди дзвонові коливання сприймаються тихими зітханнями – Диханням Вічності, що тане у природній тиші Божественної Пустоти, відповідно композиторській ремарці *Como Niente* (буквально - як пустота, тиша, ніщо).

Застосовування композиторкою індивідуалізованих засобів фактурної мобільності звільнює фактурний перебіг становлення молитовного образу. Такими є засоби фактурно-динамічного ущільнення й навпаки розрядження, розширення й зжаття, кажучи метафорично – поєднання «контуру» й «плями(мазка)», «точки» й «лінії», «малюнку» й «графіки», «руху» й «спокою». Застосовуються вони як в експозиційному, так і в кульмінаційних моментах розділів форми. Зокрема, в інструментально-вокальному звучанні вступу бачимо фактурне «обрастання» з поєднання «контуру» й «плями (мазка)». Враження сонорної «розмитості» виникає через одночасну звуковосотність і позависотність.

Навпаки, засіб мобільного фактурно-варіативного «розщеплення» на «точки» й «лінії» – витримані звуки певної висоти, виконані закритим ротом, та сольне текстове мелодійне звернення до Бога, застосовується у першому хоровому «блоці» першої частини (*Adagio*, вихідний тематичний модус усього твору). Сопрано та альти з витриманими звуками на висоті «*a*» та «*f*» на слог «Мм...» як прозоре тло для закличної мелодійної поспівки у соло сопрано (терцово-секундовий хід, зчеплений з нисхідним квартово-квінтовым) на тексті «Царю Небесний, Утішителю, Душе істини».

Інший засіб – варіативного фактурного «інтегрування» хорового «малюнку» й «графіки» – лінеарності та акордових вертикалів. Наприклад, у кульмінації першого розділу, на строфу тексту «Святий Боже, Святий Кріпкий, Святий Безсмертний, помилуй нас, помилуй нас, помилуй нас...». Мелодійні голоси й акордові опори збігаються у восьмизвуччі. Нарешті, бачимо і застосування спонтанного фактурного синтезу вертикалю інтонаційного «руху» й «спокою». В кульмінації середньої частини (*Andante con moto e agitato*, четверта тематична структура: секундово-терцова поспівка, зчеплена з квартово-низхідною). Лінійні рухи сопрано напластовуються на витримані звуки альтів. Канонічні імітації дзвонового мотиву в соло двох сопрано та *divisi* сопрано в кінцевій мелодійній фразі «Помилуй

нас» збігається у тритоновий семизвучний кластер (на висоті *h*). Аналогічно – у кінці першого розділу (на слові «Безсмертний» та тричі повтореному слові «нас») двохголосне сопранове остинато тризвукової поспівки на тлі чотирьохзвучних *divizi* альтів збігається у семизвуччя, потім згортається у кластер, що застигає у довгому звучанні.

Цікавий і алеаторний засіб фактурного «згасання», «розрядження тілесного» – у «безтілесному». В коді (*Andante assai- Andante con moto*, варіативний синтез трьох тематичних побудов). Тут фактурно-насичений звуковий стрижень мобільно розряджується. Семиголосний інструментально-хоровий мікс (висотно-безвисотного звучання) розряджається до повного зникання висотності в умовних «обрисах» звуків. Залишається інтонування між співом та говором альтів у супроводі повітряних дзвонів. І те розчиняється у шепотінні останньої фрази тексту «Царю небесний».

Доволі густа сіть авторських ремарок визначає алеаторичні виконавські прийоми. Для твору з виписаними партіями жіночого хору (сопрано й альтів) а'capella та двома сольними партіями (першого й другого сопрано) композиторка пропонує варіант неусталеного виконання – з можливим варіативним виконавським складом, а значить припустимою фактурною, тембровою й композиційною суб'єктивною перебудовою матеріалу. «Тут і надалі можливе виконання без використання солістів. У такому випадку розподіл музичного матеріалу між партіями залишається на розсуд хормейстера».

Для хорового вступу рекомендується «кожному з виконавців довільно промовляти пошепки слова молитви». В третьому «блоці» коді (*Andante con moto*) композиторка супроводжує прийом переходу звуковисотного співу в умовно нотне шепотіння фрази «Царю небесний» (8 разів) ремаркою «промовляти пошепки».

Авторські ремарки підсилюють алеаторичну нюансировку темпових та динамічних виконавських прийомів. Дві партії *Wind Chimes* виписані в інструментальному вступі з позначкою виконавського способу – *legno* (а отже, як у скрипалів *col legno* – древком смичка, так і тут, мабуть, рукою). Дзвони виконують синхронний хвилеподібний рух – зітхання, такого собі «набирання» повітря й «випускання» його, з певною амплітудою – то довше, то коротше подих.

Темпові хвилеподібні коливання – гальмування (*ritenuto*) – прискорення (*a tempo*) – гальмування (*ritenuto*) приходяться на кульмінації й завершення розділів. Наприклад, на кінець першого розділу із словами строфи «Святий Боже, святий Безсмертний, святий кріпкий, помилуй нас...». Кода твору спрямовується послідовністю вказівок (від *Andante con moto*) – «звідси і до кінця твору без уповільнення, точно в темпі, як годинник» (4 такти), далі – *rosso a rosso sempre* (8 тактів), на закінчення - *solo niente* (як пустота, тиша, ніщо). Тобто, повернення звучання в живий простір, в абсолютну тишу (2 великих такти коливань повітряних дзвонів й такт повної тиші – довга пауза без інструментів та голосів).

Для підкреслення характеру важкого покаянного зітхання використовуються алеаторні звуковисотні прийоми глісандо. У кінці першого розділу – чотири глісандо як кінцева інтонація фрази після секвенцій (на слові «Безсмертний» та тричі повтореному слові «нас»). Аналогічно – у кульмінації збудженого середнього розділу (*Andante con moto agitato*), пов'язаного із зверненням до Ісуса й Божої матері на тексті «Слава тобі, Боже наш...». Тут авторська темпова ремарка *a tempo molto espressivo*.

Гнучко передає просторові зрушення образу інтонаційно-тематична мобільність. Формульного типу тематизм твору, поєднаний з варіативністю й комбінаторністю, утворює п'ять інтонаційно-споріднених і відмінних образно-тематичних побудов твору. 1 - алеаторний тематизм повітряних дзвонових зітхань (вступ до *Adagio* й завершення коди *Andante con moto*), 2 - алеаторичне інструментальне безвисотне соло та мобільні шепотіння на витриманому звуці (перша строфа *Adagio* й *Andante*, у коді *Andante con moto*), 3 - гомофонно-гармонічний тематизм (у репризі *Adagio* «Пресвяте Трійце» й *Andante* «Господи, очисти...» – мелодія на тлі акордового хорового супроводу до слів «немочі»), 4 - полілінійний тематизм (кінця першого розділу *a tempo molto espressivo*, на строфі «Слава тобі» – вертикальне поєднання горизонталей, повзучих затримань та секвенцій на витриманих звуках), 5 - імітаційно-канонічний тематизм (середній розділ, *Andante con moto e agitato*, «Господи Ісусе..» та *Rossissimo meno mosso* «Господи, Ісусе»). Генезисом усіх тематичних побудов є поспівкова двохчастинна структура першої хорової теми (дзвонове секундово-терцове гойдання з кадансовим трихордовим низхідним завершенням у соло сопрано, що презентує бемольний ладовий нахил *f*, заданий в перших чотирьох

тактах). Саме вона стає «модальною» основою мобільного варіювання, різноманітних перестановок та перекомбінувань.

Безпосередність молитовного стану підживлюється примхливими змінами повільних темпів інтонаційного становлення тематичних «блоків». *Adagio – Andante – Andante con moto e agitato – a tempo – a tempo molto espressivo – Pocoissimo meno mosso – Adagio – Andante allargamento (об'ємно) – Adagio – Andante assai – Andante con moto – poco a poco diminuendo sempre – como niente...*

Змішана з алеаторною, сонорна техніка «Вечірньої молитви» І. Алексійчук це – «темброве оперування звуковими фарбами» (як визначав суть сонористики Ю. Холопов). Однак воно розкриває не опозицію, а єдність вокально-хорового – інструментального як «звуку й не-звучання, звуку й тиші» [17, 42]. Фонічно багате, ніжне, невловиме звучання китайських повітряних дзвонів (*Wind Chimes*) використовуються у побуті (культура просторовості фен-шуй) [17] і в практиці джазових перкусіоністів (введено американським ударником Марком Стівеном). У творі І. Алексійчук, добре поєднані з тендітними жіночими голосами, *Wind Chimes* вносять в звучання специфічну повітряну перспективу й темброву акварельність.

До подібного методу тембрової «гри» І. Алексійчук звертається і в містерії-дійстві «Потойбічні ігри» для жіночого хору, електронного запису, варгану, діджеріду та ударних. Духовий інструмент австралійських аборигенів (діджерід), що звучить на одному звуці, символізує в ритуалах входження у транс – образ веселкової змії [9]. У творі І. Алексійчук разом із жіночими голосами і варганом, він настановлює містично. Джерело даного тембрового міксу, на думку О.М. Батовської, це – багатий звуко-тембровий потенціал співу *a'carrella* як «лабораторії звуку», потенційної «варіюванням тембро-ситуацій» [1, 116, 133].

Яскравими засобами сонорності в мініатюрі стають індивідуально тлумачена вільна дванадцятитоновість, мікрохроматика, поліладовість. Логіка розгортання твору – від покаючого настрою звернень до Бога у *f* (в першій частині й репризі) до очищення й душевного просвітлення у *F* коди. Поліладовість виявляє себе через щільну хроматику, яка утворюється ладовим розщепленням ступенів у вертикалях чи в процесі розгортання горизонталів, наприклад, у коді *Andante assai*. В моменти підсилення експресії композиторка застосовує гострі фонічні звучання секундних дво, три, чотири й п'ятизвучних кластерів (як, приміром, у першому

розділі, Andante, «Господи, очисти...»). Яскравий сонорний фонізм випромінюють багатотерцові акорди з оберненнями на кульмінаціях фраз. Наприклад, у другому розділі, на тексті «спаси Благий, душі наші, Святий Боже, святий кріпкий, святий Безсмертний, помилуй нас» – секвентна послідовність з восьми нонакордів та септакордів, що символізує риторичну фігуру *catabasis* – людське гріхове падіння й прагнення спасіння, воскресіння душею).

Висновки. Індивідуальні стильові прийоми мішаної алеаторичної й сонористичної технік відіграють значну виразну, смислову й драматургічну роль у створенні екзистенційно неповторного образу молитовного зітхання. Позначені авторськими ремарками, оригінальні алеаторичні виконавські прийоми передають рухливу емоційну амплітуду переживання. Вивільнення руху звукової матерії в тричастинній формі, що синтезує елементи мобільної, модульної й варіабельної алеаторних форм досягається засобами інтонаційного перекомбінування тематичних структур, варіативною зміною фактурних способів розгортання. Метод «розщеплення» на звуковисотні й безвисотні побудови, невимушених тембрових «сходжень» інструментального й вокально-хорового інтонування сприяє розкриттю онто-сонологічної універсальності звуку як здійснення творчої потенції співу, шепотіння, дихання, тиші.

Перспективи дослідження. Подальшого вивчення заслуговують індивідуальні засоби мінімалістичної техніки як у композиційному, так і у виконавському аспектах духовно-хорових мініатюр та містеріальних творів І. Алексійчук.

Список використаних джерел і літератури:

1. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а'capella як системний музично-виконавський феномен. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. Одеса, 2019. 519 с.
2. Бардашевська Я.М. Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степурка (на матеріалі хорів а'capella). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії). Івано-Франківськ, 2017. 224 с.
3. Бондар Є.М. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості: автореф. ... канд. мист.: 17.00.02. Одеса, 2005. 16 с.
4. Волошенко А. Авангардні проєкції національного хорового псалму на прикладі творів Ірини Алексійчук. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2015. В. 36. С. 44–51.

5. Герасимова-Персидская Н.А. Музыка начала XXI века. *Музичне мистецтво*. 2013. В. 13. С. 4–8.
6. Гусарчук Т.В. Дистанція – два століття: образно-стильові паралелі Артемія Веделя «Покаяння отверзи мі двері» та духовного концерту Ігоря Тилика. *Молодий вчений*. 2018. № 4 (56). С. 244–250.
7. Діджерід. Історія, відео, цікаві факти. <https://uk.perish.info/1700-didgeridoo-history-video-interesting-facts.html> (дата звернення: 25.07.2020).
8. Зосім О.Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір. Київ: НАККІМ, 2017. 328 с.
9. Казанцева Л.П. Музыкальный жанр и его содержание. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2007. Т. 1. С. 90–94.
10. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва: Музыка, 1976. 265 с.
11. Маклыгин А., Ценова В. Теория современной композиции. Москва: Музыка, 2004. С. 382–411.
12. Переверзева М.В. Алеаторика как принцип композиции. Диссертация на соискание уч. степени докт. искусствоведения. Москва, 2014. 569 с.
13. Піхтар О.А., Кедіс О.Ю. Хорові твори сучасних авангардних композиторів: методичний аспект. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова*. 2018. В. 63. С. 159–162.
14. Повітряні дзвони. <https://newacropolis.org.ua/articles/dzvin> (дата звернення: 15.06.2020).
15. Рябуха Н.О. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід. Дисертація на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства. Харків, 2017. 456 с.
16. Скрыпник А.В. Выразительные функции алеаторики в симфонии № 3 «Я стверджуюсь» Е. Станковича. *Музичне мистецтво*. 2013. В. 13. С. 139–143.
17. Харитоновна Д.В. Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті XX століття. Дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ, 2019. 296 с.
18. Холопов Ю. Теория современной композиции. Москва: Музыка, 2007. 132 с.
19. «Царю Небесний». Молитва. Трисвяте. <https://www.dishupravoslavie.ru> (дата звернення: 11.05.2020).

References:

1. Batovska, O.M. (2019). Contemporary academic choral art a'cappella as a systemic musical performing phenomenon. Thesis for the degree of Doctor of Arts. Odessa [in Ukrainian].
2. Bardashevskaya, Y.M. (2017). Figurative and semantic principles of Victor Stepurko's choral creative activity (based on materials of choirs a'capella)]. Thesis for the degree of Candidate of Arts (Ph.D.). Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
3. Bondar, E.M. (2005). Over expressive intonation in the context of contemporary choral creativity. Extended abstract of thesis for the degree of Candidate of Arts. Odessa [in Ukrainian].

4. Voloshenko, A. (2015). The avantgarde projections of the national choral psalm on the example of works by Iryna Aleksiychuk. *Naukovi zbirky Lvivskoi Nacionalnoi Muzychnoi Akademii im. M.V. Lysenka*, 36, 44–51 [in Ukrainian].
5. Herasymova-Persydsckaya, N.A. (2013). Music of the beginning of the 21st century. *Muzychne mystetstvo*, 13, 4–8 [in Russian].
6. Husarchyk, T.V. (2018). Distance of two centuries: image and style parallels of Artemiy Vedel «Pokayaniya otverzi mi dveri» and spiritual concert of Ihor Tylyk. *Molodyi vchenyi*, 4, 244–250 [in Ukrainian].
7. Didgeridoo. History, video, interesting facts. Retrieved from <https://uk.perish.info/1700-didgeridoo-history-video-interesting-facts> [in Russian].
8. Zosim, O.L. (2017). East Slavic spiritual song: sacred dimension. Kyiv: NAKKIM [in Ukrainian].
9. Kazantseva, L.P. (2007). Music genre and its content. *Yuzhno Rossiyskiy Muzykalnyy Almanakh*, 1, 90–94 [in Russian].
10. Kogoutek, C. (1976). Composition technique in the music of 20th century. Moskva: Muzyka [in Russian].
11. Maklyghin, A., Tsenova, V. (2004). Theory of contemporary music composition. Moskva: Muzyka [in Russian].
12. Pereverzeva, M.V. (2014). Aleatoric music as a principle of composition. Thesis for the degree of Doctor of Arts. Moscow [in Russian].
13. Pikhtar, O.A., Kedis, O.Y. (2018). Chorus music of contemporary avantgarde composers: methodical aspect. *Scientific journal of M.P. Dragomanov National Pedagogical University*, 63, 159–162 [in Ukrainian].
14. Dzvyn [Bells]. Retrieved from <https://newacropolis.org.ua/articles/dzvin> [in Ukrainian].
15. Ryabukha, N.O. (2017). Transformation of the sound-image of the world in the piano culture: onto-sonological approach. Thesis for the degree of Doctor of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
16. Skrypnyk, A.V. (2013). Expressive functions of aleatory music in symphony no. 3 «Ya steverdzhuyus» by E. Stankovych. *Muzychne mystectvo*, 13, 139–143 [in Ukrainian].
17. Kharitonova, D.V. (2019). Varieties of symbolics in the Ukrainian instrumental sonata of the 20th century. Thesis for Candidate of Arts. Kyiv [in Ukrainian].
18. Kholopov, Y.N. (2017). Theory of contemporary composition. Moskva: Muzyka [in Russian].
19. «The King of Heaven». Prayer. Trysviate. Retrieved from <https://www.dishupravoslaviem.ru> [in Russian].

UDC 781.68.071.1
DOI 10.33287/222108

Жаркіх Тетяна Василівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри «Сольний спів та оперна підготовка»
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського

тел. (050) 561 - 70 - 72

e-mail: zhar.09@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0001-8392-6578>

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЇ Ш. БОДЛЕРА В *MÉLODIE* Е. ШАБРІЄ «ЗАПРОШЕННЯ ДО ПОДОРОЖІ»

Мета дослідження – розкрити особливості музичного прочитання поезії Ш. Бодлера в творі Е. Шабріє «Запрошення до подорожі». Для досягнення поставленої мети використовуються наступні **методи**: історико-біографічний – сприяє виявленню подій, що вплинули на створення *mélodie*; герменевтичний – розкриває сенс та інтерпретацію як поетичного, так і музичного текстів; контекстний, необхідний для визначення змістовних зв'язків між творами Ш. Бодлера й Е. Шабріє; стильовий – допомагає визначити специфіку індивідуального композиторського стилю в контексті традицій жанру *mélodie*; фоносемантичний, що декодує французькі звукосимволи поетичного тексту Ш. Бодлера. **Наукова новизна** полягає в тому, що запропонована стаття є однією з перших робіт, пов'язаних з виявленням специфіки втілення поетичної символіки Ш. Бодлера у камерно-вокальній музиці Е. Шабріє. **Висновки.** Поетичний текст «Запрошення до подорожі» Ш. Бодлера наповнений конкретно вираженими образами – зоровими, нюховими, слуховими, у зв'язку із чим виникають паралелі з живописом та музикою. Е. Шабріє, як тонкого цінителя цього виду мистецтва, надихнула символістська поезія Ш. Бодлера, тому створюючи *mélodie* «Запрошення до подорожі», французький композитор блискуче зберігає поетичний зміст першоджерела. Риси символізму, близького до літературного імпресіонізму, залишаються і в музиці за рахунок використання дисонуючих нонакордів, що вводяться без підготовки, як раптовий «спалах» музичного кольору. До традиційного виконавського дуету – вокаліст і фортепіано – додається фагот з його специфічним тембром,

що привносить особливі екзотичні фарби у загальну музичну палітру. Таким чином, у камерно-вокальній музиці Е. Шабріє зберігає неповторну бодлерівську синестезію і додає до неї свою власну, його «*L'invitation au voyage*» – це синтез поезії, живопису та музики.

Ключові слова: поезія, живопис, музика, синтез, синестезія, імпресіонізм.

Жарких Татьяна Васильевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры «Сольное пение и оперная подготовка» Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского

Интерпретация поэзии Ш. Бодлера в *Mélodie* Э. Шабриэ «Приглашение к путешествию»

Цель исследования – раскрыть особенности музыкального прочтения поэзии Ш. Бодлера в произведении Э. Шабриэ «Приглашение к путешествию». Для достижения поставленной цели используются следующие **методы**: историко-биографичный – способствующий выявлению событий повлиявших на создание *mélodie*; герменевтический – раскрывающий понимание и интерпретацию как поэтического, так и музыкального текстов; контекстный, необходимый для определения содержательных связей между произведениями Ш. Бодлера и Э. Шабриэ; стилевой – помогающий определить специфику индивидуального композиторского стиля в контексте традиций жанра *mélodie*; фоносемантический – декодирующий французские звукосимволы поэтического текста Ш. Бодлера. **Научная новизна** заключается в том, что предложенная статья является одной из первых работ, связанных с выявлением специфики воплощения поэтической символики Ш. Бодлера в камерно-вокальной музыке Э. Шабриэ. **Выводы.** Поэтический текст «Приглашение к путешествию» Ш. Бодлера наполнен конкретно выраженными образами – зрительными, обонятельными, слуховыми, в связи с чем возникают параллели с живописью. Э. Шабриэ, как тонкого ценителя этого вида искусства, вдохновила символистская поэзия Ш. Бодлера, поэтому создавая *mélodie* «Приглашение к путешествию», французский композитор блестяще сохраняет поэтическое содержание первоисточника. Черты символизма, близкого к литературному импрессионизму, остаются и в музыке за счет использования диссонирующих нонаккордов, вводимых без подготовки, как

внезапную «вспышку» музыкального цвета. К традиционному исполнительскому дуэту – вокалист и фортепиано – добавляется фагот с его специфическим тембром, что привносит особые экзотические краски в общую музыкальную палитру. Таким образом, Э. Шабрие сохраняет неповторимую бодлеровскую синестезию и добавляет к ней свою собственную, его «*L'invitation au voyage*» – это синтез поэзии, живописи и музыки.

Ключевые слова: поэзия, живопись, музыка, *mélodie*, синтез, синестезия, импрессионизм.

Zharkyykh Tatiyna, Art History PhD, docent, associate professor of the Department «Solo singing and opera training» at the Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

Interpretation of poetry by Ch. Baudelaire in *Mélodie* by E. Chabrier «l'invitation au voyage»

The purpose of this research is to reveal the features of musical reading of poetry by Ch. Baudelaire in the work «L'invitation au voyage» by E. Chabrier. To achieve this aim the following **methods** are used: historical and biographical – contributing to the identification of events that influenced the creation of *mélodie*; hermeneutic – revealing the understanding and interpretation of both poetic and musical texts; contextual, necessary to determine meaningful links between works by Ch. Baudelaire and E. Chabrier; stylistic – helping to determine the specifics of an individual composer's style in the context of the traditions of the genre *mélodie*; phono-semantic – decoding French sound symbols of the poetic text by Ch. Baudelaire. **The scientific novelty** lies in the fact that this article is one of the first works associated with identifying the specifics of the embodiment of poetic symbolism by Ch. Baudelaire in chamber vocal music by E. Chabrier. **Conclusions.** The poetic text «L'Invitation au voyage» by Ch. Baudelaire is filled with specifically expressed images – visual, olfactory, auditory, in connection with which there are parallels with painting. E. Chabrier, as a refined connoisseur of this genre of art, was inspired by the symbolist poetry by Ch. Baudelaire, that is why while creating *mélodie* «L'Invitation au voyage» the French composer brilliantly preserves the poetic content of the original artwork. The features of symbolism that is close to the literary impressionism remain also in music through the using of dissonant ninth chords, introduced without preparation, as a sudden «flash» of musical colour. The traditional performing duet – vocalist and piano – is supplemented by a bassoon with its specific timbre,

which brings special exotic colours to the overall musical palette. Thus E. Chabrier the preserves the unique Baudelaire synaesthesia and adds to it its own one, his «L'Invitation au voyage» being a synthesis of poetry, painting and music.

The key words: poetry, painting, music, *mélodie*, synthesis, synaesthesia, impressionism.

Постановка проблеми. В Україні вокальна творчість Еммануеля Шабріє залишається маловідомою, тому представляє великий інтерес як для музикознавців, так і для виконавців. На жаль, дослідження українських вчених, що присвячені Е. Шабріє, нечисленні в порівнянні з монографіями щодо спадку К. Дебюссі, М. Равеля або Ф. Пуленка. Між тим, в наукових працях зарубіжних музикознавців констатується значний вплив особистості й творчості Е. Шабріє на формування французької музики ХХ століття.

Еммануель Шабріє (1841 – 1894) більш відомий своїми інструментальними творами, проте протягом всього життя написав 43 пісні в жанрі *mélodie*, в яких проявилась його особлива новаторська музична мова, що захоплювала і впливала на творчість таких прославлених композиторів, як К. Дебюссі, М. Равель, Р. Штраус, Е. Саті, І. Стравінський, Ф. Пуленк.

Виходячи з тверджень біографів французького майстра [9], Е. Шабріє був пов'язаний з багатьма сучасними йому представниками літератури і живопису, колекціонував картини імпресіоністів задовго до того, як вони стали популярними і коштовними. Наслідки такого тісного дружнього спілкування привели до того, що у вокальній творчості композитора романтичного напрямку, зокрема, в його *mélodie*, виникають паростки майбутнього імпресіонізму. Музичний «живопис» Е. Шабріє відрізняється блискучою звуковою палітрою, а створені ним вокальні опуси – оригінальністю та красою. Проте світ музики цього автора зберігає в собі чимало недосліджених тем, одна з них пов'язана з особливостями його камерно-вокальних творів на вірші поетів-символістів, зокрема Ш. Бодлера. Означена тема не ставали предметом спеціальних музикознавчих досліджень в Україні, що і визначає **актуальність** запропонованої роботи.

Огляд літератури. На жаль, вітчизняні музикознавці не виявляють особливого інтересу до особистості і творчості французького композитора Е. Шабріє, але зосереджують увагу на французькій музиці, в тому числі на жанрі *mélodie*, наприклад,

дисертації А. Асатурян по камерно-вокальній творчості К. Дебюссі (один з підрозділів, присвячений творам на вірші Ш. Бодлера) [1], В. Нечепуренко «Вокальна творчість Габрієля Форе: шляхи формування жанру *mélodie*» [5].

Мета статті – розкрити особливості музичного прочитання поезії Ш. Бодлера у творі Е. Шабріє «Запрошення до подорожі».

Об'єктом дослідження постає камерно-вокальна творчість Е. Шабріє, а **предметом** – композиторські методи втілення поезії Ш. Бодлера в *mélodie* Е. Шабріє «Запрошення до подорожі».

Основний матеріал. Лірична поезія і музика – мистецтва, настільки близькі, що згідно давньогрецької міфології, навіть муза у них одна – Евтерпа. Саме вона надихає поетів і композиторів на написання творів, які завдяки її заступництву, перетворюються без сумніву в незабутні шедеври. Авторські тексти, складені славетними поетами, згодом пробуджують бажання не менш славетних музикантів створювати композиції, які з часом зможуть стати загальнознаними, класичними. Однак будь-які грандіозні поетичні задуми художників слова часом набувають абсолютно самотні, оригінальні музичні звучання як у творчості їхніх сучасників, так і їх нащадків.

Один з таких прикладів – вірш Шарля Бодлера (1821 – 1867), «*L'invitation au voyage*» (Запрошення до подорожі, 1870), який має свої музичні версії у багатьох композиторів, таких як: француз Жюль Крессонуа (1823 – 1883), француз Бенджамін Луї Поль Годар (1849 – 1895), нідерландець Альфонс Діпенброк (1862 – 1921), росіянин Олександр Тихонович Гречанінов (1864 – 1956), голландець Хендрік Андріссен (1892 – 1981), але перш за все, слід відзначити знаменитих французів: Анрі Дюпарка (1848 – 1933) та Еммануеля Шабріє (1841 – 1894).

У даній статті розглядається *mélodie* Е. Шабріє на згаданий поетичний текст зі збірки «Квіти зла». Вірш присвячено Марі Добрен, як відзначають біографи поета [11], – «зеленоокій, пишноволосій актрисі», що в переліку «бодлерівських жінок» не займала лідируючі позиції, але залишила світлу пам'ять про себе у серці художника слова і стала його поетичною Музою. Саме до неї звернення: «Но ты люби меня, как нежная сестра, / Как мать своей душой в прощении безмерной; / Как пышной осени закатная игра, / Согрей дыханьем грудь и лаской эфемерной» (з «Осінньої мелодії» Ш. Бодлера у перекладі Вільгельма Левіка).

Вочевидь, що настільки приваблива сила до творчості французького засновника естетики символізму пояснювалася його величезною обдарованістю. Так, наприклад, скупий на похвалу Г. Флобер писав: «Передусім я проковтнув вашу книгу від початку до кінця, ніби кухарка фейлетон, а тепер з тиждень, як перечитую вірш за віршам, слово за словом, і, скажу відверто, мені вона подобається і захоплює мене. <...> Ви нікого не нагадуєте (а це головна якість). <...> Найбільше у вашій книзі мені подобається, що в ній на першому плані стоїть Мистецтво» [6]. У листі В. Гюго до Бодлера: «Я отримав ваш благородний лист і вашу прекрасну книгу. Мистецтво, як блакить, безмежне поле; ви це довели. Ваші “Квіти зла” виблискують і горять, як зірки. Продовжуйте. Я кричу з усіх сил вашому даруванню – браво!» [2, 170].

Крім того, Д. Мережковський, який переклав 12 віршів французького поета, відзначає незвичайну музикальність вірша «Запрошення до подорожі» [4]. Таким чином, винятковий дар *музичного* поетичного слова Ш. Бодлера викликав до його творчості величезний інтерес композиторів різних національностей у всьому світі.

Зміст «Запрошення до подорожі» – це мрія-сповідь, і мова тут йде не стільки про кохання чуттєве, скільки про любов містичну. Поет запрошує свою дівчину в країну-ведіння, в країну, де можливо жити з жінкою-Музою далеко від суворих звичайних реалій, він упевнений в тому, що вона зрозуміє і прийме його таким, яким він є.

Структура «Запрошення до подорожі» – три строфи з рефреном. Перша строфа вірша – це, свого роду, молитва, адресована жінці, яку автор називає «дитя моє, сестро моя». У першому слові «дитя» – ніжність, крихкість і незахищеність, у другому «сестро» – цнотлива повага і віднесення її до «спільниці», оскільки вона обраниця. Досить почути тільки ці два слова, щоб зрозуміти – між головними героями безперечно встановилася духовна близькість.

Ш. Бодлер запрошує свою кохану в «країну, схожу на тебе», це країна спільного життя, парадиз для двох. Повторюване дієслово *aimer* «любити» надає поетичному тексту характер заклинання. Слід зазначити, що окреслене в вірші співвідношення між любов'ю і смертю (*aimer et mourir*), Еросом і Танатосом постійне у Ш. Бодлера – шанувальника Р. Вагнера, який розвивав названу тему в опері «Трістан та Ізольда», тему *Liebestod* (любов та смерть).

У фіналі першої строфи поет описує очі жінки: «для моєї душі є зачарування, / такі загадкові, які виходять від твоїх зрадницьких очей». Чарівність (*charmes* від лат. *carmen* – пісня), яка повинна викликати магічну дію, це синонім заклинання, чар, чаклунства. «Очі, сяючі крізь сльози», зіниці під їх впливом, стають загадовими як дорогоцінний алмаз, що починає іскритися і виблискувати своїми гранями, немов поверхня найчистішого світло-блакитного з зеленим відливом озера у місячному сяйві. Але в той же час ця жінка неоднозначна: вона «обрана сестра», але готова випробувати смак смерті і гріха, її «зрадницькі очі» пробуджують в поета злочинну пристрасть. Та музикальність вірша, на яку вказує Д. Мережковський, проявляється у використанні Ш. Бодлером фоносемантичних «контрастних» *l* та *r*, що відтворюють той туманний пейзаж, який асоціюється з якоюсь загадковістю: *Les soleils mouillés / De ces ciels brouillés / Pour mon esprit ont les charmes*¹. Багаторазово повторювані приголосні посилюють цю таємничість.

У другій строфі описується уявна кімната, в якій відчуваються різні аромати: «пахощі рідкісних квітів», запах «амбри», яка завдяки своєму тваринному походженню має властивості афродизіака. Поетичний текст «Запрошення до подорожі» наповнений конкретно вираженими нюховими та зоровими образами, які з'єднуються між собою, створюють неповторну бодлерівську синестезію. У творчості французького поета «запахобраз» (термін, запропонований Р.А. Fando) [9, 155] є одним з елементів художньої структури твору, завдяки якому авторський текст наповнюється понадглибинністю, органічно вплітаючись в систему кольорових і звукових образів.

У зв'язку із цим слід згадати широко відому бодлерівську теорію відповідностей, що висловлено в наступному вірші: «*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme le hautbois, vert comme les prairies, / Et d'autres corrompus, riches et triomphants, / Ayant l'expansion des choses infinies, / Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, / Qui chantent les transports de l'esprit et des sens*»². Його словесна рефлексія відрізняється метафоричністю та емоційністю. Завдяки подібному

¹ Мокрі сонця / Цих роздутих небес / Мою душу чарують

² Природа — храм живий, де символів ліси / Спостерігають нас і наші всі маршрути; / Ми в ньому ходимо й не раз вдається чути / Підмурків та колон неясні голоси. / Всі барви й кольори, всі аромати й тони / Зливаються в могуть єдиного ества. / І зрівноважують їх вимір і права / Взаємного зв'язку невидимі закони. / Є свіжі запахи, немов дітей тіла, / Розпусні, щедрі, злі, липучі, як смола, / Як ладан і бензой, як амбра й мушмула, / Що опановують усі безмежні речі; / В них — захват розуму, в них відчуттям — хвала. («Відповідності» в перекладі Д. Павличка).

синтезу відчуттів, поетові вдається відтворити цілісну картину світу в поезії «Запрошення до подорожі».

Місце зустрічі коханих – це кімната з «багатими стелями», «глибокими дзеркалами» у старовинному стилі, як і розкішні голландські інтер'єри XVI століття, розписані Я. Вермеєром або Е. де Вітте. Мимоволі згадується картина Еманюеля де Вітте (1617 – 1692) «Інтер'єр з жінкою, що сидить за вержіналем», котра зберігається в музеї образотворчих мистецтв в Монреалі. Ш. Бодлер встановлює зразок міського життя чуттєвого та вишуканого, що підтверджується словами рефрену: Там все порядок і краса, / Розкіш, спокій та задоволення.

Третя строфа – відображення порту в період «золото-гіацинтового» заходу з «кораблями, що сплять», каналами – неначе ілюстрація полотна живописця. До цієї версії підводить те, що саме гіацинт у золоті – найулюбленіший колір художників; гіацинт приваблює їх великою кольоровою гамою.

Згідно з Одкровенням Іоанна Богослова (Одкр. XXI, 20): «Підвалини муру міського³ прикрашені були всяким дорогоцінним камінням», в тому числі і гіацинтом. Гіацинт в золоті асоціюється з католицькою літургією, оскільки його кольорова різнобарвність (від білого до фіолетового і навіть чорного) символізує поєднання неба і землі. Таким чином, третя строфа – свого роду вечірнє «шир'яння», стан невагомості над зміненим світом, що підкреслюється назальними голосними, які створюють ефект «закриття завіси». Коли наближається ніч, люди знаходять спокій і можуть уві сні насолоджуватися тією красою, яку вони не отримують в реальності.

Останні слова перед рефреном – «тепле світло», світло духовного Сонця (за Платоном, споглядання істини) – означає кінець казкової подорожі в країну, яка ніде не існує, окрім простору вірша.

Дивно, що Ш. Бодлер, який створив «Запрошення до подорожі», тільки зрідка залишав Париж. Перший раз – у 1841 році він прямував до Індії і у 1864 – до Бельгії. Поїздка до Індії залишила незабутні враження від моря, вітрильного спорту, а його одержимість екзотичними місцями та красивими жінками проявилися згодом в «*L'invitation au voyage*» у вигляді образу міста (місця) ідеального щастя. Як і багато поетів, Ш. Бодлер був «безнадійним» романтиком, гостро реагував на життєву вульгарність, він шукав притулку в царстві солодких мрій, де міг би бути щасливим разом зі своєю коханою.

³ Небесний Єрусалим.

Надзвичайно піднесений стиль вірша Ш. Бодлера та його екзотичні фантазії, що сприяють розвитку уяви, приваблювали багатьох композиторів створити свою музичну версію «Запрошення до подорожі». Першим таким композитором став А. Дюпарк, в його інтерпретації був блискуче збережений поетичний дух першоджерела, завдяки чому, цей твір став у наслідку одним із шедеврів французької романтичної пісні. Дана подія сталася в 1870 році, цим же часом датується і версія Е. Шабріє.

Молодому композитору не пощастило, оскільки перед витонченою перфектністю *mélodie* його друга А. Дюпарка, твір Е. Шабріє незаслужено померх, єдиний публічний виступ відбувся 8 квітня 1874 року з участю співачки мадемуазель Хомберг на вечорі *Cercle d'Union Artistique*. Тоді це було оголошено як *scène chantée*, а партію фагота (в цій *mélodie* автор ввів необов'язкову партію фагота) замінили віолончеллю. На жаль, тільки виконання цієї пісні з прекрасним фэготистом може продемонструвати незвичайний звуковий світ, який створив композитор, коли голос і фортепіано поєднуються з м'яким тембром фагота, що додає незвичайні обертони в загальне екзотичне звучання.

При створенні *mélodie* «*L'invitation au voyage*» Е. Шабріє використовував тільки другу і третю строфи вірша Ш. Бодлера (втім, як і А. Дюпарк) а також рефрен з різним акомпанементом і вокальним рядком: один в повільному темпі з плавною мелодією, що звучить у вокаліста в грудному регістрі; другий – починається в тому ж повільному темпі, але раптово відбувається зміна на *appass. piu vivo* зі стрімким злетом до кульмінаційної *as²* в динаміці *ff*, як апофеозу краси, після чого, настає логічне повернення до первісного темпу с загальним затиханням.

Для жанру *mélodie* нехарактерно купірування поетичного тексту, однак при створенні «Запрошення до подорожі» незвично те, що на подібне відхилення від жанрових канонів зважилися одночасно обидва французьких композитора.

Хоча це досить ранній твір Е. Шабріє, в ньому вже відчувається передбачення стилю імпресіонізму. Можливо стверджувати, що символістська поезія Ш. Бодлера, яка близька до літературного імпресіонізму: відсилання до туманного повітря, гри світла, стану якоїсь загадковості, дивним чином перегукується з тим таємничим «сонним» настроєм в музиці Е. Шабріє, що досягається за допомогою використання нонакордів (слід зазначити – це не зовсім типово для

музики епохи романтизму). Ще більш інтригує те, що в окремих епізодах *mélodie* ефектно дисонуючі акорди (нонакорд III ступеню, домінантовий наонакорд, септакорд VII з б.53) вводиться без підготовки: вони не перетікають з попередніх гармоній в наступні, а з'являються як раптовий «спалах» музичного кольору, саме цей прийом майже два десятиліття по тому буде використовувати в своїй творчості К. Дебюссі.

Ідея ввести дисонуючий акорд без підготовки і без розв'язання змінює образ мислення про акорди. Починаючи з епохи бароко, акорди замислювалися як структурний каркас мелодійних ліній: вони були представлені в «прогресіях», тобто повинні були змусити музику рухатися. Е. Шабріє, досліджуючи ідею не функціональних гармоній, використовує акорди не для просування музики вперед, а для локальних цілей, для ефекту, який вони створюють самі по собі. Однак застосування французьким композитором подібних гармонійних новацій, не спростовує того, що «Запрошення до подорожі» – виключно прекрасна мелодія.

Перші чотири такти фортепіанного вступу *mélodie* – імітують плескіт води, що омиває далекі, екзотичні береги країни-мрії. У перших двох рядках, написаних в квазі-речитативному стилі, на ключовому слові «*là-bas*» фортепіанне арпеджіо частково заглушає вступ фагота, проте далі голос і інструмент вступають в пристрасну розмову при схвильованій хроматичній підтримці фортепіано. Музична фраза «*qui te ressemble*», яка повертає до первісної тональності *e-moll*, розцвічена дивовижним тембром низької ноти «*e*» у фагота, яка, як частина звукової палітри багато в чому асоціюється з голосом самого композитора.

У структурі *mélodie* виникає цілий ряд кульмінацій, які відображають екстатичний стан: від «*De tes traîtres yeux / Brillant à travers leurs larmes*» («Від твоїх зрадницьких очей / сяючих крізь сльози») з вокальними стрибками, характерними для Е. Шабріє, (наприклад, після додаткового «*ah*», неіснуючого в поетичному тексті, мелодія опускається на октаву нижче) до фінальної фрази – «*Luxe, calme et volupté*» («Розкіш, спокій та задоволення»). Перехід від менш яскравих злетів до максимально потужної кульмінації сприймається як втілення мрії.

У тактах 41 - 44 хроматичний спадний хід в фортепіанній партії і поява тембрально насиченої невеликої фрази фагота, переконливо підкреслює вокальну лінію і підсилює чуттєві фарби голосу, що

знаходиться в нижньому регістрі. У фіналі твору чергування фортепіанних тремолоючих басових акордів з ефірними пасажами у верхньому регістрі (виконуються у скрипковому ключі) приводить до того, що п'янкий звук фагота сприймається декілька екзотично. Подальший раптовий інструментальний стрибок на «*b*» в слові «хтивість» збігається з подібним стрибком у вокаліста, при цьому, коли голос утримує свою ноту, фагот піднімається на октаву вгору, а потім робить ще один величезний стрибок до *gis*. У результаті виникає музика, яка звучить дивовижно розкішно, ніби занурюєшся у тепле, ласкаве море в вечірній час.

В *mélodie* Е. Шабріє асоціативно точно передається як загальний настрій поезії Ш. Бодлера, так і тонкі психологічні нюанси, тому «Запрошення до подорожі» передбачає крім дотримання досконалої точності і гнучкості музично-поетичного тексту, деяку «примхливість» виконання, як зазначив Ф. Пуленк, «laisser-aller contrôlé» [7, 48].

Враховуючи погляди виконавиці романсів Е. Шабріє – співачки Клер Круазе (1882 – 1946), яка висловлювалась про *mélodie* композитора взагалі (отже це відноситься і до «Запрошення до подорожі») в них є «чоловіча якість, яку жінка ніколи не зможе передати повністю. Це повинен бути чоловік, який добре п'є і добре їсть», оскільки в саме в чоловічій інтерпретації «є елементарна округлість і відвертість» [8, 78 – 79].

Хоча деякі *mélodies* Е. Шабріє і не перебувають на рівні його сучасників, таких як Г. Форе або А. Дюпарк, пісні французького митця окрім краси, унікальні для ХІХ століття своїм передбаченням майбутнього.

Висновки. Як наголошується в статті, поетичний текст «Запрошення до подорожі» Ш. Бодлера наповнений конкретно вираженими образами – зоровими, нюховими, слуховими, в зв'язку з чим виникають паралелі з живописом (асоціації з картинами Я. Вермеєра або Е. де Вітте). Е. Шабріє як тонкого цінителя цього виду мистецтва надихнула символістська поезія Ш. Бодлера, тому створюючи *mélodie* «Запрошення до подорожі», французький композитор блискуче зберігає поетичне зміст першоджерела, риси символізму, близького до літературного імпресіонізму, залишаються і в музиці за рахунок використання дисонуючих нонакордів, що вводяться без підготовки, як раптовий «спалах» музичного кольору,

саме цей прийом майже два десятиліття по тому буде використовувати в своїй творчості імпресіоніст К. Дебюссі.

До традиційного виконавського дуету – вокаліст і фортепіано – додається фагот з його специфічним тембром, що привносить особливі екзотичні фарби в загальну музичну палітру, в якій відбивається образний світ міста-мрії. Таким чином, в камерно-вокальній музиці французький композитор Е. Шабріє зберігає неповторну бодлерівську синестезію і додає до неї свою власну, його «*L'invitation au voyage*» – це синтез поезії, живопису та музики.

Перспективи дослідження полягають в актуальності подальшого вивчення камерно-вокальної творчості Е. Шабріє, що дозволяє оновити і збагатити виконавський підхід до спадщини видатного французького митця.

Список використаних джерел і літератури:

1. Асатурян А. Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі у контексті музичного символізму. Дис. ... канд. мист.: Харків, 2017. 191 с.
2. Бибииков В. Три портрета: Стендаль – Флобер - Бодлер. Санкт-Петербург, 1990. 170 с.
3. Библия. Новый завет: Откровение Иоанна Богослова. Минск: Откровение XXI, 1990.
4. Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений. Т. 22. Москва: И. Сытина, 1914. 242 с.
5. Нечепуренко В. Вокальна творчість Габрієля Форе: шляхи формування жанру *mélodie*. Автореф. дис. ... канд. мист. Київ, 2015. 19 с.
6. Флобер Г. Письма. Собрание сочинений. Т. 5. Москва, 1956. 223 с.
7. Bernac P. The Musical Times. January, Vol. 48, 1980.
8. Coiza C. The sing as interprete. Paris: Gollanez, 1989. P. 78–79.
9. Fando R.A., Valeeva E.V. Conflict harmonization between natural science and art education. *Science and Education: materials of the II International research and practice conference*. Munich, December 18th, 2012. P. 643–646.
10. Gallois J. Ernest Chausson. Paris: Fayard, 1994. 606 p.
11. Royère É. «L'érotologie de Baudelaire», Paris: Mercure de France, 1920.

References:

1. Asaturian, A. (2017). Chamber-vocal style of C. Debussy in the context of musical symbolism. Candidate's dissertation. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Bibikov, V. (1990). Three portraits: Stendal - Flober - Bodler. Sankt-Peterburg [in Russian].
3. Bibliya, Novyy zavet, (1990). Otkrovenie Ioanna Bogoslova: Minsk. Otkrovenie 21st century [in Russian].

4. Merezhkovskiy, D.S. (1914). Full composition of writings. Moskva: I. Sytina [in Russian].
5. Nechepurenko, V. (2015). Gabriel Faure's vocal work: ways of forming the mélodie genre. Extended abstract of candidate's thesis. Kyjiv [in Ukrainian].
6. Flober, G. (1956). Letters. Collected Works. Moskva [in Russian].
7. Bernac, P. (1980). The Musical Times. January, 48 [in English].
8. Coiza, C. (1989). The sing as interprete. Paris: Gollanez, 78–79 [in English].
9. Fando, R.A., Valeeva, E.V. (2012). Conflict harmonization between natural science and art education. Science and Education: materials of the II International research and practice conference, Munich, December 18th, 643–646 [in English].
10. Gallois, J. (1994). Ernest Chausson. Paris: Fayard [in French].
11. Royère, É. (1920). «L'érotologie de Baudelaire». Paris: Mercure de France [in French].

UDC 78.27;78.2

DOI 10.33287/222109

Островський Юрій Іванович,
Аспірант кафедри «Історія музики»
Львівської національної музичної академії
ім. М.В. Лисенка

тел. (093) 642 - 21 - 29

e-mail: urapianist@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-0640-9336>

НАУКОВО-ЛЕКТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ІГОРЯ СОНЕВИЦЬКОГО В УКУ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ПРОСВІТНИЦТВА

На основі опрацювання матеріалів архіву І. Соневицького⁴, зокрема лекційних викладів у Римі в УКУ (1971 – 1980 рр.), проаналізовано лекції «Шевченко і музика», «Українська народна музика», «Козацькі думи»; розкрито їхній науковий зміст і культурно-просвітницьку мету, спрямовану на виявлення багатств української мистецької спадщини, осмислення її значущості та утвердження власної ідентичності серед тогочасних представників української нації. **Мета статті** – охарактеризувати лекційну діяльність

⁴ Інститут церковної музики Українського католицького університету (УКУ), Львів. Архів І. Соневицького.

І. Соневицького на прикладах вибраних лекцій: «Шевченко і музика», «Українська народна музика», «Козацькі думи». **Методологічну базу** дослідження складає комплексний підхід із застосуванням аналітичного, компаративного та емпіричного методів роботи, що дозволило оцінити науковий доробок І. Соневицького в УКУ, виявити його культурно-просвітницьку функцію та практичність застосування їхнього змісту в тогочасному соціокультурному просторі. **Наукова новизна** статті полягає у безпосередньому опрацюванні оригінальних лекційних матеріалів⁵, завдяки яким, поряд із відкриттям суто наукових фактів, простежено ключову ідею викладів, що впливала із загальної мети УКУ в Римі – рятувати й підтримувати українську науку, плекати національну свідомість. **Висновки.** Обрана тематика лекційних викладів І. Соневицького в УКУ, поряд із науковим призначенням, стала суттєвим елементом національно-культурного просвітництва, виявляла самобутність української музично-мистецької спадщини, та її позиціонування на тлі загальноєвропейських зразків. Відтак, виявлення високо-художніх ознак мистецтва українського народу, а також виняткової обдарованості окремих його представників відіграло важливу роль у культурному формуванні молодшої еліти УКУ.

Ключові слова: УКУ в Римі, лекційні виклади І. Соневицького, національно-культурне просвітництво, музичне мистецтво, архівні матеріали, українська діаспора.

Островский Юрий Иванович, аспирант кафедри «История музыки» Львовской национальной музыкальной академии им. Н.В. Лысенка

Научно-лекторская деятельность Игоря Соневицкого в УКУ как одно из средств национально-культурного просвещения

На основе проработки материалов архива И. Соневицкого, в частности лекционных изложений в Риме в УКУ (1971 – 1980 гг.), проанализированы лекции «Шевченко и музыка», «Украинская народная музыка», «Казацкие думы»; раскрыто их научное содержание и культурно-просветительскую цель, направленную на выявление богатств украинского художественного наследия, осмысления его значимости и утверждения собственной идентичности среди тогдашних представителей украинской нации. **Цель статьи** –

⁵ Лекційні виклади в УКУ (Рим, 1971 – 1980 рр.) // Архів Ігоря Соневицького, Інститут церковної музики Українського католицького університету.

охарактеризовать лекционную деятельность И. Соневицкого на примерах избранных лекций: «Шевченко и музыка», «Украинская народная музыка», «Казацкие думы». **Методологическую базу исследования** составляет комплексный подход с применением аналитического, сравнительного и эмпирического методов работы, что позволило оценить научный вклад И. Соневицкого в УКУ, выявить его культурно-просветительскую функцию и практичность применения его содержания в тогдашнем социокультурном пространстве. **Научная новизна** статьи заключается в непосредственной проработке оригинальных лекционных материалов, благодаря которым, наряду с открытием сугубо научных фактов, прослежено ключевую идею изложений, исходящую из общей цели УКУ в Риме – оберегать и поддерживать украинскую науку, развивать национальное сознание. **Выводы.** Выбранная тематика лекционных изложений И. Соневицкого в УКУ, наряду с научным предназначением, стала существенным элементом национально-культурного просвещения, проявляла самобытность украинского музыкально-художественного наследия, и ее позиционирования на фоне общеевропейских образцов. Следовательно, выявление высокохудожественных признаков искусства украинского народа, а также исключительной одаренности отдельных его представителей, играло важную роль в культурном формировании молодой элиты УКУ.

Ключевые слова: УКУ в Риме, лекционные изложения И. Соневицкого, национально-культурное просвещение, музыкальное искусство, архивные материалы, украинская диаспора.

Ostrovskiy Yurii, postgraduate student of the Department of «Music History» at the Lviv national music academy named after N.V. Lysenko

Igor Sonevtsky's research and lecturing at UCU as one of the means of national and cultural enlightenment

On the basis of elaboration of I. Sonevtsky's archive materials, in particular lectures in Rome at UCU (1971 - 1980), lectures «Shevchenko and Music», «Ukrainian Folk Music», «Cossack Dumas» were analyzed; revealed their scientific content and cultural and enlightenment purpose, aimed at identifying the riches of Ukrainian artistic heritage, understanding its significance and asserting their own identity among the then representatives of the Ukrainian nation. **The purpose of the research:** to characterize the lecture activity of I. Sonevtsky on the examples of selected lectures: «Shevchenko and music», «Ukrainian folk music», «Cossack

thoughts». **The methodological basis of the study** is a comprehensive approach using analytical, comparative and empirical methods of work, which allowed assessing the scientific achievements of I. Sonevytsky at UCU, to identify its cultural and enlightenment function and practical application of their content in the then socio-cultural space. **The scientific novelty of the article** lies in the direct elaboration of original lecture materials, which, along with the discovery of purely scientific facts, traced the key idea of the lectures, which stemmed from UCU's general goal in Rome – to save and support Ukrainian science, nurture national consciousness. **Conclusions.** The chosen topic of I. Sonevytsky's lectures at UCU, along with its scientific purpose, became an essential element of national and cultural enlightenment, revealed the originality of the Ukrainian musical and artistic heritage, and it is positioning against the background of European models. Thus, the discovery of highly artistic features of the art of the Ukrainian people, as well as the exceptional talent of some of its representatives, played an important role in the cultural formation of the young elite of UCU.

The key words: UCU in Rome, lectures by I. Sonevytskyi, national and cultural enlightenment, music art, archival materials, Ukrainian diaspora.

Постановка проблеми. Ігор Соневицький – широко ерудований музикант, діяльність якого залишила пам'ятний слід у культурно-мистецькому становленні української діаспори в США другої половини ХХ ст. Утверджений передусім як композитор, він також розгорнув широку культурно-просвітницьку діяльність, значну частину якої складають лекції в УКУ (Рим, 1971 – 1980 рр.). Лекторська практика Ігоря Соневицького в УКУ в Римі включала такі роботи: «Шевченко і музика», «Українська народна музика», «Козацькі думи», цикл лекцій «Микола Лисенко», лекції про українські духовні святині Риму, «Музика України-Руси або українська музика Княжої доби» [8]. Кожна з тем ґрунтовно опрацьована, а сформовані лекційні виклади відповідали тогочасній меті УКУ, проголошеній кардиналом Й. Сліпим – рятувати й підтримувати українську науку, плекати національну свідомість.

Творча спадщина І. Соневицького – одного з визначних культурних діячів української діаспори, органічно влилася у музично-мистецький пульс сучасної Української культури. Внаслідок систематичного опрацювання матеріалів архіву, різні вектори

діяльності музиканта розкриваються щораз повніше. Відтак, в контексті національно-культурного просвітництва виявлено цінний науковий доробок, що становлять зазначені лекційні виклади. Тематика охоплює ключові аспекти українського музикознавчого дискурсу, що переконливо обґрунтовує **актуальність** обраного дослідження.

Огляд літератури. Комплексний підхід до розкриття особистості І. Соневицького представляє одноіменна монографія Стефанії Павлишин [6]. У панорамному огляді широкої мистецької діяльності музиканта, в контексті культурного просвітництва також представлено лекційні виклади в УКУ. Окрім цього, дослідниця упорядкувала книгу спогадів про митця [7], де розкриваються різні грані творчої натури І. Соневицького, зокрема як музичного просвітника. В контексті дослідження соціокультурного простору Української діаспори, до мистецьких здобутків І. Соневицького звертається Ганна Карась [1; 2]. Ці роботи, окрім розгляду окремих мистецьких проектів [2], висвітлюють надбання музиканта на тлі загальної культуро-творчої платформи української діаспори. На основі архівних матеріалів, полівекторна музично-мистецька діяльність І. Соневицького послідовно розкривається у статтях Ю. Островського [3; 4; 5]. Ці дослідження зорієнтовані на висвітлення здобутків музиканта у національному культуротворенні української діаспори США (1950 – 2000 рр.).

Мета статті – охарактеризувати зміст лекцій Ігоря Соневицького: «Шевченко і музика», «Українська народна музика», «Козацькі думи».

Об'єктом дослідження є архів Ігоря Соневицького [8], матеріали якого зберігають найбільш об'ємні дані про універсальну мистецьку постать, а **предметом** – лекційні виклади І. Соневицького в УКУ.

Основний матеріал статті. Науково-лекторська діяльність І. Соневицького в УКУ знаменувала досягнення чергового щабля у багатоплановому культурно-мистецькому становленні. Цьому передував захист дисертації на тему «Вплив народної пісні на церковну музику» та здобуття ступеня доктора філософії в Українському Вільному Університеті у Мюнхені (1961) [6, 8–9]. У 1970-х рр. музиканта запросили до Риму на прочитання лекцій в УКУ, на що він радо погодився, незважаючи на незручності систематичних перельотів з Північної Америки [6, 9].

Національно свідому еліту УКУ об'єднувало прагнення здобути незалежну Українську державу [7, 36–37], й очікувало конкретне завдання – рятувати українську науку. Це спонукало до посилення патріотичної тематики у навчальних планах. Робота в УКУ була чітко організована, лекційні виклади тривали два тижні, протягом третього відбувалися іспити з викладового матеріалу. Музично-теоретичні концепції підкріплювалися живими зразками на фортепіано та прослуховуванням на звукозаписному апараті. Відтак, лекторська діяльність І. Соневицького представила обширний виклад музично-мистецького надбання українського народу, де, окрім суто дидактичного призначення, виразно позиціонує загальносуспільна, культурно-просвітницьку мета.

Хронологічно виклади розпочинаються із об'ємної лекції «Шевченко і музика». У ній описано події 1847 року, а саме весільну гостину в селі Мотронівцях, де Тарас Шевченко був старшим боярином молодого подружжя Пантелеймона Куліша й Олександри Білозерської. Такі й подібні заходи добре сприяли виявленню музичного обдарування поета, характеристика якого чітко окреслювалась у спогадах сучасників, зокрема П. Куліша, Вартоломея Шевченка, Андрія Козачковського, Олександра Лазаревського. Всі вони зауважували природну простоту і щирість у співі Шевченка, властивість яких підсумовано метафоричною фразою із вірша Й. Гете «Співець»: «Я співаю як співає птиця»⁶ [8, 1].

Виявляючи індивідуальність натури поета І. Соневицький відзначив, що співав Шевченко не для естради, а «по-народному». Водночас наведено переконливі свідчення родича поета Вартоломея Шевченка про виразний емоційний фактор у співі митця: «Тарас полонив слухачів більше почуттям; кожне слово його пісні виливалося з таким чистим, щирим почуттям, що ледве який артист-співак виразив би краще від Тараса...».⁷ Діапазон його голосу коливався в межах баритона-тенора, що також підтверджують слова А. Козачковського: «Нас дивувало й захоплювало багатство природніх талантів Шевченка. Поет, маляр, він відзначився чудовим баритоном і тонким музичним

⁶ Доповідь «Шевченко і українська народна пісня», с. 1 / Лекційні виклади в УКУ (Рим, 1971-1980 рр.) // Архів Ігоря Соневицького, Інститут церковної музики Українського католицького університету.

⁷ Доповідь «Шевченко і українська народна пісня», с. 2 / Лекційні виклади в УКУ (Рим, 1971-1980 рр.) // Архів Ігоря Соневицького, Інститут церковної музики Українського католицького університету.

слухом. Пристрасний любитель співу, він завжди що-небудь наспівував⁸» [8, 1].

В матеріалах лекції виокремлено улюблені пісні поета, серед яких «Стоїть явір над водою», «Ой не шуми луже», «Ой зійди, зійди, ти зіронько та вечірняя», «Да туман яром», «Ой зацвіла червона калина», «Та забілили сніги», «Та нема в світі гірш нікому», «Зелененький барвіночку», «Ой морозе та морозенку», «Ой вийду я на шпилечок», «Ой не ходи Грицю», «Ой горе, горе, який я вдався», «У Києві на риночку», «Де ти доню, барилася». Більшість із них були прослухані під час лекції, а також зазначено, що до вказаного переліку можна додати ще понад 60 народних пісень, що їх залюбки співав Шевченко.

У пісенному арсеналі поета дослідник зауважив постійну актуальність історичної тематики, особливо пісні про українське козацтво. Демонструючи аналогію між образним мисленням у народній пісні «Ой у полі могила з вітром говорила» та Шевченківській поемі «Тарасова ніч» виявлено, що епічний образ, так яскраво відтворений у пісні, в Шевченка поглиблюється, набирає загостреного звучання завдяки внесенню мотивів козацької слави, народної героїки⁹. Про неодноразові прохання Шевченка заспівати йому історичних пісень про Сагайдачного й про чайку засвідчувала письменниця Стефанія Лобода (псевдонім «Крапивіна»).

І. Соневицький детально проаналізував і виявив зразки українських пісень у творчості Шевченка: «Цитування рядків, слів або уривків народних пісень ми зустрічаємо в поемах «Гайдамаки», «Сліпий», «Тарасова ніч»; в повістях «Близнята», «Музикант», «Наймичка» і в поезіях «Неначе цвяшок в серце вбитий», «Ой крикнули сірі гуси», «Чернець» та в інших творах»¹⁰. Щодо вживання музикологічного терміну «Кобзар» як назви до головної поетичної збірки, лектор, окрім посилань на рецензії В. Белінського, П. Корсакóва, висловив особисті рефлексії. Враховуючи світоглядні засади романтичної епохи, згідно яких поета приймали як пророка й Божого вибранця, що голосить людям правду, музикант зазначив:

⁸ Доповідь «Шевченко і українська народна пісня», с. 3 / Лекційні виклади в УКУ (Рим, 1971-1980 рр.) // Архів Ігоря Соневицького, Інститут церковної музики Українського католицького університету.

⁹ Лекція «Шевченко і музика», с. 5 (9) – 14 (18) / Лекційні виклади в УКУ (Рим, 1971-1980 рр.) // Архів Ігоря Соневицького, Інститут церковної музики Українського католицького університету.

¹⁰ Доповідь «Шевченко і українська народна пісня», с. 6 / Лекційні виклади в УКУ (Рим, 1971-1980 рр.) // Архів Ігоря Соневицького, Інститут церковної музики Українського католицького університету.

«Такий самий погляд романтики мали і на народніх співців, рапсодів або кобзарів. Українські кобзарі – це були представники народного сумління, носії національної ідеї, правди і справедливості, борці за вільну і незалежну Україну. Саме цю ідею і мав на увазі Шевченко, коли назвав свою збірку “Кобзар”»¹¹.

У наступних пунктах розглянуто питання Шевченківського авторства мелодій до деяких пісень. Показовою в цьому контексті виявилась бесіда П. Куліша з Т. Шевченком, в ході якої на запитання Куліша, чи він сам скомпонував пісню, поет відповів: «Оце тільки не моє, а то вся пісня моя»¹². Композиторська практика Шевченка також віддзеркалюються у спогадах маляра В. Ковальова: «Найчастіше співали пісню з творів Тараса Григоровича *«Ой повій, вітре, з великого луку та розвій нашу тугу»*, якою, до речі, розпочинається поема *«Гамалія»*... Цю пісню він і сам співав з нами і керував співами; і мотив до неї сам створив; співали, звичайно без нот». Водночас І. Соневицький відкидав намагання приписати Шевченкові авторство відомих мелодій, тому покликаючись на достовірні джерела, об'єктивно аналізував кожен гіпотезу. Кількість тогочасних праць, що стосувалися тематики *«Шевченко і музика»*, як зауважив дослідник, виявилася понад 500.

Джерелознавчий підхід дозволив відкинути ряд тогочасних закидів щодо автентичності українських творів, зокрема про те, що першоджерелом пісні *«Рече та стогне Дніпр широкий»* нібито постав російський романс *«Не брани меня родная»*. На основі аналітично-компаративного методу І. Соневицький довів, що в мелодії Д. Крижанівського (автора музики на слова Шевченка) відсутні мелодичні формули й інтонаційні звороти, типові для сентиментальної російської романсовості, натомість переважає епічний розмах й урочисте звучання.

Музичну структуру народно-відомого *«Заповіту»* лектор охарактеризував як визвольний гімн нації, зазначаючи при цьому: *«Цей твір є настільки мелодійний (музикальний), що його краще співати ніж читати»*. Ці рефлексії базувались на переконанні, що взаємозв'язок музики зі словом сприяє піднесенню правди, висвітленої

¹¹ Лекція *«Шевченко і музика»*, с. 31 (35) / Лекційні виклади в УКУ (Рим, 1971-1980 рр.) // Архів Ігоря Соневицького, Інститут церковної музики Українського католицького університету.

¹² Лекція *«Шевченко і музика»*, с. 19 (23) / Лекційні виклади в УКУ (Рим, 1971-1980 рр.) // Архів Ігоря Соневицького, Інститут церковної музики Українського католицького університету.

Шевченком. Також виокремлено теологічний аспект у світогляді й творчості поета, що було актуальним для соціального середовища УКУ. Коментуючи фразу останнього речення 4-го куплету «а до того я не знаю Бога!», Соневицький зазначав: «що поки ворог в Україні, – доти Шевченко не знає Бога. Думка, що Бог є сторожем правди на землі, проходить через усі твори Шевченка...»¹³.

Здійснено докладний аналіз авторських музичних композицій на тексти «Кобзаря», що отримали як схвальні, так і гостро-критичні зауваження [4, 139]. Наприклад, з огляду на невідповідну танцювальну ритміку, суворо оцінено «Заповіт» (для народного хору в супроводі фортепіано) В. Заремби. Ще критичніше прокоментовані твори О. Тина (для мішаного хору *a'capella*), Я. Смеречанського (для чоловічого хору *a'capella*), С. Безвісного, С. Орфеєнка. Натомість, «Заповіт» (для мішаного хору і симф. оркестри) В. Барвінського, як і композиції П. Демуцького (для однородного хору *a'capella*), Й. Кишакевича (для мішаного хору *a'capella*), І. Омельського (для однородного хору *a'capella*) отримали схвальні відгуки. Високо оцінено твори С. Людкевича, серед яких кантата-поема на слова «Заповіту» (для великого мішаного хору, теноровим соло і симфонічної оркестри) позначена як центральна музична інтерпретація Шевченківської тематики, що за глибиною розкриття змісту, та майстерністю мистецького втілення служить певним еталоном.

Підсумовуючи лекційний цикл «Шевченко і музика» слід відзначити, що постать поета у викладах І. Соневицького втілює риси ерудованої й освіченої особистості, світогляд якої відображає життєву мудрість і правдиву духовність. Наведено приклади, коли поетом захоплювалися представники передової еліти того часу, які, поряд з інтелектуальним хистом, відзначали особливий дар – любити свій народ. А суто музичну обізнаність лектор описав так: «Хоч сам не музика, Шевченко, беручи до уваги і його глибоке розуміння найвищих досягнень західньо-європейської музики, стояв на такому музичному рівні, що зовсім відповідав його загальним високим естетичним вимогам і недосяжній культурі його духа.»¹⁴

¹³ Лекція «Шевченко і музика», с. 43 / Лекційні виклади в УКУ (Рим, 1971-1980 рр.) // Архів Ігоря Соневицького, Інститут церковної музики Українського католицького університету.

¹⁴ Лекція «Шевченко і музика», с. 54 (66) / Лекційні виклади в УКУ (Рим, 1971-1980 рр.) // Архів Ігоря Соневицького, Інститут церковної музики Українського католицького університету.

Наступним лекційним зразком виступає багатоаспектний виклад курсу «Українська народна музика». Він висвітлюється з історіографічної та музикологічної позицій, уможливлуючи всебічний розгляд зазначеної тематики із чітким науковим підґрунтям. Лекційний курс базувався на достовірних джерелах, серед яких особливо актуальні праці М. Лисенка, Ф. Колесси, З. Лиська та власні напрацювання І. Соневицького. Відтак, лекційні матеріали вміщали різноманітні вирізки публікацій, зміст яких окрім планових викладів передбачав потенційні дискусії з молодими ентузіастами.

Розпочинається лекція узагальненими обрисами української народної творчості, позначеної як відправний пункт історії культури та музики народу. Охарактеризовано ментальність українського етносу, зокрема його здібності до співу, особливості музичних вподобань, витонченість естетичного смаку. Посилаючись на свідчення знакових особистостей про українську музику (М. Гоголь, О. Толстой, О. Серов, Ф. Боденштедт, О. Павловський), І. Соневицький описав «співочу душу» українського народу. Використані мовностилістичні засоби розкриття сутності української пісні сповнені порівняльних зворотів, наприклад: «то буйно-розкішна, як українські степи, то проста, тихо-задумлива, як тихий вечір десь на березі Дніпра.» На тлі викладу автором зазначеного змісту, та поєднанням його з численними висловлюваннями таких поетів як М. Гоголь¹⁵, стає зрозуміло, наскільки глибоко лектор осмислював суть української пісні [3, 80], та наскільки близькими були для нього рефлексії видатних митців.

У народній пісенності І. Соневицький виділяє дві стильові категорії:

1) Вільний речитативний стиль.

¹⁵ «Характер музики (української пісні) не можна визначити в одному слові – каже Гоголь — вона надзвичайно різноманітна. В багатьох піснях вона легка, граціозна, ледве торкається землі, і здається, бавиться і пустує звуками, іноді набирає вона мужньої сили, звуки її становляться дужими, міцними... іноді робляться вони вільними, широкими, що силкуються обхопити безмежну просторінь... Щождо музики жалю, то ніде так не чути її, як у них... звуки її живуть, печуть, шматують душу... Ніщо не може бути дужчим (сильнішим) за народну музику, коли тільки нарід має поетичний нахил, різнобарвність та діяльність життя, коли гніт насильств і непереможних постійних перепон ні на одну мить не давали йому заспокоєння, витягаючи з серця його жалі, і коли ці жалі не мали змоги інакше і ніде інше знайти собі виразу, як тільки в його піснях... Музика в українських піснях злилася з життям: звуки її такі живі, що, здається, не звучать, а промовляють словами, і кожне слово цієї яскравої промови проймає душу» / Лекція «Українська народна музика», с. 3 / Лекційні виклади в УКУ (Рим, 1971-1980 рр.) // Архів Ігоря Соневицького, Інститут церковної музики Українського католицького університету.

2) Стиль із чітким ритмом, синтаксою і формою.

Встановлено, що відповідна музична структура була зумовлена історичним станом розвитку мистецтва загалом. Впливи історичного нашарування на українську народну музику відбувались по різному: в автентичній формі, а іноді перехрещувалися і синтезувалися в нові, своєрідні стилістичні типи. Їхня відмінність також залежала від традиційних особливостей різних регіонів, що формували власні музичні діалекти, аналогічні до діалектів мови. У них виявлено (за Ф. Колесою) дві групи: Східну і Західну, а також зазначено, що в Карпатських місцевостях краще збереглися старовинні обрядові мелодії з архаїчними ознаками, на відміну від більш новіших формацій Наддніпряни та Наддонецчини.

Посилаючись на праці доктора Зеновія Лиська «Українські народні мелодії», Ігор Соневицький зазначив, що існує 42 жанри (типи) пісень разом з їх підтипами: побожні (канти, псалми та інші), похоронні, коляди, колядки, щедрівки, гра з козою, новий рік, веснянки або гаївки з підтипами (Білоданчик, Вербова дощечка, Воротар, Галя, Горобейко, Жучок, Зайчик, Зельман, Колодка, Король, Коструб, Кривий танець, Огірочки, Сіяла маку-проса, Чорнушка, Чурило, Шум тощо), вологільні, петрівчані («грязні»), купальські (субіткові), русальні, трійцькі, весільні з підтипами (заручини, коровайні, убирання деревця, розплітання коси, плетіння вінка, молода сирота, до шлюбу, по шлюбі та інші), христильні, колискові, св. Юрій, сінокоси, обжинкові, ремісничі, (похоронні) голосіння, думи, історичні пісні, козацькі, солдатські (жовнірські), рекрутські, чумацькі, бурлацькі (наймитські), соціальні, нещасливе подружжя, недоля невістки, сирітські, вдовичі, нещаслива доля, балади (й розповідного стилю), ліричні (любовні), від'їзд милого, пісні з казок, дитячі, жартівливі, п'яницькі і пісні з різною тематикою.

Детально проаналізовано структуру народних голосінь, із застосуванням прикладів подано докладний мелодичний та вербальний розбір. У мелодичному визначається *ambitus* мелодії (терція або кварта), вільний речитативний ритм, мелізматика-схлипування, низхідний напрям мелодії, синкопований ритм, підвищення IV ступеня. Щодо тексту, вказано на чергування нерівноскладових рядків (6, 7, 9, 11 – складів), де в словах вільно змінюються і пересуваються наголоси.

Розкриття Ігорем Соневицьким особливостей народної музики, її музичних жанрів та стилістичного розмаїття, поєднувалось із

деталізованим висвітленням музично-теоретичних аспектів. Такі «відхилення» органічно доповнювали концепційність викладового матеріалу, і часто слугували перехідною ланкою у послідовному розкритті різних лекційних частин. З іншого боку, це було корисним з дидактичної точки зору, оскільки аудиторію складали студенти різного рівня музично-теоретичного вишколу, тому подібна практика заповнювала можливі освітні прогалини. Включено базові теоретичні відомості про побудову мелодії, структурні елементи музичної мови, особливості музичних форм, системи нотацій, тонових систем, тетраходів, тощо.

Вказана деталізація мимовільно формувала унікальний лекторський портрет І. Соневицького, цілі якого, окрім чіткої культурно-просвітницької ідеї, передбачали скрупульозний виклад різних глибин музикології [5, 123]. Відтак, у лекційних матеріалах, окрім висвітлення тонових систем в українських піснях, знаходимо демонстрацію інших різновидів: індонезійської, старокитайської, індійської, персько-арабської тонових систем, із вказаними відмінностями між ними. Іншим прикладом є розкриття тетраходової системи, її виникнення та будова. Представлено різновиди тетраходів – іонійський, фригійський, лідійський; синеменично з'єднані тетраходи (коли найвищий тон одного тетраходу є одночасно найнижчим тоном іншого) та тетраходи, розділені діядзевкисом (інтервал одного тону між двома тетраходами). Подано конкретні музичні приклади, а саме: гаївка «*Зелені огірочки*» (іонійський тетраход), весільна ладканка «*Віночку мій перловий*» (ввідний тон до іонійського тетраходу), гуцульська коломийка «*Ой, ішла я полониною*» (синеменично з'єднані тетраходи). На основі цього автор встановив відповідність будови українських народних мелодій старогрецькій музичній теорії класичної доби.

Подібний аналіз знаходимо у системі Пентатоніки. Розпочинаючи від початків її виникнення та подальшого поширення (зокрема в середньовічних григоріанських хоралах; фольклорній музиці народів Західної Європи), виявлено цікаві факти, зокрема про те, що в давнину, на теренах України, мандрівні східні орди (гуни, частково татари та інші) спричинились до підсилення «пентатонічних останків». Виразні впливи пентатонізму знайдено у пісні «*На Дунаєчку край бережечка*», хоча водночас автор визнає, що чистих, безпівтонових зразків *Ангемітонічного* пентатонізму не виявлено. Опісля викладається опис середньовічних церковних ладів із всіма

уточненнями щодо їхнього використання, будови та відмінностей від старогрецьких ладів. Як приклад, наведено колядку у міксолідійському ладі «*Ой, із-за гори, з-за полонини*» (записана в селі Шешори, Косівського повіту). Оригінальність українських мелодій автор також зауважив у частому зверненні до гармонічного мажору, прикладом чого є лірична пісня «*Ой, зійди, зійди ти зиронько вечірняя*», записана К. Квіткою з голосу Л. Українки.

У заключній частині лекції наведено узагальнюючі висновки про виняткове багатство української народно-пісенної культури, продиктовано конкретні заклики до її пропагування, з явним патріотично-просвітницьким вираженням національної ідеї [1, 95]. Як вставка, подано свідчення Л. Толстого про унікальне багатство української пісні як чудесне відображення української душі.¹⁶ Сам І. Соневицький зазначав у народній пісні наступне: «І чи хочемо ми, чи не хочемо, – ми перебуваємо в тенетах її шляхетної музи, що до болю пронизує усю нашу істоту. Там знаходимо вираз нашого «я» і заспокоєння нашої стихії. Вона зберігає нашу національну ідентичність. В ній лучимося з віками і з мільонами таких самих як і ми». Аналогічний розбір демонструє опрацювання дослідником жанру української думи. Зауважено, що, за своєрідністю експресивно-патетичної наспівної декламації імпровізаційного складу та деяких ладових особливостей, думи пов'язані зі старовинними народними плачами та голосіннями. Попри те, думи творять окрему групу, що вирізняється не лише довільною віршовою будовою й характерною речитативною мелодією, але також епічним стилем і змістом. До найстарших віднесено думи про боротьбу українців із татарами й турками: «Дума про піхотинця», «Дума про Марусю Богуславку», «Дума про Самійла Кішку», «Невольницький плач», «Дума про Олексія Поповича», «Дума про козака Голоту». Виділено також Думи про оборону українців від наступу поляків: «Хмельницький та Барабаш», «Похід в Молдавію», «Перемога Корсунька».

¹⁶«Щасливі ви, що народилися серед народу з такою багатою душею, серед народу, який вмie так відчувати свої радощі і так чудесно виявляти свої думки, свої мрії, свої завітні почуття. Хто має таку пісню, тому нема чого боятися за своє майбутнє. Його час не за горами. Вірте чи ні, але жодного народу простих пісень я не люблю так, як вашого. З їх музикою я відпочиваю душею. Стільки в них краси й грації, стільки могутнього молодого почуття й сили» / Лекція «Українська народна музика», с. 41 [закінчення] / Лекційні виклади в УКУ (Рим, 1971-1980 рр.) // Архів Ігоря Соневицького, Інститут церковної музики Українського католицького університету.

Окремою лекцією викладено тему «Козацькі думи», проаналізовану на основі таких прикладів: «Маруся Богуславка», «Озівські брати», «Козак Голота», «Сіяв мужик гречку». Козацький епос, тобто «Дума» охарактеризована дослідником як найкращий вицвіт речитативних форм української поезії. Виявлено, що їхнє походження сягає у глибоку давнину, так як в часи козацтва вказаний жанр уже набув скристалізованого зразка.

Окрім історичних дум, як це відмітив І. Соневицький, в українській народній традиції існували побутові думи, серед яких найпопулярніші – «Про бідну вдову і трьох синів», «Про сестру і брата» та інші думи, в яких відображено моральні якості народу. Яскравим прикладом є «Дума про трьох братів Озівських»; у ній вільно розгортається епос, побудований на чергуванні не однакових за структурою строф тексту.

Стиль виконання дум не мав обмеженого, єдиного зразка, його видозміни залежали від речитативно-імпровізаційного складу та емоційного тону думи. Водночас виявлено найчастіше вживані виконавські прийоми, такі як заспів-«заплачка» (характерна ввідна вокально-імпровізаційна фраза на вигук «Ой» чи «Гей»), мелізматичні зразки розгорнутих мелодичних фраз, тощо. Простежено узгодженість музичного обрамлення з послідовністю розгортання епосу думи – динамічне виділення кульмінації, позначеної глибоким драматизмом і напруженням, загострювалось хроматизацією ладу через підвищення IV-го і VI ступенів (що за кобзарською термінологією «додавало жалоців»).

Висновки. Лекційні виклади І. Соневицького в УКУ у Римі стали важливим елементом культурно-просвітницької діяльності музиканта. Архівні матеріали виявляють майстерне поєднання фахового аналізу українського музичного мистецтва із всеохопним висвітленням культурно-мистецького надбання народу. Такий підхід був корисний як для багатьох музикантів, так і для ерудиції інших слухачів.

Опрацювання трьох лекційних зразків виявляє їхній науково-просвітницький зміст і засвідчує доцільність дослідження інших частин зазначених матеріалів [8]. Відтак, висвітлення різних граней культурно-творчої діяльності І. Соневицького переконує у **перспективі** подальшого вивчення зазначеної наукової тематики.

Список використаних джерел і літератури:

1. Карась Г.В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ ст.: моногр. Івано-Франківськ: Тіновіт, 2012. 1164 с.
2. Карась Г.В. Семіосфера націокультурного простору Гантера. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.* 2020. № 3 (1). С. 8–17.
3. Островський Ю.І. Культурно-мистецька діяльність Ігоря Соневицького 1950–1960-х років (на основі архівних матеріалів). *Українська музика: науковий часопис.* 2019. Ч. 1 (31). С. 78–85.
4. Островський Ю.І. Музично-просвітницька діяльність Ігоря Соневицького в контексті культури Української діаспори у Північній Америці (на основі архівних матеріалів). *Українське музикознавство.* 2019. В. 45. С. 131–148.
5. Островський Ю.І. Музично-мистецький фестиваль у Гантері 1982-2004 років у період організаційної діяльності Ігоря Соневицького (на основі архівних матеріалів). *Музикознавчий універсум.* 2019. В. 45. С. 114–127.
6. Павлишин С.С. Ігор Соневицький: монографія. Львів: БаК, 2005. 120 с.
7. Павлишин С.С. Тиха музики молитва. Львів: БаК, 2010. 165 с.
8. Інститут церковної музики Українського католицького університету (УКУ), Львів. Архів І. Соневицького: Лекційні виклади в УКУ (Рим):
 - I. Цикл лекцій (12) «Шевченко і музика» [Рим, 1976. 86 ар., А4, рукопис; додатки 10 ар. А4, рукопис].
 - I.І. Доповідь «Шевченко і українська народна пісня» [11 ар. машинопис].
 - II. «Українська народна музика» [Рим, 1972. 67 ар., А4, рукопис].
 - III. «Козацькі думи» [Рим, 1972. 27 ар. А4, рукопис].
 - IV. Цикл лекцій «Микола Лисенко»
 - IV.І. «Українська народна пісня в опрацюванні М. В. Лисенка» [Рим, 1974. 21 ар. А5, рукпис].
 - IV.ІІ. «Оперна творчість Миколи Лисенка» [Рим, 1974. 47 ар., А4, рукопис; додатки ар., А4, рукопис].
 - IV.ІІІ. Огляд музичної спадщини М. Лисенка (інструментальна, солоспіви, обробки народних пісень, музика до «Кобзаря» та ін.) [Рим, 1974. 50 с. А4, рукпис].
 - IV.ІV. «Музика України-Руси або українська музика Княжої доби» [Рим, 1980. 21 ар., А4, рукопис].
 - IV.V. «Про Українські духовні святині Риму» [Рим, 1974. 24 ар., А4, рукопис].

References:

1. Karas, H.V. (2012). Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time space of the twentieth century. Ivano-Frankivsk: Tinovit [in Ukrainian].
2. Karas, H.V. (2020). Semiosphere of the national-cultural space of Hunter. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv, 3 (1), 8–17 [in Ukrainian].

3. Ostrovskiy, Y.I. (2019). Cultural and artistic activity of Igor Sonevytskyi 1950-1960 (based on archival materials). *Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys*, 1 (31), 78–85 [in Ukrainian].
4. Ostrovskiy, Y.I. (2019). Music and educational activities of Igor Sonevytsky in the context of the culture of the Ukrainian diaspora in North America (based on archival materials). *Ukrainske muzykoznavstvo*, 45, 131–148 [in Ukrainian].
5. Ostrovskiy, Y.I. (2019). Music and Art Festival in Hunter 1982-2004 in the period of organizational activity of Igor Sonevytsky (based on archival materials). *Muzykoznavchyi universum*, 45, 114–127 [in Ukrainian].
6. Pavlyshyn, S.S. (2005). *Igor Sonevytskyi: monograph*. Lviv: BaK [in Ukrainian].
7. Pavlyshyn, S.S. (2010). *Silent music's prayer*. Lviv: BaK [in Ukrainian].
8. Institute of Church Music of Ukrainian Catholic University (UCU), Lviv. Archive of I. Sonevytsky: *Lektsiini vyklady v UKU (Rym)*:
 - I. Tsykl lektzii (12) «Shevchenko i muzyka» [Rym, 1976. 86 ar., A4, rukopys; dodatky 10 ar. A4, rukopys].
 - I.II. Dopovid «Shevchenko i ukrainska narodna pisnia» [11 ar. mashynopys].
 - II. «Ukrainska narodna muzyka» [Rym, 1972. 67 ar., A4, rukopys].
 - III. «Kozatski dumy» [Rym, 1972. 27 ar. A4, rukopys].
 - IV. Tsykl lektzii «Mykola Lysenko».
 - IV.I. «Ukrainska narodna pisnia v opratsiuvanni M. V. Lysenka» [Rym, 1974. 21 ar. A5, rukpys].
 - IV.II. «Opera tvorchist Mykoly Lysenka» [Rym, 1974. 47 ar., A4, rukopys; dodatky ar., A4, rukopys].
 - IV.III. Ohliad muzychnoi spadshchyny M. Lysenka (instrumentalna, solospivy, obrobky narodnykh pisen, muzyka do «Kobzaria» ta in.) [Rym, 1974. 50 s. A4, rukpys].
 - IV.IV. «Muzyka Ukrainy-Rusy abo ukrainska muzyka Kniazhoi doby» [Rym, 1980. 21 ar., A4, rukopys].
 - IV.V. «Pro Ukrainski dukhovni sviatyni Rymu» [Rym, 1974. 24 ar., A4, rukopys].

UDC 78.083.21
DOI 10.33287/222110

Возіянова Ольга Віталіївна,
аспірантка 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>

ЖАНР ВАРІАЦІЙ НА МЕЖІ XVIII – XIX СТОЛІТЬ: Л. БЕТХОВЕН І К.М. ВЕБЕР

Мета статті полягає в окресленні ролі жанру варіацій на межі XVIII – XIX століть та виявленні індивідуальних особливостей композиторського підходу до варіацій у творчості К.М. Вебера і Л. Бетховена. Коло **методів** дослідження включає історичний, компаративний, аналітичний та жанрово-стильовий підходи. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше здійснюється зіставлення окремих варіаційних циклів К.М. Вебера з написаними в цьому жанрі творами Л. Бетховена у контексті означеного історичного періоду. **Висновки.** Посилення інтересу до жанру варіацій на межі XVIII – XIX століть спричинено низкою передумов, що склалися у результаті багаторічного процесу становлення фортепіанного мистецтва. Популяризація варіацій була пов'язана з виникненням нового клавішного інструмента – молоточкового фортепіано, а також з підвищенням уваги аудиторії саме до виконавського аспекту творчої діяльності музикантів. У цьому випадку варіації стали незамінним жанром, в якому віддзеркалювались всі найсучасніші надбання музикантів. У підході до опрацювання варіацій вони змогли продемонструвати невичерпність композиторської фантазії та розширити коло виконавських засобів, що стануть міцним підґрунтям для розвитку піаністичного мистецтва романтичної доби. Як і в естетиці вказаного періоду в цілому, у відношенні піаністів-композиторів до жанру варіацій спостерігається своєрідна перехідність від традиційності його розуміння та усталеності використовуваних прийомів – до новаторського підходу в трактовці варіацій і розширення спектру виражальних засобів. Показово це

виявляється у творчих надбаннях двох сучасників – К.М. Вебера і Л. Бетховена. У підході до написання варіацій перший з них віддає перевагу затребуваній на той час ефектності та «блискучості», тоді як другий створює власну, нетипову трактовку означеного жанру. Тим не менш, обидва композитори в індивідуальній манері змогли розкрити нові грані жанру варіацій в області їх композиційного, образного і технічного наповнення.

Ключові слова: варіації, жанр, фортепіано, індивідуальний стиль, К.М. Вебер, Л. Бетховен.

Возиянова Ольга Витальевна, аспірант кафедри «Інтерпретологія і аналіз музики» Харківського національного університету іскусств ім. І.П. Котляревського

Жанр варіацій на рубежі XVIII – XIX століть: Л. Бетховен і К.М. Вебер

Цель статьи заключается в определении роли вариаций на рубеже XVIII – XIX столетий и выявлении индивидуальных особенностей композиторского подхода к жанру вариаций в творчестве К.М. Вебера и Л. Бетховена. **Круг методов** исследования включает исторический, компаративный, аналитический и жанрово-стилевой подходы. **Научная новизна** статьи заключается в том, что впервые осуществляется сопоставление отдельных вариационных циклов К.М. Вебера с написанными в этом жанре сочинениями Л. Бетховена в контексте указанного исторического периода. **Выводы.** Усиление интереса к жанру вариаций на рубеже XVIII – XIX столетий обусловлено рядом предпосылок, которые сложились в результате многолетнего процесса становления фортепианного искусства. Популяризация вариаций связана с возникновением нового клавишного инструмента – молоточкового фортепиано, а также с повышенным вниманием аудитории к исполнительскому аспекту творческой деятельности музыкантов. В данном случае вариации стали незаменимым жанром, в котором отражались самые современные достижения музыкантов. В подходе к работе с вариациями они смогли продемонстрировать неисчерпаемость композиторской фантазии и расширить круг исполнительских средств, которые станут основой для развития пианистического искусства романтической эпохи. Как и в эстетике указанного периода в целом, в отношении пианистов-композиторов к жанру вариаций наблюдается своеобразная переходность от традиционности его понимания и

устойчивости используемых приёмов – к новаторскому подходу в трактовке вариаций и расширении спектра выразительных средств. Показательно это выявляется в творческих достижениях двух современников – К.М. Вебера и Л. Бетховена. В подходе к написанию вариаций первый из них отдает предпочтение востребованной в то время эффектности и «блистательности», тогда как второй создает собственную, нетипичную трактовку указанного жанра. Тем не менее, оба композитора в индивидуальной манере смогли раскрыть новые грани жанра вариаций в области их композиционной, образной и технической наполненности.

Ключевые слова: вариации, жанр, фортепиано, индивидуальный стиль, К.М. Вебер, Л. Бетховен.

Voziianova Olha, the postgraduate student of the chair «Interpretology and analysis of Music» at the Kharkiv National University of Arts named after Ivan Kotlyarevsky

Genre of variations at the turn of the 18th – 19th centuries: L. Beethoven and K.M. Weber

The purpose of the article is determination the position of variations at the turn of the 18th – 19th centuries and identifying the individual characteristics of the composer's approach to the genre of variations in the works of K.M. Weber and L. Beethoven. The range of research **methods** includes historical, comparative, analytical and genre-style approaches. **The scientific novelty** of the article lies in the comparison of K.M. Weber's creativeness with the works of L. Beethoven that were written in this genre in the context of the specified historical period. **Conclusions.** The growing interest in the genre of variations at the turn of the 18th – 19th centuries due to number of prerequisites that have developed because of the long-term process of the formation of the art of piano. The popularization of variations was associated with the emergence of a new keyboard instrument – the hammer piano and with the increasing attention of the audience to the performing aspect of the creative activity of musicians. In this case, variations become an indispensable genre that reflected all the latest achievements of musicians. In their approach to the elaboration of variations, they were able to demonstrate the inexhaustibility of the composer's imagination and expand the range of performing means that will become a solid foundation for the development of the piano art of the Romantic era. As in the aesthetics of this period as a whole, in the attitude of pianists-composers to the genre of variations, there is a kind of transition

from the traditional nature of its understanding and the stability of the techniques are used to an innovative approach in the interpretation of variations and expanding the range of expressive means. This is revealingly revealed in the creative achievements of two contemporaries by K. M. Weber and L. Beethoven. In the approach to writing variations, the first of them gives preference to the effectiveness and «brilliance» demanded at that time, while the second creates its own, atypical interpretation of the specified genre. Nevertheless, both composers in their individual manner were able to reveal new facets of the genre of variations in the field of their compositional, figurative and technical content.

The key words: variations, genre, piano, individual style, K.M. Weber, L. Beethoven.

Постановка проблеми. У зв'язку з активним становленням фортепіанного мистецтва на межі XVIII – XIX століть, з'явилася необхідність звернення до жанрів, в яких можливо було б одночасно реалізовувати як композиторські, так і виконавські прагнення музикантів. Значну увагу піаністів-композиторів привернули варіації, які мали суттєвий потенціал до нескінченного творчого опрацювання. Загалом увага музикознавців приділялася вивченню найпомітніших зразків означеного жанру, тоді як дослідження варіацій межі XVIII – XIX століть, тобто періоду, коли відбувалося формування піаністичної культури, до сьогодні мало узагальнюючий характер. На прикладі творчих здобутків К.М. Вебера і Л. Бетховена у жанрі варіацій виявляється різновекторність підходу до їх трактовки та визначаються деякі аспекти, що допомагають розкрити ступінь важливості варіацій в контексті розвитку фортепіанного мистецтва. Саме в розширенні уяви про багатогранність творчого прояву К.М. Вебера і Л. Бетховена у жанрі варіацій та його естетичної значущості вбачається **актуальність** пропонованої статті.

Огляд літератури. Період кінця XVIII – перших десятиліть XIX століття довгий час знаходився поза увагою музикознавців. Але поступово інтерес дослідників до означеного етапу становлення фортепіанного мистецтва підвищується. Зокрема, вкажемо роботи Н. Кашкадамової [2] та М. Чернявської [7]. Вагоме значення представляє підручник В. Протопопова [5], в якому містяться відомості про історію варіаційного жанру. Також цінною для даного дослідження є докторська дисертація Є. Максимова [3], в якій

розгорнуто висвітлюється процес розвитку жанру варіацій у творчості музикантів класико-романтичної доби.

Окремо виділимо роботи, присвячені фортепіанній творчості означених німецьких композиторів. Змістовним джерелом про фортепіанну творчість К.М. Вебера є дисертація О. Скорбященської [6]. Відомості про специфіку його піаністичного стилю містяться в статті І. Карачевцевої [1]. Ґрунтовним дослідженням фортепіанної творчості Л. Бетховена в контексті провідних вимог на межі століть є дисертація Є. Максимова [7]. Особливе значення приділяється роботі П. Шатського [8], в якій відображені аспекти творчої роботи композитора у жанрі варіацій.

Мета наукової публікації – виявити роль варіацій на межі XVIII – XIX століть та розкрити деякі аспекти індивідуальних творчих надбань К.М. Вебера і Л. Бетховена в означеному жанрі.

Об'єктом дослідження є фортепіанне мистецтво на межі XVIII – XIX століть, а **предметом** – індивідуальний творчий підхід К.М. Вебера і Л. Бетховена до трактовки жанру варіацій.

Основний матеріал. Наприкінці XVIII – початку XIX століття жанр варіацій переживає часи небувалого підйому та розквіту. Популярність та значна затребуваність даного жанру серед музикантів вказаного періоду була пов'язана з його відповідністю вимогам часу та їх мистецьким потребам. Можливість задіяти відомий матеріал для свого публічного виступу, залучення всіх існуючих на той час віртуозних трюків, розкриття особливостей піанофорте – все це вдало поєднується у варіаціях. Тяжіння до ефектних дій, постійної динаміки та змінюваності відобразилися не тільки у виконавській діяльності піаністів, їх поведінці та манері гри, але й відобразилися у композиторському підході до написання творів. Варіації, з їх потенціалом до розробковості та безмежності виразного насичення, стали користуватися неабияким попитом. Адже в них можливо було проявити не тільки свої виконавські вміння, що проявлялися у трансцендентальній техніці та неперевершеній майстерності володіння звуком, а також реалізувати себе як вправного композитора, який втілює найактуальніші потреби аудиторії. Отож, видовищність і яскрава фантазія стають беззаперечною виконавчою варіацій.

Є. Максимов визначає дві функції варіацій у XVIII столітті: розважальна і педагогічна [3, 39]. Дійсно, в часи панування класицизму варіації не сприймалися як серйозний концертний жанр. Типовість форми, передбачуваність розвитку, обмеженість

виконавських ресурсів, схильність до інструктивності – все це не приваблювало концертуючих музикантів і, тим паче, не відповідало потребам публіки, що тяжіла до яскравих видовищних виступів. Тому довгий час варіації залишалися жанром «домашнього вжитку» та не містили естетичної привабливості. Лише згодом з'являться музиканти, що зможуть відродити даний жанр та продемонструвати його унікальність, здатність до довершеності форми, різноманіття образного наповнення, невичерпності виконавських можливостей та спроможності залишитися в історії одним з найвизначніших жанрів фортепіанного мистецтва.

Як відомо, у XVIII – першій половині XIX століття постаті композитора і виконавця не диференціювалися. Але вже у другій половині XVIII століття інтерес до суто виконавської діяльності почав підвищуватися. Зокрема, це було пов'язано з розповсюдженням фортепіано – нового клавішного інструмента, що відкривав широке поле для нових художніх і технічних експериментів. Потенціал інструмента одразу високо оцінили передові музиканти цього періоду, серед яких були Й.К. Бах і В.А. Моцарт.

Крім того, поступово розвивається віртуозний стиль гри, який пізніше буде названий «блискучим». Представники цього стилю значно розширили межі фортепіанного виконавського простору та віднайшли безліч нових прийомів гри, які унаслідують музиканти-романтики. А поки що фортепіано лише починає свій переможний рух, полишаючи далеко позаду клавикорд та клавесин.

Саме в цей час довелось творити двом музикантам, що мали спільне творче підґрунтя, але відрізнялися за своїм естетично-стильовим покликом. Мова йде про *К.М. Вебера* і *Л. Бетховена*. Не дивлячись на те, що обидва музиканти продовжували класичну традицію, за виконавськими вподобаннями перший з них належав до «блискучих» віртуозів, а другий мав власне, несхоже на інших, розуміння фортепіанного мистецтва.

До жанра варіацій обидва композитори зверталися протягом всього виконавського шляху. І якщо після закінчення артистичної кар'єри К.М. Вебер зосередився на оперній творчості, то Л. Бетховен продовжив писати варіації і після її завершення, створивши видатні зразки даного жанру. Всього К.М. Вебером написано вісім варіаційних циклів, тоді як Л. Бетховен виявився більш плідним в цьому жанрі, написавши більше двадцяти опусів. В цілому, фортепіанні варіації обох композиторів представляють собою зразки концертного стилю.

Безумовно, поява фортепіано надала неабияку наснагу музикантам аби розвивати виконавське мистецтво на новому ступені майстерності. Окрім цього, підхід піаністів-композиторів до трактовки жанру варіацій поступово починає змінюватися. Це проявляється, насамперед, в тяжінні до постійного оновлення матеріалу, широкого охоплення можливих засобів виразності та технічних прийомів. Звичні рамки «домашньої» салонності поступово стають тісними для композиторів, що спонукає їх до переосмислення жанру варіацій в плані розширення можливостей їх технічного ускладнення, яскравої артистичної подачі, виконавської ефектності, що притаманне саме концертному стилю.

Варто відзначити, що К.М. Вебер і Л. Бетховен, будучи послідовниками класичної традиції, зберегли деякі характерні для неї композиційні риси. Однак у подальшому кожен з них пішов своїм творчим шляхом і по-різному трактував жанр варіацій з точки зору власних виконавських та композиторських поглядів. Так, К.М. Вебер у ранніх опусах (*op. 2*, *op. 5*, *op. 6*) дотримувався принципу строгих класичних варіацій. При цьому, вже тоді він розвивав ідею характеристичності та жанрових перетворень теми. Примітно, що Шість варіацій (*op. 34*), Л. Бетховена написані, за словами самого композитора, у «новій манері», були створені у цей же час. П. Шатський пропонує наступне пояснення до даних слів німецького композитора: «Найважливіша особливість композиційної побудови *op. 34*, яка дозволяє говорити про “нову манеру”, полягає в тому, що представлений новий тип вільних варіацій. Перед нами вже не розцвічування одного образу, закладеного в темі, а розкриття та поєднання декількох образів протягом циклу, що знаходить втілення у підкресленій зміні жанрового нахилення кожної варіації» [8, 12].

Отже, Шість варіацій (*op. 34*) є зразком різнохарактерних жанрових варіацій. В них Л. Бетховен більш активно, ніж це було раніше, розробляє жанрові варіанти теми. Якщо у К.М. Вебера жанрова характеристичність входить в рамки строгих класичних варіацій, то варіаційний розвиток у Л. Бетховена в *op. 34* набуває нових принципів. Відбуваються не тільки розробка тематичного матеріалу, але і зміни у формі: метричні відхилення, гармонічна нестійкість тонального плану, насиченість фактури багатозвучними акордами, використання широкого діапазону. Тобто у Л. Бетховена раніше з'являлися риси вільної трактовки жанру, ніж у

К.М. Вебера. Коли композитор лише набував творчого досвіду, Л. Бетховен вже розвивав та реалізовував власні новаторські ідеї.

Варто сказати, що кожен з митців створив у варіаційному жанрі цикл, що особливо відзначається у їх фортепіанній творчості та сприяє кращому розумінню певного етапу історичного розвитку фортепіанного мистецтва. У творчості К.М. Вебера таким є *op. 40*, у Л. Бетховена – *op. 120*.

Створені першим з них у 1815 році Варіації *op. 40* найповніше розкривають знахідки композитора в області фортепіанної техніки та образної розробки теми. Тут К.М. Вебер повністю реалізує свій композиторський потенціал і проявляє себе як майстер «блискучих» концертних варіацій, тобто залишається вірним традиції «перлинного» стилю з його барвистістю та 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. Шумана, Ф. Ліста). Л. Бетховен навпаки – в наступні роки повністю відходить в бік глибокої філософської змістовності та інтелектуальної наповненості музики. Він розкриває нові грані фортепіано і багато в чому закладає основи романтичного стилю в плані звукової колористики, масштабності втілення замислу, тематичної змістовності музичної думки та жанрових перетворень.

У 1823 році, коли К.М. Вебер вже декілька років не звертався до написання фортепіанної музики, Л. Бетховен, створив справжній шедевр світової фортепіанної спадщини – 33 Варіації на вальс Діабеллі (*op. 120*). М. Чернявська дає таку оцінку новаторським якостям даних варіацій: «На відміну від Й. Гуммеля та інших піаністів-композиторів, Л. Бетховен розробляє нові композиторські засоби розвитку музичного матеріалу, відбираючи певні технічно-віртуозні прийоми виконавства. По суті, ці варіації – підручник композиторського письма» [7, 149]. Дійсно, кількість використуваних в даному варіаційному циклі технічних засобів досить різноманітна. Але крім цього, М. Чернявська уточнює, що при створенні своїх творів піаністи-віртуози орієнтувалися, насамперед, на виконавські якості гри, тоді як для Л. Бетховена першорядне значення мала техніка композиторського письма, що підпорядкувала собі фортепіанні якості виконання [7, 154]. Для К.М. Вебера чільне

положення займали виконавські устремління. У зв'язку з цим, у пізніх варіаційних опусах (*op. 28*, *op. 40*) можна виявити прагнення композитора до розробки нових технічних прийомів, ускладнення фігур різноманітними віртуозними зворотами.

Схожість *op. 120* з веберівськими варіаційними опусами простежується у жанровій характеристичності варіацій та їх композиційній «самостійності». При цьому В. Протопопов, говорячи про цілісність форми *op. 120*, стверджує наступне: «Жанрова самостійність варіацій здатна розчленувати форму на ізольовані розділи, якби не було скріплюючого фактору, властивого всьому циклу <...>» [5, 316]. При цьому вчений виявляє роль самостійності кожної окремої варіації як розділового фактора форми [там само]. Веберівським варіаційним циклам властиві аналогічні принципи формотворення.

До того ж варто відзначити перевагу бетховенського *op. 120* над веберівськими циклами в плані колористичних знахідок. Л. Бетховен використовує весь арсенал тембрових можливостей інструмента, розкриваючи його потенціал в області барвистого розмаїття. Композитор залучає повний діапазон інструмента, використовує нетипові багатозвучні акорди, розділяє фактуру в різних регістрових варіантах. К.М. Вебер більше орієнтований на заповнення всього діапазону різноманітними піаністичними фігурами.

Крім того, К.М. Вебер і Л. Бетховен розвивали ідею розширення обсягів форми варіацій. Так, обидва композитори використовували останню варіацію циклу як узагальнюючий номер, що містить в собі усі фактурні, технічні та образні напрацювання циклу. Л. Бетховен в *op. 120* значно збільшив загальну кількість варіацій, показавши, тим самим, здатність до безмежного варіювання теми.

Отже, варіації Л. Бетховена виступають «дзеркалом» його неймовірного композиторського таланту. Шість варіацій (*op. 34*) відображають прагнення німецького музиканта до втілення виняткових змін, які не були притаманні даному жанру до цього, але відповідали творчій уяві Л. Бетховена; в *op. 120* композитор повністю розкриває межі свого обдарування, створюючи справжній шедевр не тільки в області варіаційного жанру, але й фортепіанного мистецтва в цілому. В порівнянні з величністю Л. Бетховена, творча особистість К.М. Вебера все ж не втрачає своєї привабливої яскравості. У своїх варіаційних циклах, які в певних аспектах схожі з бетховенськими,

композитор створює власний неповторний музичний світ, що приваблює різноманіттю ідей та несподіваними творчими рішеннями.

Висновки. На межі XVIII – XIX століть відбувається активне становлення і розквіт фортепіанного мистецтва. Музиканти цього періоду активно розвивають піаністичну культуру в плані виконавської досконалості і композиторської майстерності. Їх звернення до варіацій обумовлено повною відповідністю вказаного жанру вимогам часу. Варіації займають одну з провідних ролей у творчих пошуках піаністів-композиторів. К.М. Вебер і Л. Бетховен стають помітними фігурами у фортепіанному мистецтві кінця XVIII – перших десятиліть XIX століття, творча діяльність яких позначена яскравим індивідуальним стилем. Обидва композитори проявили музичну обдарованість у трактовці жанру варіацій з різних боків, однак це не вплинуло на цінність творів кожного з них. Якщо К.М. Вебер у своїх варіаціях відобразив дух «блискучого» стилю віртуозів та, заклав основи для розвитку романтичного піанізму, то Л. Бетховен у власних варіаційних опусах став новатором, що поклав початок для іншого естетичного уявлення про означений жанр. Отож, кожен з них сказав своє «слово» в історії фортепіанного мистецтва.

Перспектива подальшого вивчення вбачається у розширенні досліджень, що стосуватимуться фортепіанної творчості музикантів межі XVIII – XIX століть. Особливий інтерес можуть представляти наукові розвідки в області жанру варіацій; а також у співставленні індивідуальних розробок музикантів в подібних творах, що сприятиме більш широкому уявленню цілісної картини фортепіанного мистецтва.

Список використаних джерел і літератури:

1. Карачевцева И.М. Характеристичность как свойство инструментального стиля К.М. Вебера (на примере Скрипичных сонат). *Вестник Челяб. гос. акад. культуры и искусств*: науч. журнал. Челябинск, 2014. № 4 (40). С. 113–117.
2. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль: АСТОН, 2006. 607 с.
3. Максимов Е.И. История фортепианных вариаций классико-романтической эпохи: дис. ... д-ра искусств.: Москва, 2014. 546 с.
4. Максимов Е.И. Фортепианное творчество Л. Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца XVIII – первой трети XIX века: дис. ... канд. искусств.: Москва, 2003. 315 с.
5. Протопопов В.В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. Москва: Музыка, 1979. 327 с.

6. Скорбященская О.А. Фортепианное творчество Карла Марии фон Вебера в контексте культуры немецкого романтизма: автореф. дис. ... канд. искусств.: Санкт-Петербург, 1993. 18 с.
7. Чернявська М. С. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури. Харків: Смугаста типографія, 2015. 208 с.
8. Шатский П.А. Фортепианные вариации Бетховена: особенности жанра и эволюция интерпретаторских концепций: автореф. дис. ... канд. искусств.: Москва, 2012. 28 с.

References:

1. Karachevtseva, I. (2014). Characteristic as a property of K. Weber's instrumental style (on the example of Violin Sonatas). *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvenoj akademii culture i iskusstv: scientific magazine*, 4 (40), 113–117 [in Russian].
2. Kashkadamova, N. (2006). *History of piano art of the 19th century*. Ternopil: ASTON [in Ukrainian].
3. Maksimov, E. (2014). *History of piano variations of the Classical-Romantic Era*. Doctoral dissertation. Moskva [in Russian].
4. Maksimov E. (2003). *Piano creativity of L. Beethoven in the context of musical criticism and performing tendencies of the end of the 18th – first third of the 19th century: Candidate's dissertation*. Moskva [in Russian].
5. Protopopov, V. (1979). *Essays from the history of instrumental forms of the 16th-early 19th centuries*. Moskva: Muzyka [in Russian].
6. Scorbyaschenskaya, O. (1993). *The piano work of Karl Maria von Weber in the context of the culture of German romanticism*. Candidate's dissertation. St. Petersburg [in Russian].
7. Chernyavska, M. (2015). *Pianism of Beethoven era. Formation of piano texture*. Kharkiv: Smughasta typografija [in Ukrainian].
8. Shatsky, P. (2012). *Beethoven's Piano Variations: Features of the genre and the evolution of interpretive concepts: Candidate's dissertation*. Moskva [in Russian].

UDC 785.1

DOI 10.33287/222111

Смірнова Ірина Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри
«Музично-інструментальна підготовка вчителя»
Харківського національного педагогічного
університету ім. Г.С. Сковороди

тел. (093) 408 - 30 - 99

e-mail: irina.smirnova@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-3589-3315>

ПРИНЦИПИ АНСАМБЛЕВОГО ПИСЬМА В НОНЕТИ *op. 31* ТА ОКТЕТИ *op. 32* Л. ШПОРА

Метою статті є виявлення особливостей ансамблевого письма у великих камерно-інструментальних творах змішаних складів Л. Шпора. Ціль роботи зумовлює відповідні завдання, що полягають у вивченні жанрових, композиційно-драматургічних особливостей Нонету *op. 31* та Октету *op. 32* й ансамблевої взаємодії у них, в якій поєднуються риси власне ансамблевого та оркестрового письма. У статті застосовані історичний, жанровий, композиційний, аналітичний, системно-функціональний **методи** наукового дослідження. **Наукова новизна** роботи визначається фактором первинності звернення до камерно-інструментальних творів німецького композитора, скрипаля та диригента Л. Шпора, у просторі вітчизняної музикознавчої думки, зокрема у векторі до проблеми ансамблевого письма в названих творах. **Висновки.** Здійснений аналіз Нонету *op. 31* та Октету *op. 32* Л. Шпора дозволяє дійти висновку, що названі великі ансамблі репрезентують різні моделі ансамблевого письма. Перша втілює ідею рівноправного партнерства партій, у другій – ідея рівноправ'я поєднується з виявленням окремих тембрів (кларнета, валторни та скрипки) як інструментів солістів. З огляду на те, що і Нонет, і Октет є ансамблями великих складів, у них простежується поєднання прийомів ансамблевого та оркестрового письма. Серед прийомів ансамблевого письма назовемо паритетне розподілення тематизму, функціональний взаємообмін між партіями, використання діалогів-перекличок між тембрами. Серед прийомів оркестрового – об'єднання тембрів у комбінації та темброві групи з

використанням дублювань у консонуючі інтервали, зміну та зіставлення таких комбінацій та груп, що дозволяє реалізувати принцип діалогу в ансамблі великого складу. Тим самим, за аналогією з оркестровою партитурою, виникає тембровий план, згідно з яким відбувається постійне темброве оновлення ансамблевої тканини.

Ключові слова: Л. Шпор, змішаний ансамбль, ансамблеве письмо, нонет, октет.

Смирнова Ирина Владимировна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры «Музыкально-инструментальная подготовка учителя» Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды

Принципы ансамблевого письма в Нонете *op. 31* и Октеде *op. 32* Л. Шпора

Целью статьи является выявление особенностей ансамблевого письма в больших камерно-инструментальных произведениях смешанных составов Л. Шпора. Цель работы обуславливает соответствующие задания, которые состоят в изучении жанровых, композиционно-драматургических особенностей Нонета *op. 31* и Октеда *op. 32*, а также ансамблевого взаимодействия в них, в котором объединяются черты собственно ансамблевого и оркестрового письма. В статье использованы исторический, жанровый, композиционный, аналитический, системно-функциональный **методы** исследования. **Научная новизна** работы определяется фактором первичности обращения к камерно-инструментальным произведениям Л. Шпора в пространстве отечественной музыковедческой мысли, в частности, в векторе к проблеме ансамблевого письма в названных произведениях. **Выводы.** Осуществленный анализ Нонета *op. 31* и Октеда *op. 32* Л. Шпора позволяет сформулировать выводы, согласно которым названные большие ансамбли репрезентируют разные модели ансамблевого письма. Первая – воплощает идею равноправного партнерства партий, во второй – идея равноправия соединяется с выявлением отдельных тембров (кларнета, валторны и скрипки) в качестве инструментов солистов. Беря во внимание, что и Нонет, и Октет являются ансамблями больших составов, в них прослеживается синтезирование приёмов ансамблевого и оркестрового письма. Среди приёмов ансамблевого письма назовём паритетное распределение тематизма, функциональный взаимообмен между партиями, использование диалогов-переключек между тембрами. Среди приёмов

оркестрового – объединение тембров в комбинации и тембровые группы с использованием дублировок в консонирующие интервалы, смену и сопоставление таких комбинаций и групп, что позволяет реализовать принцип диалога в ансамбле большого состава. Тем самым, по аналогии с оркестровой партитурой, возникает тембровый план, согласно с которым осуществляется постоянное тембровое обновление ансамблевой ткани.

Ключевые слова: Л. Шпор, смешанный ансамбль, ансамблевое письмо, нонет, октет.

Smirnova Irina, candidate of art, lecturer of the department «Musical and instrumental training of a teacher» at the Kharkiv National Pedagogical University after named G.S. Skovoroda.

Principles of ensemble writing in Nonet op. 31 and Octet op. 32 by L. Spohr

The purpose of the article is to reveal specifics of ensemble writing in large chamber works for mixed ensembles by L. Spohr. This aim makes respective tasks, which are to study Nonet op. 31 and Octet op. 32 from standpoint of genre, compositional and dramaturgic traits as well as to examine ensemble interaction in them, where features of ensemble writing intertwine with orchestral. The article uses historical, genre, compositional, analytical and system-functional **methods** of research. **The scientific novelty** of the research is caused by the fact that this is first ever examination of chamber works by L. Spohr in the field of domestic musicology regarding problems of ensemble writing in the beforementioned works. **Conclusions.** Analysis of Nonet op. 31 and Octet op. 32 allows are drawing the conclusion that these ensembles represent two different modes of ensemble writing. The former one embodies the idea of equal partnership of the instruments; while in the latter one equality is combined with several timbres (clarinet, French horn and violin) interpreted as soloists. Considering the fact that both Nonet and Octet are large ensembles, both principles of ensemble and orchestral writing can be found in them. As an example of ensemble writing, we should single out balanced distribution of themes, mutual exchange of functions between the parts as well as usage of dialogues-imitations between different timbres. The traits of orchestral writing are joining of timbres into combinations and timber groups using doubling in consonant intervals; changes and contrasts of such groups, which provide an opportunity to realize the dialogical principle in a work for large ensemble. Thus, in a

similar manner to orchestral texture, timbre dimension appears, causing constant timbre development and fluidity of ensemble texture.

The key words: L. Spohr, mixed ensemble, ensemble writing, nonet, octet.

Постановка проблеми. Творчість Л. Шпора (1784 - 1859) – видатного скрипаля-віртуоза, композитора, диригента, музично-громадського діяча, пропагандиста творів великих попередників (Й.С. Бах, Г.Ф. Гендель) та сучасників (Р. Вагнер) – є значною віхою в історії німецького романтизму.

Його величезний творчий доробок складається з опер, симфоній, увертюр, концертів, камерно-інструментальних жанрів. Якщо опери та скрипкові концерти досліджено у вітчизняному музикознавстві, то камерно-інструментальна музика, на жаль, обділена увагою науковців. Це зумовлює **актуальність** даної статті, присвяченої ансамблевому письму у великих змішаних ансамблях Л. Шпора, зокрема в Нонеті *op. 31* та Октеті *op. 32*, що вивчається на основі безпосереднього аналізу музичних текстів і має у зв'язку з цим теоретичну та практичну значимість для музикознавців та виконавців-ансамблістів.

Огляд літератури. Іноземні джерела містять цінну для нас інформацію, перш за все стосовно кількості камерно-інструментальних опусів, написаних Л. Шпором. Так, у монографії М.А. Radice [2] перераховано всі ансамблеві твори композитора, зокрема: шістнадцять дуетів для двох скрипок, тридцять чотири струнних квартети, сім струнних квінтетів, струнний секстет, чотири подвійних квартети для струнних, двадцять один дует для скрипки та фортепіано, фортепіанне тріо, два фортепіанних квінтети, квінтет для фортепіано та духових, чотири сонати для скрипки та арфи, септет, октет та нонет [2, 106]. Останні автор відносить до змішаних ансамблів.

Нонет *F-dur op. 31* та Октет *E-dur op. 32* написані Л. Шпором під час перебування у Відні протягом 1813 – 1815 рр. на замовлення *Johann von Tost* [1; 2]. Названі опуси Л. Шпора коротко розглянуті в роботі *A. L. De Alvaré* [1], присвяченій камерно-інструментальній музиці Відня, зокрема Септету Л. Бетховена *op. 20*, Октету Ф. Шуберта, змішаним ансамблям Л. Шпора та іншим опусам австро-німецьких композиторів великих складів. Не вдаючись до критичного огляду роботи, зауважимо, що дослідник розглядає будову циклу ансамблів, зупиняється на особливостях мелодії та гармонії Л. Шпора,

відзначає схожість та різницю між жанром дивертисменту та великими ансамблями композитора. У контексті аналізу висловлені короткі цікаві спостереження стосовно ансамблевої взаємодії окремих інструментів і тембрових груп, хоча автор не використовує поняття «ансамблеве письмо». Таким чином, ансамблеве письмо у великих камерно-інструментальних творах Л. Шпора не ставало предметом спеціального дослідження, що становить новизну даної роботи.

Мета статті полягає у розгляді особливостей ансамблевого письма у великих змішаних камерно-інструментальних творах Л. Шпора.

Об'єктом дослідження є камерно-інструментальні твори Л. Шпора, а **предметом** – ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах змішаних складів.

Виклад основного матеріалу. Композитор у великих ансамблях відходить від жанрової дивертисментної моделі в будові циклу і переосмислює образно-семантичне його наповнення. Це зумовлено естетико-художніми ідеалами Л. Шпора, який, згідно з М. Wulfhorst, був упевнений, що артист має служити суспільству, відповідно, камерна музика повинна піднятися до рівня публічного концерту, а в межах «музичної вечірки» слугувати й розвагам, і просвітництву [3, 10].

У свою чергу, це пояснює композиційно-драматургічну будову великого за масштабом циклу Нонету, де кожна частина є досить розгорнутою: I – сонатне *Allegro (F-dur)*, вирішене в ліричному модусі, II – *Scherzo (F-dur)*, III – *Adagio (B-dur)*, IV – Фінал (*F-dur*). Відхід від розважальності в змістовному аспекті здійснюється великою мірою завдяки переосмисленню середніх частин, у яких жанровість представлена досить опосередковано. Тематизм *Scherzo* далекий від танцювальності, ігрової стихійності, в ньому через тридольний розмір, формули кружляння та поодинокі зупинки на половинних тривалостях на сильних долях є натяк на деяку вальсовість, проте в дуже згорнутому виді. В *Adagio* реалізується високе ліричне висловлювання, чому сприяє акордовий склад фактури, хоральність, оперування тембровими групами (струнно-смічкові – дерев'яні духові з валторною), що нагадує зіставлення органних регістрів. У жанрову сферу модулює Фінал, який втілює ідею невпинного танцювального дводольного руху в дусі галопа. Таким чином цикл розгортається від спокійно-розважливої, камерно-інтимної лірики I частини через *quasi* жанрове *Scherzo* й високу лірику *Adagio* до жанрового Фіналу.

Масштаби циклу, його драматургічна логіка й різноманіття поданих у ньому типів висловлювання й семантичних амплуа свідчить про симфонізацію циклу Нонету, що виявляється й на рівні ансамблевого письма.

До складу ансамблю входять флейта, гобой, кларнет *in B*, валторна *in F*, фагот, скрипка, альт, віолончель, контрабас (в порядку розташування у партитурі). Розміщення валторни перед фаготом не є випадковим, а відповідає трактуванню цього інструмента в тембровій організації цілого. Можна було б посперечатися з *A. L. de Alvaré* [1], який виділяє в Нонеті тільки дві темброві групи, немовби забуваючи про валторну, проте насправді вона органічно вписана в групу дерев'яних духових інструментів, діє з ними спільно і не створює окремої тембрової структури в партитурі.

В ансамблевому письмі Нонету чітко простежуються дві тенденції: 1) тенденція до виокремлення з груп певних солістів із короткими мелодійними фразами (іноді в дублюванні); 2) тенденція до об'єднання струнно-смичкових та дерев'яних духових із валторною у дві темброві групи за аналогією з організацією оркестрових груп, у чому ми згодні з *A. L. de Alvaré*. Тим самим у Нонеті з великою майстерністю синтезуються два типи письма – ансамблеве та оркестрове. Це зумовлено кількома чинниками: бажанням замовника продемонструвати сольні можливості окремих інструментів і величиною ансамблевого складу. Незважаючи на останній фактор, модель ансамблевого письма, реалізована в Нонеті, втілює принцип повної рівноправності партій. Це завдання є досить складним для композитора, і нечасто спостерігається у великих ансамблях. Тематизм розподілений між інструментами на основі паритетності. Усі інструменти виконують різноманітні фактурно-ансамблеві функції, усі мають змогу реалізувати себе як солісти і як складові частини цілого ансамблевого організму. Проте великий ансамбль накладає певні обмеження щодо широти діапазону партій, обміну теситурними позиціями, виявлення віртуозних потенцій інструментів. Таким чином, в аспекті організації великої кількості ансамблів виявляється вплив оркестрового письма.

Зауважимо, що тематизм Нонету створений за мотивним принципом і адекватно відповідає названим вище особливостям ансамблевого письма. Тема головної партії I частини буквально «виткана» з мотивів оспівування, які секвентно повторюються та піддаються варіантним змінам. У подальшому розвитку ці мотиви

органічно передаватимуться від інструмента до інструмента, від одної тембрової комбінації до іншої, реалізуючи принцип діалогу в розвитку музичної тканини. У межах зв'язуючої всі інструменти, навіть контрабас, виявляють себе як солісти.

Ідея діалогу й тембрових передач зберігається й у межах розділу побічної партії. Тема побічної, теж вирішеної в ліричному модусі з елементами танцювальності за рахунок пунктирного ритму, спочатку звучить у скрипки з гармонічним супроводом альту й віолончелі, наступні чотири такти – у гобоя з тим самим супроводом, до якого долучається скрипка, переключаючись на іншу функцію, через чотири такти – у флейти, кларнета та валторни в октавному дублюванні в межах двох октав на фоні повної групи струнно-смичкових. Після цього фактура викладення розгалужується, «розпадається» на короткі сольні та темброво-мікстові фрази, між якими відновлюється діалог. Таким чином, ансамблеве письмо в межах головної та побічної партій базується на єдиних принципах. У різноманітних тембрових комбінаціях композитор виявляє віртуозну винахідливість, сполучаючи різні тембри на коротких фрагментах тексту. Така логіка ансамблевої взаємодії зберігається до кінця I частини.

Ансамблеве письмо в *Scherzo* менше насичене сольними репліками, ніж у I частині. Це зумовлено й характером тематизму, менш гнучкого, м'якого, пластичного, і традиційним фактурним викладенням у камерних ансамблях та симфоніях в менуетах та скерцо, що тяжіє до щільності та туттійного звучання. Проте ансамблеве письмо цієї частини у Л. Шпора не перенасичене. У ньому більшою мірою спостерігається вплив оркестрового письма через: 1) невелику кількість сольних фрагментів у рефренах; 2) роботу з групами або їх частинами як структурними одиницями партитури, компактне трактування груп; 3) зіставлення груп як засіб розвитку музичного процесу; 4) більш часте застосування дублювань.

За традицією оркестровки та інструментовки в класико-романтичній музиці сольні фрагменти розміщуються в *trio*, яких у частині два. У першому панує скрипка у функції мелодії на тлі інших інструментів групи струнно-смичкових. Дерев'яним тут доручаються педалі й короткі фрази у дублюваннях. У другому *trio* перевага віддається дерев'яними духовим у діалогічно-контрапунктичному та дубльованому звучанні. Тим самим виявляється контраст на рівні ансамблевого письма між розділами форми *Scherzo*.

В *Adagio*, при збереженні принципу рівноправності партій, композитор оперує зіставленням тембрових груп, імітуючи органні регістри, що більшою мірою відповідає настановам оркестрового письма. Виокремлення солістів із груп реалізується обережно, у межах невеликих фрагментів тексту. Таким чином у повільній частині втілюється ідея високого ліричного висловлювання, позбавленого інтимної (сольної) чуттєвості, романтичної трепетності, що так вдало передається за допомогою діалогів-перекличок різних тембрів, прикладом чого є I частина.

Фінал модулює у сферу жанровості, завершуючи великий цикл невпинним швидким галопом. Тембровий план Фіналу перекидає арку до I частини. Мелодія теми головної партії спочатку звучить у скрипки за підтримки інших інструментів струнно-смичкової групи, потім її підхоплюють флейта та кларнет в октавному дублюванні, ініціатива передається гобою і так далі. Можливість виявити себе як солістів мають усі учасники ансамблю, між якими відбуваються діалоги-переклички і постійний обмін фактурно-ансамблевими функціями. Складне розгалужене, диференційоване, насичене діалогами ансамблеве письмо, яке ми спостерігали у I частині, повертається у Фіналі, посилюючи його завершальну функцію.

Написаний роком пізніше Октет *E-dur op. 32*, 1814 року, для кларнету *in B*, двох валторн *in E*, скрипки, двох альтів, віолончелі та контрабаса виявляє схожість і відмінності з Нонетом щодо ансамблевого письма. *A. L. de Alvaré* [1] вважає, що такий склад пов'язує Октет із жанром касації, який був популярним у XVIII ст. Хоча чіткої межі між жанрами дивертисменту та касації не існувало, касація передбачала виконання на відкритому повітрі, що зумовлює включення до складу двох валторн. У свою чергу, збільшення кількості струнно-смичкових за рахунок альтів у кількості двох інструментів урівноважує баланс між звучанням струнних та духових [1, 49–50].

В Октеті реалізується дещо інша модель ансамблевого письма, в якій поєднується принцип рівноправності інструментів із принципом висування «перших серед рівних», якими є кларнет, валторна та скрипка. Ці тембри заявляють про свою першість уже у викладенні теми головної партії I частини. У 10-14 тт. у головній темі мелодичні фрази розподіляються з нашаруванням між кларнетом, скрипкою та валторнами (з підмінами I-ї та II-ї) на тлі пульсуючого акомпанементу струнних інструментів. Однак наступні такти свідчать про більш-менш рівноправне положення двох альтів, віолончелі та контрабаса. Надалі

їх партії прописані деталізовано й рельєфно у мелодичному та ритмічному аспектах: окрім гармонічної функції їм доручається функція мелодична, вони активно задіяні в діалогах-перекличках. Єдине, що відсуває їх на другий план, порівняно з названими «солістами», є менша віртуозна насиченість партій, більше використання їх у гармонічній функції, більша участь цих інструментів у дублюваннях, обмеженість їх сольних претензій. Це свідчить про вплив оркестрового письма на принципи взаємодії партій в Октеті, що виявляється в намаганні об'єднати інструменти в компактні темброві комбінації та темброві групи. Додамо на підтвердження цієї тези, що кларнет «діє» узгоджено переважно з валторнами, утворюючи з ними темброву групу духових інструментів.

У II частині – Менует (*e-moll*) – в ансамблевому письмі спостерігається тенденція до широкого використання дублювань і оперування різноманітними тембровими комбінаціями в зіставленні. Чергування цих комбінацій надає музичному процесу барвистості, непередбаченості, відчуття постійного оновлення. Як і в Нонеті, сольні репліки використовуються композитором у *trio*, тоді як в основних розділах письмо тяжіє до туттійності. Лише в т. 74 основного розділу композитор виставляє ремарку *solo* над партією віолончелі, доручаючи їй коротку чотиритактову сольну репліку. Концентрація сольного висловлювання в *trio* створює простір, де почергово виявляють себе всі інструменти, проте не як солісти, а в нечисленних тембрових комбінаціях в умовах розрідженої фактури.

Тему для варіаційної форми III частини (*E-dur*) Л. Шпор запозичив із

клавірної сюїти Г.Ф. Генделя № 5, *E-dur* [1]. Викладення теми з точки зору ансамблевого письма ґрунтується на зіставленні двох тембрових груп в акордовому складі. У подальшому варіаційному розвитку композитор спирається на традицію зміни тембрових пріоритетів у кожній варіації.

У жанровому Фіналі Октету (*E-dur*), написаному у формі рондо, стягуються всі ідеї, реалізовані в ансамблевому письмі попередніх частин. Мелодію основної танцювальної теми виконують по черзі I валторна, кларнет, скрипка в октавному дублюванні з альтом. Функція акомпанементу доручається всім вільним інструментам. Розвиток тематизму побудований на діалогічних передачах на першому тематичному елементі теми, в яких беруть участь усі ансамблісти, у тому числі альти, віолончель та контрабас, партії яких,

як і в I частині, виписані деталізовано. Інструменти утворюють ситуативні темброві комбінації, використовується прийом зіставлення тембрових груп і тембрових комбінацій. Дублювання застосовані частіше, ніж у I частині, проте вони не обтяжують фактуру і, в цілому збалансовані великою кількістю сольних реплік. Принципи ансамблевого письма у фіналі, таким чином, відсилають до реалізованих у I частині, що органічно замикає цикл.

Висновки. Досліджені камерно-інструментальні твори для змішаних складів Л. Шпора репрезентують різні моделі ансамблевого письма. Нонет *op. 31* базується на рівноправному партнерстві партій, в Октеті *op. 32* принцип рівноправності сполучається з висуванням окремих тембрів (кларнета, валторни та скрипки) як солістів. У названих ансамблях простежуємо поєднання ансамблевого письма з прийомами оркестрового, що дозволяє організувати велику кількість партій у гармонійний узгоджений організм, незважаючи на органологічні відмінності інструментів, котрі входять до складу ансамблів. Тим самим виникає тембровий план, згідно з яким відбувається постійне темброве оновлення партитури. Цьому сприяє також застосування прийому об'єднання тембрів у комбінації та темброві групи з використанням дублювань у консонуючі інтервали, постійна зміна та зіставлення таких комбінацій та груп. У результаті реалізується принцип діалогу в ансамблі великого складу.

Перспективи дослідження. Ансамблеве письмо є широкоживаним, проте мало дослідженим поняттям, яке потребує подальшого вивчення як в теоретичному, так і в практичному аспектах на матеріалі творів композиторів, що репрезентують різні національній школи та історичні етапи розвитку музичного мистецтва.

Список використаних джерел і літератури:

1. Alvaré A. L. de. Septets, Octets, Nonets: Romantic Chamber Music in its Cultural Contexts: a Thesis Presented to the Faculty of The Graduate College at the University of Nebraska: Music Under the Supervision of Professor Pamela F. Starr Lincoln, Nebraska May, 2007. 139 p.
2. Radice M.A. Chamber music: an essential history. New York, 2012. 384 p.
3. Wulforth M. Louis Spohr's Early Chamber Music 1796–1812. A Contribution to the History of Nineteenth-Century Genres. V. 2. Ph.D dis. in music (musicology) / City University of New York, 1995. 228 p.

References:

1. Alvaré A. L. de. (2007). Septets, Octets, Nonets: Romantic Chamber Music in its Cultural Contexts: a Thesis Presented to the Faculty of The Graduate College at the University of Nebraska: Music Under the Supervision of Professor Pamela F. Starr Lincoln, Nebraska May [in English].
2. Radice, M.A. (2012). Chamber music: an essential history. New York [in English].
3. Wulfhorst, M. (1995). Louis Spohr's Early Chamber Music 1796–1812. A Contribution to the History of Nineteenth-Century Genres. V. 2. Ph.D dis. in music (musicology) / City University of New York [in English].

UDC 78:025.43

DOI 10.33287/222112

Калашник Марія Павлівна,
*доктор мистецтвознавства, професор,
зав. кафедри «Музично-інструментальна підготовка вчителя»
Харківського національного педагогічного університету
ім. Г.С. Сковороди*

тел. (093) 474 - 79 - 37

e-mail: ASD_X@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-6432-2776>

МУЗИЧНИЙ ТЕЗАУРУС: СПЕЦИФІКА ТА ФОРМИ ІСНУВАННЯ

Метою статті є визначення поняття «музичний тезаурус» як необхідного «інструмента» осмислення музичної культури в сучасних умовах інтенсивного інформаційного збагачення гуманітарних знань. **Методи** дослідження – аналітичний використовується в дослідженні структури музичного тезауруса, а також принципів побудови музичного тезаурус-словника; історичний – у розгляді музичного тезауруса як сховища музичних знань, що є продуктом відповідних історичних періодів; культурологічний, порівняльний – в осмисленні співвідношення музичного тезауруса й інших способів збереження знань, що склались у культурі, а також процесу перетворення характерних ознак конкретно-історичної культури в індивідуальному тезаурусі композитора та його творчості; семантичний – у виявленні специфіки переломлення тезауруса культури в персональному музичному тезаурусі композитора, а також музичному творі. **Наукова новизна** полягає в тому, що у статті сформульоване питання про

музичний тезаурус, який став предметом спеціального розгляду; наукову інформацію щодо поняття «тезаурус», запозичену з лінгвістики й теорії інформації, адаптовано до музикознавства; запропоновано методологічні підходи до вивчення музичного тезауруса; проаналізовано структуру, форми, властивості музичного тезауруса; виявлено форми збереження музичних знань у музичному тезаурусі; здійснено порівняльну характеристику музичного тезауруса й інших способів збереження знань – культури й школи; розкрито принципи побудови музичного тезаурус-словника та запропоновано ієрархічну схему тематичних блоків, що входять до нього. **Висновки.** Музичний тезаурус – це семантичний простір культури, різних видів спільності й індивіда, що утворюється структурованим і збереженим у різних формах – ідеальній і матеріальній, усній і письмовій, у зовнішній і внутрішній пам'яті, знанням музики, про музику, про досвід музичної діяльності, про контакт з акустично-звуковим середовищем і зі світом в цілому через слуховий канал зв'язку та міжособистісну комунікацію за посередництвом інтонаційних, інтелектуальних та емоційно усвідомлених і пережитих вражень.

Ключові слова: музичний тезаурус, свідомість, пам'ять, музичні знання, сховище, культура, школа, семантичне поле, інформаційний простір, акустично-звукове середовище, музичне мистецтво, музичний твір.

Калашник Марія Павловна, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой «Музыкально-инструментальная подготовка учителя» Харьковского национального педагогического университета им. Г.С. Сковороды

Музыкальный тезаурус: специфика и формы существования
Целью статьи является определение понятия «музыкальный тезаурус» как необходимого «инструмента» осмысления музыкальной культуры в современных условиях интенсивного информационного обогащения гуманитарных знаний. **Методы исследования** – аналитический – используется в исследовании структуры музыкального тезауруса, а также принципов построения музыкального тезаурус-словаря; исторический – в рассмотрении музыкального тезауруса как хранилища музыкальных знаний, является продуктом соответствующих исторических периодов; культурологический, сравнительный – в осмыслении соотношения музыкального тезауруса и других способов сохранения знаний, сложившихся в культуре, а

также процесса преобразования отличительных признаков конкретно-исторической культуры в индивидуальном тезаурусе композитора и его творчества; семантический – в выявлении специфики преломления тезауруса культуры в персональном музыкальном тезаурусе композитора, а также музыкальном произведении. **Научная новизна** заключается в том, что в работе сформулирован вопрос о музыкальном тезаурусе, который стал предметом специального рассмотрения; научная информация относительно понятия «тезаурус», заимствованная из лингвистики и теории информации, адаптирована к музыковедению; предложены методологические подходы к изучению музыкального тезауруса; проанализирована структура, формы, свойства музыкального тезауруса; выявлены формы сохранения музыкальных знаний в музыкальном тезаурусе; осуществлена сравнительная характеристика музыкального тезауруса и других способов сохранения знаний – культуры и школы; раскрыты принципы построения музыкального тезаурус-словаря и предложена иерархическая схема тематических блоков, входящих в него. **Выводы.** Музыкальный тезаурус – это семантическое пространство культуры, различных видов общности и индивида, образует структурированным и сохраненным в различных формах – идеальной и материальной, устной и письменной, во внешней и внутренней памяти, знанием музыки, о музыке, об опыте музыкальной деятельности, о контакте с акустически-звуковой средой и с миром в целом через слуховой канал связи и межличностное коммуникацию посредством интонационных, интеллектуальных и эмоционально осознанных и пережитых впечатлений.

Ключевые слова: музыкальный тезаурус, сознание, память, музыкальные знания, хранилище, культура, школа, семантическое поле, информационное пространство, акустически-звуковая среда, музыкальное искусство, музыкальное произведение.

Kalashnyk Mariy, Doctor of Art, Professor, Head of the Department of Musical and Instrumental training of teachers at the H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University

Music thesaurus: peculiarities, forms of existence

The purpose of article is definition of the concept of «music thesaurus» as a necessary «instrument» for comprehending musical culture in modern conditions of intensive information enrichment of humanitarian knowledge. **Research methods** – the analytical method is used in the study of the structure of a music thesaurus, as well as the principles of building

the music thesaurus; the historical method is to consider the music thesaurus as a repository of music knowledge, which is the product of the respective historical periods; the culturological, comparative method consists in comprehending the relationship between the music thesaurus and other ways of preserving knowledge that has developed in culture, as well as the process of transforming the distinctive features of a specific historical culture in the individual thesaurus of the composer and his/her work; the semantic method consists in identifying the specifics of the refraction of the cultural thesaurus in the composer's personal music thesaurus, as well as in a musical piece. **Scientific novelty** consists in the formulation of the question of the music thesaurus; the composer's music thesaurus was the subject of special consideration; scientific information on the concept of «thesaurus» borrowed from linguistics and information theory is adapted to musicology; methodological approaches to the study of the music thesaurus have been proposed; the structure, forms, properties of the music thesaurus have been analyzed; the forms of music knowledge preservation in the music thesaurus have been revealed; a comparative characteristic of the music thesaurus and other methods of preserving knowledge - culture and school - has been carried out; the principles of constructing a music thesaurus have been disclosed and a hierarchical scheme of thematic blocks included in it has been proposed. **Conclusions.** A music thesaurus is a semantic space of culture, various types of community and the individual, which is shaped structured and preserved in various forms - ideal and material, oral and written ones, in external and internal memory, knowledge of music, about music, about the experience of musical activity, about contact with the acoustic - sound ambience and with the world as a whole through the auditory communication channel and interpersonal communication through intonation, intellectual, emotionally conscious, and experienced impressions.

The key words: music thesaurus, consciousness, memory, music knowledge, vault, culture, school, information, semantic field, acoustic-sound ambience, music art, work of music.

Постановка проблеми. Результати сучасних досліджень щільно підводять до питання про те, які саме одиниці складають інформаційний простір музичного мистецтва, що таке музичне знання, де й як воно зберігається. Отже, на порядку денному – нагальна необхідність у вивченні музичного тезауруса. Вона підтверджується і реальністю музично-творчої практики сьогодення, що свідчить про

поширення інтересу композиторів, виконавців, слухачів до культурної спадщини минулих століть, тяжіння до концентрації в даному творі різноманітної за історичним та жанрово-стильовим походженням музичної інформації.

Актуальність дослідження полягає у розробці наукового поняття «музичний тезаурус» в умовах інтенсивного інформаційного збагачення гуманітарних знань.

Огляд літератури. Тезаурус пов'язаний не тільки із власне задачею зберігання, а з питаннями сприймання та комунікації. Саме під таким «подвійним» кутом зору це явище та слово-поняття, яким воно позначається, і розглядаються, перш за все, лінгвістикою [4; 5] і теорією інформації [1; 2; 3]. Щодо музикознавства, то за винятком Є. Назайкінського [9; 10; 11], який охоче вживає названу лексему, поняття «тезаурус» фігурує нечасто і не є предметом спеціального вивчення. Між тим, у музичній науці і творчій практиці визріли усі передумови для адаптації терміна «тезаурус» у межах цієї дисципліни та розгляду означеного ним явища. Результати сучасних досліджень щільно підводять до питання про те, які саме одиниці складають інформаційний простір музичного мистецтва, що таке музичне знання, де й як воно зберігається. Вперше в українському музикознавстві питання про музичний тезаурус висвітлено у наукових працях М.П. Калашник [6; 7; 8].

Метою статті є визначення поняття «музичний тезаурус» як необхідного «інструмента» осмислення музичної культури

Об'єкт дослідження – музичний тезаурус як сховище знань, що склались історично, а **предмет** – специфіка і своєрідність форми існування тезаурусу.

Виклад основного матеріалу. Виходячи з широкого тлумачення музичних знань, не обмежених власне результатами сприйняття музики, матеріальна форма музичного тезаурусу реалізується в чотирьох групах одиниць їх збереження. Перша пов'язана з самою музикою як інтонаційно-звуковим феноменом і включає естетизований звук, музичний твір, історично виниклі графічні системи фіксації музики та електронні/механічні способи запису на різних носіях. Друга група матеріальних форм існування музичного тезаурусу (сховища музичних знань) обіймає спеціалізовані та популярні видання, що містять знання про музику. Це наукова, методична, дидактична, белітризована, довідково-енциклопедична, періодична література, з якої можна дізнатися про музику як вид

мистецтва, її одиниці та логічні закони, жанри, стилі, художні напрями, етапи історичного розвитку, контакти із світом поза музичного, життя та творчість видатних музикантів, способи навчання т. ін. У третю групу матеріальних форм входять зразки суміжних видів мистецтв, котрі вміщують в своєму художньому змісті різного роду посилення на музику, окремі твори як засіб розкриття внутрішнього світу героїв, механізм їх стосунків, або відбивають предметний світ музики та її конструктивні властивості. Четверту групу матеріальних форм утворюють музичні інструменти, що навіть своїм зовнішнім виглядом нагадують про історію музики, музичні звучання, пов'язані з певним колом семантики, емоційно-естетичними враженнями, та водночас набувають знакову функцію. Отже, музичні інструменти слугують провідниками музики та джерелами знань про неї.

Ідеальні форми музичного тезауруса – це знання, «привласнені» індивідом чи колективом, що зберігаються в їхній свідомості і є їх власним здобутком. Знання музики тут розподіляються на реальні і віртуальні, або потенційні. Під першим маються на увазі безпосередні звучання, що містяться в пам'яті, під другим – різного роду уявлення. Знання про музику зберігаються у вербальному вигляді, але асоціативно також пов'язані з інтонаційною сферою, обумовленою природою самої музики як предмета пізнання.

Певним чином підпорядковані музичні знання утворюють структуру музичного тезауруса. Вона має усну і письмову форми. Перша з них зумовлюється звуковою природою музики та її сприйняттям за допомогою звукового каналу зв'язку. Друга викликана необхідністю формалізації одиниць музичного тезауруса та їх зведення в узагальнене ціле за посередництвом словесно-понятійних знаків. В усній формі структура музичного тезауруса складається з трьох рівнів у їх вертикальній взаємопідпорядкованості. Нижчий рівень утворюють знання, одержані в процесі спілкування зі світом за допомогою слуху. Це спілкування має дві сторони: практичну – вміння розшифровувати знаки, що сприймаються через слух, та керуватися ними в своїй поведінці, знаходити себе в певному часо-просторі, та естетично-емоційну – виникнення і збереження у пам'яті особистісного ставлення до здобутого. Така диференціація важлива для розуміння контактів музики с оточуючою реальністю як акустично-звуковим середовищем. Центральний рівень належить власне музичній творчості. Тут виділяються одиниці, що складають

конкретні прояви музичного (окремі інтонаційно-звукові знаки та їх комбінації, мелодичні відрізки, гармонічні звороти, ритмічні формули тощо), її жанри, стилістику, виконавський склад поза вербальним їх визначенням. Цей шар музичного тезауруса вміщує також враження від музики як такої та окремого твору, жанрів, історичних стилів і художніх напрямів. На верхньому рівні розташовуються знання про музику та її творців. Отже, в окресленій структурній вертикалі відбувається «підйом» від емпірики акустично-звукового середовища через конкретику музичних надбань до абстрагованих знань.

Письмова форма структури музичного тезауруса систематизує всі види знань, що ґрунтуються навколо ключового поняття «музика». В ній також виділяються три рівні єдиної інформаційної вертикалі, кожен з яких має власні структурні показники. Верхній охоплює вісім тематичних блоків, що утворюють «оболонку» музичного мистецтва і мають вихід назовні, до музичної культури. Тут задіяні поняття, що розкривають знання про музику та способи їх отримання. Сюди входять такі тематичні блоки: «Музикознавство (наука)», що розподіляється на «Фундаментальні спеціалізовані дисципліни» та «Наукові напрями міждисциплінарного характеру»; «Освіта» – «Вища», «Середня та початкова»; «Знання у системі соціокультурної комунікації» – «Критика» й «Журналістика», що об'єднуються реєстром «Жанри музичної критики та журналістики»; «Просвітництво. Популяризація творів музичного мистецтва та знань про нього» – «Суб'єкт (лектор, автор і ведучий радіо- чи телепрограми), «Способи спілкування з аудиторією (концертний або лекційний зал, радіо- або телепередача)»; «Форми буття музики у соціокультурній практиці» – «Професійні, аматорські», «Прикладні, концертні», «Театральні-сценічні»; «Проміжні форми споживання знань» – «Термінологічна лексикографія», «Інтернет»; «Музична творчість як діяльність» – «Виконавство», у якому виділяються реєстри «Способи діяльності» й «Види діяльності», та «Композиція», об'єднані поняттям «Імпровізація»; «Засоби зберігання музичного знання» – «Нотні та книжкові видання (рукописні й опубліковані тексти у крюках, невмах, знаменах тощо)», «Бібліотеки та фонотеки», «Аудіо-та відеозаписи».

Серединний рівень письмової форми музичного тезауруса безпосередньо пов'язаний із музичною творчістю. Він утворюється з двох складних частин. Перша – «Музика як мистецтво», вміщує шість тематичних блоків: «Музика та музики»; «Якісні стани музики»;

«Художні напрями та історичні стилі»; «Музичні жанри», що розподіляються на «Професійні», в тому числі, «Академічної музики», та «Первинні, що увійшли до професійної практики»; «Виконавські сили» – «Оркестр», «Хор», «Інші інструменти», «Вокальні амплуа»; «Логічні закономірності організації музичного тексту» – «Композиція», «Драматургія», «Музичні форми». Друга частина серединного рівня письмової форми музичного тезауруса – «Музика як феномен», включає «Звукові системи»; «Елементи музики. Засоби виразності музичної мови»; «Музичну графіку».

Нижній рівень, співпричетний до музичного мистецтва як повсякденності, що звучить, розмежовано на два тематичних блока: «Музичне звучання» та «Поza музичне звучання». В першому виділяються «Звучання прикладної музики» та «Фонові звучання»; в другому – «Урбаністичний звуковий простір» і «Природний звуковий простір».

Наведена структура музичного тезауруса є доволі схематична та як і усяка схема потребує конкретизації й розширення. Наприклад, види музичної діяльності не обмежуються власне творчими аспектами, але вміщують також наукові та педагогічні. У відповідності до них виділяються тезауруси композитора, виконавця, музикознавця, педагога-методиста або педагога-музиканта, кожний з них утворює певну структуру. Так, у композиторському тезаурусі вирізняються знання, сконцентровані на академічній або естрадній (в широкому сенсі) музиці; свою специфіку мають тезауруси піаніста, диригента, хормейстера, артиста оркестру або хору, співака, виконавця на струнних смичкових та щипкових, духових, ударних інструментах. У свою чергу, тезаурус музикознавця-науковця не співпадає з тезаурусом музичного журналіста тощо. Отже, мова йде про важливіший показник якісних характеристик музичних знань представників різних галузей музичної діяльності, а саме професійну приналежність, що визначає своєрідність множинних професійних тезаурусів. Вони слугують універсальною призмою, крізь яку переломлюються будь-які одержані ззовні або існуючі в пам'яті музиканта музичні знання. Це стосується насамперед музичного твору, котрий, опиняючись в зоні дії різних професійних тезаурусів, набуває, відповідно вигляду, різних за змістом повідомлень – що, природно, не суперечить його розумінню як об'єктивної даності, документу. Отже, завдяки поглибленню у виділений тематичний блок «Музична творчість як діяльність» з додаванням понятійних обертонів, що

випромінюються іншими блоками, виникає супутнє основному терміну «музичний тезаурус» поняття «музично-професійний тезаурус». Зауважимо, що в реальній практиці різновиди музично-професійного тезауруса можуть суміщатися в особі єдиного суб'єкта, що накладає відбиток на кінцевий результат його діяльності. Але і в цьому випадку інтегративність сприйняття музичних явищ не завадить домінуванню одного з музично-професійних тезаурусів, що відповідає головним цільовим завданням конкретного музичного діяча. Таким чином, диференціація музичного тезауруса за ознакою практичної діяльності індивіда розкриває його значення як семантичного простору, в межах якого прочитується той чи інший твір.

Не менш важливим проявом цієї властивості музичного тезауруса слугує взаємодія тезаурусів суб'єкта музичної діяльності та тезауруса культури. Кожний з них актуалізує деяку частину музичних знань, тобто самовизначається по відношенню до минулого. При цьому індивідуальний тезаурус вміщує й переробляє тезаурус культури, сприяючи водночас комунікативним стосункам особистісної та колективної свідомості та виникненню власного семантичного простору індивіда, або його художнього (наукового) світу. В свою чергу, авторські «світи» утворюють тезаурус культури, причому необхідно підкреслити, що йдеться не тільки про вищі прояви творчої або теоретичної думки, а й про ті явища, котрі складають нормативне поле сучасності. Отже, утворюється система тезаурусів, спрямована, з одного боку, у віртуальну єдність музичного знання людства, з іншого, – у конкретний музичний твір, що акумулює у власній «плоті» та історичному бутті тезауруси свого автора, культури, до якої він належить, музичного мистецтва та науки, нарешті, тезауруса чужого соціокультурного середовища та реципієнтів, у зону свідомості якого він потрапляє.

Висновки. Музичний тезаурус – це семантичний простір культури, різних видів спільності й індивіда, що утворюється структурованим і збереженим у різних формах – ідеальній і матеріальній, усній і письмовій, у зовнішній і внутрішній пам'яті, знанням музики, про музику, про досвід музичної діяльності, про контакт з акустично-звуковим середовищем і зі світом в цілому через слуховий канал зв'язку та міжособистісну комунікацію за посередництвом інтонаційних, інтелектуальних та емоційно усвідомлених і пережитих вражень.

Перспективність дослідження полягає в можливості вивчення проблем музичної семантики, комунікативних процесів у музичній культурі, музичного сприймання, подальшому вивченні музичної культури в цілому й окремих її питань, аспектів, явищ під кутом зору музичного тезауруса.

Список використаних джерел і літератури:

1. Арапов М.В. Некоторые принципы построения словаря типа «тезаурус». Москва: Наука, 1964. 216 с.
2. Арапов М.В. Применение метода тезауруса к машинному переводу. Москва: Наука, 1962. 108 с.
3. Балз С.Ф. Потребность в тезаурусе при автоматизированном информационном поиске. Москва: Наука, 1962. 117 с.
4. Воробьев Г.Г. Теория тезаурусов в анализе коммуникаций. *Семиотика и информатика*. В. 2. Москва: Наука, 1979. С. 3–36.
5. Гетман И.М. Тезаурус как инструмент современного языкознания: (на материале русистики): автореф. дис. ... доктора филологических наук: спец. 13.00.02 «Теория та методика навчання». Київ, 1991. 34 с.
6. Калашник М.П. Музыкальный тезаурус. Харьков: В.Н. Мосякин, 2013. 432 с.
7. Калашник М.П. Музичний тезаурус композитора: аспекти вивчення. Монографія. Київ-Харків: В.М. Мосякін. 2010. 252 с.
8. Калашник М.П. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості): автореф. дис. ... докт. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2010. 30 с.
9. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
10. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
11. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 383 с.

References:

1. Arapov, M.V. (1964). Some principles of constructing a dictionary of the «thesaurus» type. Moskva: Nauka [in Russian].
2. Arapov, M.V. (1962). Applying the thesaurus method to machine translation. Moskva: Nauka [in Russian].
3. Balz, S.F. (1962). The need for a thesaurus in automated information retrieval. Moskva: Nauka [in Russian].
4. Vorobev, G.G. (1979). Thesaurus theory in communication analysis. *Semiotika i informatika*, 2, 3–36 [in Russian].

5. Getman, I.M. (1991). Thesaurus as a instrument of modern linguistics: (based on the material of Russian studies). Extended abstract of doctor's thesis. Kiev [in Russian].
6. Kalashnyk, M.P. (2013). Musical thesaurus. Kharkov: V.N. Mosiakyn [in Ukrainian].
7. Kalashnyk, M.P. (2010). Composer's musical thesaurus: aspects of study. Kyiv-Kharkiv: V.M. Mosiakin [in Ukrainian].
8. Kalashnyk, M.P. (2010). Musical thesaurus: specifics, properties, forms of existence (on the example of composer's work). Extended abstract of doctor's thesis. Kyjiv [in Ukrainian].
9. Nazaykinskiy, E.V. (1988). The sound world of music. Moskva: Muzyka [in Russian].
10. Nazaykinskiy, E.V. (1982). The logic of musical composition. Moskva: Muzyka [in Russian].
11. Nazaykinskiy, E.V. (1972). On the psychology of musical perception. Moskva: Muzyka [in Russian].

Музичне виконавство і педагогіка

Musical performing and pedagogic

UDC 780.616.433

DOI 10.33287/222113

Генкін Антон Олександрович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри «Фортепіано»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки

тел. (093) 474 - 79 - 37

e-mail: ASD_X@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-7338-3626>

МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІ ДЕТЕРМІНАНТИ ПІАНІЗМУ

Метою статті є визначення якісних характеристик піанізму на різних етапах його розвитку, що атрибутують відносини в морфології фортепіанного виконавства, де центральне положення посідає піанізм. Його детермінантами виступають фортепіано, механіко-акустичні особливості якого визначають як адаптивно-пристосункові дії піаніста, так і звуковий образ, породжений в наслідку контакту виконавця з інструментом; сам виконавець як суб'єкт фортепіанного виконавства; фортепіанна література як духовно-матеріальне втілення піанізму у його переплетінні з композицією; школа як гарант зберігання піаністичного досвіду та його примноження. **Методи** дослідження – історичний, історико-генетичний та компаративний, що спрямовані на осмислення специфіки піанізму. **Наукова новизна.** Вперше в українському музикознавстві систематизовано та доповнено наявні в наукових працях розрізнені данні щодо змісту категорії «піанізм», виявлені складові та детермінанти названого феномену. **Висновки.** Репрезентований в якості системи, піанізм виявляє чотири константні детермінанти, а саме – інструмент, школу, фортепіанну літературу, виконавця-піаніста. Піанізм виступає зовнішньою формою, способом самореалізації музиканта, його відношенням до виконуваного шедевра; у вирішенні завдань віртуозної майстерності – внутрішньою, тобто такою, що несе смисловий імпульс. Виникає двовалентність піанізму, яка визначає дворівневість його структури і

множинність функціональних зв'язків та елементів, утворюючих складноскладову, діалектичну систему. Складаючи в сукупності стабільну структуру, названі детермінанти історично мобільні. Потрапляючи в умови еволюційного процесу художньої культури і музичного мистецтва, названі чинники підлягають зміні своїх конкретно-історичних форм, унаслідок чого забезпечується динамічність розвитку піанізму та фортепіанного виконавства в цілому.

Ключові слова: детермінанти піанізму, фортепіано, піанізм, фортепіанне виконавство, фортепіанна література.

Генкин Антон Александрович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Фортепиано» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки.

Музыкально-исторические детерминанты пианизма

Цель статьи – определить качественные характеристики пианизма на разных этапах его развития. Они являются атрибутами тех отношений, которые проявляются в морфологии фортепианного исполнительства, где центральное положение занимает пианизм. Его детерминантами выступают фортепиано, механико-акустические свойства которого определяют, как адаптивно-приспособительные действия пианиста, так и звуковой «образ», порожденный в результате контакта исполнителя с инструментом; сам исполнитель как субъект фортепианного исполнительства; фортепианная литература как духовно-материальное воплощение пианизма в его пересечении с композицией; школа как гарант сохранения пианистического опыта и его приумножения. **Методы исследования** – исторический, историко-генетический и компаративный, которые направлены на осмысление специфики пианизма. **Научная новизна.** Впервые в украинском музыковедении систематизированы и дополнены имеющиеся в научных трудах разрозненные данные о содержании категории «пианизм», выявлены составляющие и детерминанты названного феномена. **Выводы.** Представленный в качестве системы, пианизм обнаруживает четыре константные детерминанты, а именно – инструмент, школу, фортепианную литературу, исполнителя-пианиста. Пианизм выступает внешней формой, способом самореализации музыканта, его отношением к исполняемому шедевру; в решении задач виртуозного мастерства – внутренней, то есть такой, что несет смысловой импульс. Возникает двувалентность пианизма,

которая определяет двухуровневость его структуры и множественность функциональных связей и элементов, образующих сложноподчиненную диалектическую систему. Составляя в совокупности стабильную структуру, названные детерминанты исторически мобильные. Попадая в условия эволюционного процесса художественной культуры и музыкального искусства, названные факторы подлежат изменению своих конкретно-исторических форм, в результате чего обеспечивается динамичность развития пианизма и фортепианного исполнительства в целом.

Ключевые слова: детерминанты пианизма, фортепиано, пианизм, фортепианное исполнительство, фортепианная литература.

Genkin Anton, candidate of Art History, associate professor of the Piano Department at the M. Glinka Dnepropetrovsk academy of music

Musical and historical determinants of pianism

The purpose of article is to determine of the qualitative characteristics of pianism at different stages of its development. The characteristics are attributes of the relations shown in the morphology of piano performance, where pianism plays a key role. Its determinants are the piano. Its mechanical-acoustic properties are determined by the adaptive actions of the pianist and the sound «image» generated as a result of the performer's contact, the performer himself as a subject of piano performance, piano literature as a spiritual and material embodiment of pianism in its intersection with composition, and school as a preserver of the pianistic experience and its enhancement. **Research methods** – historical, historical-genetic, and comparative, are aimed at understanding the specifics of pianism. **Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian musicology, the sketchy data on the content of the category "pianism" available in scientific works have been systematized and supplemented. The components and determinants of this phenomenon have been identified. **Conclusions.** Pianism as a system reveals four constant determinants: an instrument, school, piano literature, and a pianist. Pianism acts as an external form, a way of self-fulfillment of a musician, his/her attitude to the performed masterpiece, and as an internal in solving problems of virtuosity, that is, carrying a semantic impulse. The bivalence of pianism arises, which determines the two-level nature of its structure and the diversity of functional connections and elements that form a complex dialectical system. The named determinants making up a stable structure are historically mobile. These factors falling under the evolutionary process of artistic

culture and musical art are subject to change in their specific historical forms, which ensures the dynamic development of pianism and piano performance in general.

The key words: determinants of pianism, piano, pianism, piano performance, piano literature.

Постановка проблеми. Протягом усієї своєї історії піанізм переживав безперервну еволюцію – від окремих змін до радикальних метаморфоз. При цьому його вигляд, сутнісні властивості, естетична спрямованість незмінно визначалися комплексом детермінант, у кінцевому підсумку, формуючих характерні властивості піанізму епохи.

Актуальність дослідження. Актуальність полягає у вивченні виконавського мистецтва, що є одним із пріоритетних напрямів сучасного українського музикознавства. У статті здійснено спробу осмислити й узагальнити розосереджені в численних працях з проблем фортепіанного виконавства аспекти поняття «піанізм». Як феномен він розглядається у вигляді багатоелементної системи, та виявляє чотири константні детермінанти.

Огляд літератури. Активне залучення української культури до світового культурного контексту на сучасному етапі зумовило інтенсифікацію руху вітчизняної музикознавчої думки в бік крос-культурних досліджень, опрацювання питань зарубіжної художньої творчості, типології європейських мистецьких процесів, зокрема генетико-типологічних ракурсів розкриття низки явищ народної та академічної культури тощо. Зазначені вектори наукового пізнання простежуються й у розгляді питань виконавського мистецтва, розробка яких у своїй сукупності утворила сьогодні один із пріоритетних напрямів сучасного українського музикознавства (В. Івановський [3], Н. Кашкадамова [4], В. Москаленко [5], П. Муляр [7], І. Сухленко [10] та ін.). У цьому контексті характерним є звернення вітчизняних науковців до досвіду західного фортепіанного виконавства різних часів, у межах якого сформувалися школи й відповідні традиції, що стали базовими не лише для Західної, але й для Східної Європи.

Метою статті є осмислення специфіки піанізму у його історичній еволюції та виявлення складових й детермінант цього феномена.

Об'єкт дослідження – константні детермінанти піанізму репрезентовані як цілісна структура, а **предмет** – найбільш специфічні ознаки процесу детермінації піанізму.

Виклад основного матеріалу. Фортепіанно-виконавська гілка музичної науки аж до нинішнього часу не виробила єдиної сітки значень вживаної в її межах термінології, у тому числі поняття «піанізм». Він трактується в різноманітних контекстах то гранично вузько, фактично ототожнюючись із «технікою», то максимально широко, зливаючись із «фортепіанним виконавством». Фортепіанно-виконавське мистецтво у своєму змістовно-цільовому шарі спрямоване не лише на вирішення інтерпретаційних завдань – духовно-образного прочитання композиторського тексту, але й власне піаністичних, інакше кажучи, на створення музично-образного та іманентно-піаністичного смислу. І те, й інше має естетичне начало, проте воно в кожному з них різне. У першому воно полягає у співпереживанні, у другому – в насолоді досконалістю. Відповідно, у вирішенні інтерпретаційних завдань піанізм виступає зовнішньою формою, способом самореалізації музиканта, його відношення до виконуваного шедевра; у вирішенні завдань віртуозної майстерності – внутрішньої, тобто такої, що несе смисловий імпульс. Виникає двовалентність піанізму, яка визначає дворівневість його структури і множинність функціональних зв'язків та елементів, утворюючих складноскладову, діалектичну систему. Водночас вони атрибутують ті відносини, які виявляються в морфології фортепіанного виконавства, де центральне положення посідає піанізм.

Оскільки піанізм є на низовому, елементарному рівні гри на фортепіано, однією з його детермінант виступає сам інструмент. Неодноразово наводилися посилання на різноманітні наукові джерела, у яких зазначалася причетність фортепіано як музичного інструмента до виконавства в його трьох іпостасях: діяльнісній, культурній, художньо-творчій. Дійсно, вдосконалення фортепіано та навіть його залучення до активу композиторської уваги в період переходу від клавесина, розвідки технічних можливостей інструмента та вироблення адаптивно-пристосувальних дій відносно нього впливали на його якісні чинники. Інакше кажучи, на тому чи іншому етапі своєї еволюції фортепіано до певної міри диктувало виконавцеві «правила гри», у рамках яких він міг займатися обраним видом мистецтва. Показовим є інтерес сучасної науки до вивчення історії музичних інструментів, що привело до виникнення особливої її гілки –

органології. У 2010 році вийшла друга збірка статей під загальною назвою «Від бароко до романтизму. Музичні епохи та стилі: естетика, поетика, виконавська інтерпретація», один із значних розділів якої присвячений питанням такого роду [8]. Так, приміром, І. Розанов на основі великої кількості робіт, переважно закордонних, розвідує історію раннього фортепіано періоду бароко та зразки музичних творів, призначених для гри на ньому. На думку науковця, першими з них стали видані у Флоренції 1732 року сонати Лодовико Джустріні, у заголовку яких прямо вказано, що їх слід виконувати на інструменті з молоточками. Запис композиторських вказівок, вважає І. Розанов, не залишає сумнівів у бажанні автора «показати необхідність поступового зменшення гучності звука» [9, 145], неприступного, як відомо, гри на клавесині. Абсолютно безперечно пов'язує стильові риси лондонської фортепіанної школи з особливостями англійського фортепіано А. Мофа. Ставлячи питання широко, музикознавець пише: «Щоб скласти уяву про естетику виконавців минулого, необхідне знання устрою, характеру звучання інструментів, на яких вони грали» [6, 149]. Симптоматично, що Д. Дятлов включає до розгляду музично-стильових проблем фортепіанно-виконавської інтерпретації історичний екскурс, що свідчить про те, що композитори-виконавці, які складали твори для клавіру, а згодом – для фортепіано, «у своїй композиторській техніці та особливостях виконання багато в чому виходили з характеру звучання та технічних можливостей тих інструментів, для яких вони писали і на яких виконували свої твори» [2, 40]. Дослідник вказує, наприклад, на те, що механіка фортепіано з демпферними педалями була створена Й.А. Штрейхером у 1794 році, який скористався порадами Л. Бетховена [2, 42].

Напевно, що тут уже діє зворотний зв'язок: від ідеалу звучання до вдосконалення інструмента. У цьому плані, на наш погляд, далеко не завжди можна точно визначити причину та наслідок у взаємовідносинах «піаніст – інструмент». З одного боку, винайдення репетиційної механіки С. Ераром у 1823 році стимулювало розквіт віртуозного виконавства та сприяло народженню фортепіанних шедеврів Ф. Шопена та Ф. Ліста [2, 42]; з іншого – назване відкриття, здійснене інженерною думкою, багато в чому стимулювалося спрямованістю піанізму та соціально-смаковими запитами публіки, яка жадала сильних вражень від «трансцендентної» гри та яскравості виконавського артистизму. Слід зазначити ще одну найважливішу обставину, що спонукала музикантів шукати нові естетичні

можливості фортепіано. Вона міститься у сфері історичного, епохального розвитку музичного мистецтва під егідою романтизму, коли на порядку денному стала потреба, по-перше, у найбільш адекватній формі втілення індивідуально-особистісної та художньої свідомості, а по-друге, – у висуванні «життя душі» в актив актуальних цінностей, що вимагало створення особливого інтонаційно-звукового образу. Романтичне ХІХ століття відкрило особливий тип виконавця-артиста, який прагне засобами піанізму якомога повніше повідомити співрозмовників про власний духовний та інтелектуально-емоційний світ.

Яскраво виражений індивідуалізм фортепіанно-виконавського суб'єкта породив, згідно з формулою, запропонованою В. Чинаєвим, такі стильові константи, як опoетизовано-піднесений інтуїтивізм, сугестивна експресія розповідного процесу, автобіографічність [12, 8]. Враховуючи відцентрові тенденції в мистецтві ХІХ століття, обумовлені домінуванням індивідуально-творчої художньої свідомості над традиціоналістською та риторичною, слід звернути увагу на множинність конкретних проявів даних епохально-стильових констант. Відповідно, виявляються різноманітні особистісні втілення єдиного для романтизму суб'єкта піанізму з власними трактуваннями інструмента і його звукового образу. Так, «блискучий стиль» початкового періоду формування піанізму В. Чинаєв пов'язує з ідеалом артикуляційної чіткості та «дрібнопальцевої» пасажності [12, 7], що слугує піаністичним способом донесення індивідуальних звукових та семантичних уявлень. Втім, М. Клементі та представники його школи були ще тісно пов'язані не лише з традицією клавесинної гри, а й із класичним способом об'єктивованого висловлювання і, значною мірою, – з естетикою показу. Оскільки в той період музика та художня свідомість у цілому містили в собі риси патетики, чутливості, сентиментальності, успадковані від епохи «бурі та натиску», в паралель із фігурою віртуоза формувався тип піаніста, який вбачав у фортепіанному виконавстві спосіб розкриття людських емоцій. Звідси – пошуки особливих фарб та «образу» інструмента. Увага до тембрового боку звучання визначила піанізм романтичного періоду: Д. Штейбельта, І. Мошелеса, Ф. Мендельсона, які тяжіли, згідно з В. Чинаєвим, у тому числі до педальної «плерності» [12, 7]. У період розквіту романтичного піанізму кожен крупний виконавець демонструє індивідуальний «образ» фортепіано і, отже, виробляє власні стратегію і тактику піанізму.

Продовжуючи лінію від інструмента та виконавця далі, виявляємо ще одну пару явищ: виконавець і фортепіанна література. Цілком закономірно, що поряд із питанням «як грати» представники вже перших піаністичних шкіл потурбувалися про вирішення питання «що грати». Оскільки на протязі тривалого часу обидва вони були прерогативою композиторів-виконавців, поміж них існував настільки тісний зв'язок, навіть зрощення, що встановити, яке з названих завдань є первинним, не завжди вдається. Інакше кажучи, важко сказати з усією певністю, яку зі своїх іпостасей – композиторську чи виконавську – відстоює музикант, створюючи фортепіанний твір. Приклади такого роду нерозривної єдності двох видів творчої діяльності неважко виявити не лише в ХІХ, але й у ХХ столітті, достатньо назвати імена С. Рахманінова, Б. Бартока, С. Прокоф'єва, у молоді роки – Д. Шостаковича, не кажучи вже про І. Стравінського, який навіть писав, за його зізнанням, за фортепіано. Закономірно, що за такої ситуації композитор, який звертається до фортепіанної музики, виходить із власного піаністичного тезауруса, але творча фантазія водночас потребує його розширення, збагачення або коректування. Так два різновиди музичного мистецтва, взаємодіючи, просувають його шляхом прогресу та інноваційності.

Об'єднання композитора та піаніста породжує й ще одну закономірність. Перебуваючи в ролі композитора, суб'єкт піанізму, який має власну індивідуальність, шукає найбільш адекватну форму висловлювання – не лише мовну, але й жанрову. Показовим є «бум» у період розквіту «блискучого стилю» та мистецтва віртуозів етюдів і транскрипції (фантазії), якими захоплювались майже всі найвідоміші майстри того часу. Більше того, обидва названі жанри закріпились у фортепіанній літературі ХІХ, та, певною мірою, ХХ століття. Ніколи не поривав з різноманітними видами транскрипції Ф. Ліст, який пройшов великий шлях у цьому жанрі від сугубо віртуозного його трактування до створення, зберігаючи всю атрибутику транскрипцій, серйозних, концептуальних опусів, з часом – С. Рахманінов, піаністи Л. Годовський і В. Горовиць та ін. Можна також навести безліч уславлених композиторів тих століть, які залишили зразки фортепіанних етюдів. Інший напрям піанізму перших десятиліть ХІХ століття, пов'язаний із сентиментально-чуттєвою лірикою, культивував особливий тип цього жанру, який Н. Терентьєва визначає поняттям «характеристичний», зазначаючи його близькість до мініатюри, що переживала в ті часи первинне становлення [11, 10]. У

паралель із вдосконалюванням інструменту, розширенням виражальних засобів піанізму, кристалізацією індивідуально-творчої свідомості, розсуненням обріїв музики як способу гуманітарного за своєю повнотою пізнання, залученням до його орбіти різноманітних позамузичних – життєвих та художніх – реалій, репертуар фортепіанної літератури поступово розширювався, висуваючи перед виконавцем уже не тільки специфічно піаністичні, а й інтерпретаційні завдання, спрямовані на духовний та інтелектуально-емоційний контакт з автором. У зв'язку з цим виникає четверта ланка у вибудованому ланцюжку детермінант піанізму – школа, як багатофункціональний організм, що вбирає в себе широке коло завдань: від навчання гри на фортепіано, поведінки за роялем до виховання вподобань та почуття стилю; від формування традицій до їх утримання та забезпечення безперервності розвитку піаністичної культури.

Ж. Дедусенко виокремлює такі параметри структури та змісту виконавської (піаністичної) школи, виражені у вигляді системи дуальних відносин: виконавець та інструмент (моторика), виконавець і публіка (віртуоз), виконавець і твір (виконання та інтерпретація) [1]. Коментуючи запропоновані дослідником пари-опозиції, зазначимо, що перша з них спрямована на пізнання піанізму як «речі в собі», згідно з І. Кантом, друга пара – як «речі для нас», третя – як носій особистості, яка акумулює у виконавській діяльності індивідуально-колективний духовний досвід, втілений з допомогою фортепіанної музики – сукупного продукту композиторської та піаністичної практик. Якщо ж поглянути на школу крізь призму моделі «інструмент – піаніст – фортепіанна література», то вона постане феноменом, призначеним для вирощування піаніста через культивування якісного контакту з інструментом і оволодіння фортепіанно-виконавським репертуаром. Усі надані параметри складають стабільний комплекс детермінант піанізму, незмінний і не залежний від часу. Змінам підлягають якісні характеристики кожної з них і всієї системи їхніх відносин, внаслідок чого забезпечується історична динаміка піанізму та його індивідуально-стильові властивості.

Висновки. Детермінантами піанізму виступають *фортепіано*, механіко-акустичні властивості якого визначають як адаптивно-приспосувальні дії піаніста, так і звуковий «образ», породжений внаслідок контакту виконавця з інструментом; сам *виконавець* як суб'єкт фортепіанного виконавства; *фортепіанна література* як

духовно-матеріальне втілення піанізму в його перетині з композицією; *школа* як гарант збереження піаністичного досвіду та його примноження. Складаючи в сукупності стабільну структуру, названі детермінанти історично мобільні, визначаючи якісні характеристики піанізму на різних етапах його розвитку.

Перспективність дослідження полягає у подальшій розробці теоретичних та історичних проблем фортепіанного виконавства, інтерпретології, розробці концептуальних питань, типології європейських мистецьких процесів, кроскультурних досліджень, науковому опрацюванні методологічних та методичних питань фортепіанної педагогіки.

Список використаних джерел і літератури:

1. Дедусенко Ж.В. Исполнительская пианистическая школа как род культурной традиции: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 «Теория и история культуры». Киев, 2002. 208 с.
2. Дятлов Д.А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Ростов н/Д, 2015. 495 с.
3. Ивановский В.Г. Теория пианизма: опыт научных предпосылок к методике обучения игре на фортепиано. Киев: Киев. муз. предприятие, 1927. 215 с.
4. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортеп'яно). XIV–XVIII ст. Київ: Освіта України, 2009. 416 с.
5. Москаленко В.Г. Про розуміння музичного твору. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 3–13.
6. Мофа А.В. Английские фортепиано и некоторые стилевые черты лондонской фортепианной школы. *От барокко к романтизму*. Москва, 2010. С. 149–156.
7. Муляр П.М. Стиль твору і виконавської інтерпретації в аспекті взаємодії класичного та аklasичного у фортепіанному мистецтві: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2009. 17 с.
8. От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Москва: Моск. консерватория, 2010. 288 с.
9. Розанов И.В. Барокко и раннее фортепиано. *От барокко к романтизму*. Москва, 2010. С. 126–148.
10. Сухленко І.Ю. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків, 2011. 16 с.
11. Терентьева Н.А. Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Ленинград, 1974. 24 с.

12. Чинаев В.П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII – XX веков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 1995. 26 с.

References:

1. Dedusenko, Zh.V. (2002). The performing pianistic school as a kind of cultural tradition. Candidate's dissertation. Kyjiv [in Ukrainian].
2. Dyatlov, D.A. (2015). Performing interpretation of piano music: theory and practice. Doctor's dissertation. Rostov n/D [in Russian].
3. Ivanovskiy, V.G. (1927). Theory of pianism: an experience of scientific preconditions for teaching of the teoriya pianizma. Kiev: Kiev. muz. predpriyatie [in Ukrainian].
4. Kashkadamova, N. (2009). The art of performing music on keyboard and string instruments (clavichord, harpsichord, piano) 14th–18th centuries. Kyjiv: Osvita Ukrayiny [in Ukrainian].
5. Moskalenko, V.G. (2002). About understanding a piece of music. Nauk. visn. nacz. muz. akad. Ukrayiny` im. P.I. Chajkovs`kogo, 20, 3–13 [in Ukrainian].
6. Mofa, A.V. (2010). English pianos and some stylistic features of the London piano school. Ot barokko k romantizmu, 149–156 [in Russian].
7. Mulyar, P.M. (2009). Style of work and performing interpretation in the aspect of interaction of classical and aclassical in piano art. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
8. From Baroque to Romanticism. Musical eras and styles: aesthetics, poetics, performing interpretation. Moskva: Mosk. konservatoriya [in Russian].
9. Rozanov, I.V. (2010). Baroque and early piano. Ot barokko k romantizmu, 126–148 [in Russian].
10. Suxlenko, I.Yu. (2011). Volodymyr Horowitz's performance style in line with the development of the romantic tradition. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
11. Terenteva, N.A. (1974). Foreign instructional etudes and exercises of the first half of the 19th century for piano. Extended abstract of candidate's thesis. Leningrad [in Russian].
12. Chinaev, V.P. (1995). Performing styles in the context of the artistic culture of the 18th–20th centuries. Extended abstract of doctor's thesis. Moskva [in Russian].

UDC 78:788

DOI 10.33287/222114

Степанова Анна Олександрівна,
викладач кафедри
«Музично-інструментальна підготовка»
Південноукраїнського національного педагогічного
університету ім. К.Д. Ушинського

тел. (093) 516 - 52 - 82

e-mail: golden.saxanna@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4715-3840>

УКРАЇНСЬКЕ САКСОФОННЕ ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО: ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКО-ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЗВ'ЯЗКІВ

Мета статті полягає у висвітленні потенціалу українського саксофонного виконавського мистецтва як засобу міжнародного співробітництва у реалізації україно-європейських зв'язків. У публікації використані такі науково-дослідницькі **методи**, а саме – аналіз, синтез, порівняння, узагальнення задля з'ясування сутності досліджуваного музичного феномену. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше цілісно висвітлено потенціал міжнародних фестивалів, а також конкурсів виконавців-саксофоністів, у світлі розвитку міжнародного співробітництва України з країнами Європи та світу. **Висновки.** Основні результати дослідження полягають у розкритті особливостей розвитку фестивально-конкурсного руху виконавців на саксофоні в Україні та пов'язаних із ним питань репертуару. Зокрема, доведено, що невелика кількість конкурсних творів для саксофона, у порівнянні з фортепіанними, створює додаткові складнощі як організаторам, що формують регламент, так і членам журі та виконавцям. Досягненням окресленого дослідження є визначення організаційних, змістових і процесуальних основ Міжнародного конкурсу виконавців на саксофоні «Золотий саксофон». Висновки дозволяють узагальнити потенціал українського академічного саксофонного виконавського мистецтва на сучасному етапі його розвитку, як засобу міжнародного співробітництва у реалізації україно-європейських зв'язків. Такий факт підтверджується участю українських саксофоністів-виконавців у фестивалях і

конкурсах європейського та світового рівня, організацією і проведенням в Україні міжнародних конкурсів виконавців на саксофоні, перш за все, Міжнародного конкурсу молодих виконавців «Золотий саксофон», що став значущою культурно-мистецькою акцією у фестивально-конкурсному музичному русі сучасної України, а також засобом розширення міжнародних зв'язків України в мистецькій сфері й підняттям престижу української саксофонної виконавської школи.

Ключові слова: саксофонне виконавство, конкурс, українське саксофонне виконавське мистецтво, українсько-європейські зв'язки.

Степанова Анна Александровна, преподаватель кафедры «Музыкально-инструментальная подготовка» Южноукраинского национального педагогического университета им. К.Д. Ушинского

Украинское саксофонное исполнительское искусство: вопросы украино-европейских связей

Цель статьи заключается в освещении потенциала украинского саксофонного исполнительского искусства как средства международного сотрудничества в реализации украино-европейских связей. В публикации использованы следующие научные **методы**, а именно – анализ, синтез, сравнение, обобщение, которые действовали для выявления сущности исследуемого феномена. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые целостно освещён потенциал международных фестивалей и конкурсов исполнителей-саксофонистов в контексте развития международного сотрудничества Украины со странами Европы и мира. **Выводы.** Основные результаты исследования заключаются в освещении особенностей развития фестивально-конкурсного движения исполнителей на саксофоне в Украине и связанных с ним вопросов репертуара. В частности, доказано, что небольшое количество конкурсных произведений для саксофона, по сравнению с фортепианными, создаёт дополнительные сложности как организаторам, формирующим регламент, так и членам жюри и исполнителям. Достижением представленного исследования является определение организационных, содержательных и процессуальных основ Международного конкурса исполнителей на саксофоне «Золотой саксофон». Выводы позволяют обобщить потенциал украинского саксофонного исполнительского искусства на современном этапе его развития как средства международного

сотрудничества в реализации украино-европейских связей. Такой факт подтверждается участием украинских саксофонистов-исполнителей в фестивалях и конкурсах европейского и мирового уровня, организацией и проведением в Украине международных конкурсов исполнителей на саксофоне, прежде всего, Международного конкурса молодых исполнителей «Золотой саксофон», ставшего значимой культурно-художественной акцией в фестивально-конкурсном движении современной Украины, а также средством расширения международных связей Украины в художественной сфере и поднятием престижа украинской саксофонной исполнительской школы.

Ключевые слова: саксофонное исполнительство, конкурс, украинское саксофонное исполнительское искусство, украино-европейские связи.

Stepanova Anna, lecturer for department of «Music and instrumental training» at the South Ukrainian national pedagogical university named after K.D. Ushynsky

Ukrainian saxophone performing art: issues of Ukrainian-European relations

The purpose of the study is to highlight the potential of Ukrainian saxophone performing art as a means of international cooperation in the implementation of Ukrainian-European relations. The following research **methods** are used in the article namely analysis, synthesis, comparison, generalization for the clarification the essence of the studied phenomenon. **The scientific novelty** of this article lies in the fact that for the first time the potential of international festivals and competitions of saxophonists in the development of international cooperation of Ukraine within Europe and the world in general was covered. **Conclusions.** The main results of the study lie in highlighting the peculiarities of developing festival-competition movement of saxophone performers in Ukraine and the related issue of repertoire. In particular, it has been proved that a small number of competition works for saxophone, compared to piano, creates additional difficulties for both the organizers, who form the rules, and members of the jury and performers. The finding of this study is revealing of organizational, content and procedural foundations of the International Saxophone Competition «Golden Saxophone». The conclusions allow to summarize the potential of Ukrainian saxophone performing art at the present stage of its development as a means of international cooperation in the implementation of Ukrainian-European relations. This fact is evidenced by the participation

of Ukrainian saxophonists in festivals and competitions of European and world level, organization and holding in Ukraine of international competitions of saxophone performers, first of all, the International Competition of Young Performers «Golden Saxophone», which became a significant cultural-artistic event in the festival and competition movement of modern Ukraine and a means of expanding Ukraine's international relations in the arts and raising the prestige of the Ukrainian saxophone performing school.

The key words: saxophone performance, competition, Ukrainian saxophone performing art, Ukrainian-European relations.

Постановка проблеми. Інноваційні перетворення, що відбуваються в саксофонному виконавському мистецтві у сучасних умовах, перетворюють його на потужний засіб міжкультурної взаємодії. Зокрема, активізуються українсько-європейські зв'язки у сфері саксофонного виконавства, насамперед, у межах міжнародних музичних фестивалів та конкурсів, активним учасником та організатором яких все частіше стає Україна.

Актуальність дослідження. Попри той факт, що ставлення суспільства в цілому й мистецької громади зокрема до таких засобів міжнародного співробітництва є неоднозначним, музичні фестивалі та конкурси стали невід'ємною складовою соціокультурного простору, без них важко уявити нинішній культурно-мистецький ландшафт.

Огляд літератури. Протягом останніх десятиліть різні аспекти саксофонного виконавства неодноразово ставали предметом наукових досліджень вітчизняних та зарубіжних науковців Д. Зотова, В. Іванова [2], С. Кіріллової [3], М. Крупця, Д. Максименка [6], Л. Максименко [7], М. Мимрика [8; 9], А. Понькіної та ін. Питання фестивалів та конкурсів висвітлено у роботах І. Афанасьєвої, К. Давидовського, Т. Зінської, С. Зуєва, М. Пухляк [10], М. Шведа та ін.

Фундаментальною працею в означеному аспекті є дисертація М. Мимрика «Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика» [9], в якій автор прослідковує генезу камерних форм музикування, акцентуючи зміни, що відбулися в саксофонному виконавстві в досліджуваній період, насамперед, ускладнення музичної мови, використання оновлених, інноваційних темброво-кolorистичних ефектів, темброво-сонорних звучань. Дослідник

приділяє увагу експериментальним композиторським технікам другої половини ХХ століття, що сприяли появі нових способів і підходів до інструментального виконавства. Зокрема, М. Мимрик зазначає, що «в камерних творах сучасних українських композиторів мають значення найдрібніші виконавські нюанси тембрового й динамічного забарвлення. З цієї причини композитори ретельно фіксують та розшифровують у партитурі будь-які подробиці темброво-виражальної палітри: характер артикуляції, штрихи, *vibrato*, і навіть густину тембру» [8].

Цінною в контексті розгляду українського саксофонного виконавського мистецтва як засобу розвитку українсько-європейських зв'язків є дисертація Л. Максименко, де авторка розглядає національні традиції саксофонного мистецтва, що обумовлені формами музичного життя країни – ідеали звукоутворення, тембрової колористики, специфічних технічних прийомів, імплементованих у «національну виконавську манеру». Дослідниця доводить, що «українська спільнота, попри ментальні характеристики й світоглядні основи, що складають «національне ядро», відзначається диференційованістю умов розвитку, освітньо-наукової та культурно-мистецької інфраструктури регіонів, а тому неповторність України у загальноєвропейському та світовому контексті полягає в багатоманітності регіональних проявів, взаємодоповнюваності духовно-мистецької мапи країни» [7].

На особливу увагу в межах нашої наукової розвідки заслуговують праці М. Пухляк «Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору» [10] та І. Рябова «Виконавський тип як феномен фортепіанної культури на межі ХХ та ХХІ століть (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця)» [11], у яких подано теоретичне обґрунтування музичного конкурсу як культурно-мистецького феномену.

Зокрема, М. Пухляк характеризує такі українські музичні конкурси, як Міжнародний музичний конкурс імені Миколи Лисенка (заснований у 1962 р.), Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (заснований у 1994 р.), Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Еміля Гілельса (заснований у 2001 р.). Нам імпонує думка М. Пухляк щодо того, що поява масштабного музичного конкурсу обумовлена суспільно-історичними процесами і в той самий час обумовлює подальший розвиток музичного виконавства, зокрема становлення виконавських шкіл та творчих

індивідуальностей, стимулює розвиток творчої манери артистів на пошуки нових інтерпретаційних моделей, виступає репрезентацією власної музичної культури у світовому просторі, проявом національної ідентифікації та однією з форм державної культурної політики [10]. Разом із тим зауважимо, що попри цінний внесок авторки в теорію фестивально-конкурсного руху, специфіка конкурсів із саксофонного виконавства залишилася поза увагою дослідниці. Інші науковці також фокусують увагу переважно на фортепіанних конкурсах, рідше – вокальних або конкурсах виконавців на струнно-смічкових інструментах, і лише поодинокі наукові розвідки висвітлюють специфіку конкурсів народних, духових і ударних інструментів, попри той факт, що у вітчизняному науковому дискурсі питання народного, духового, ударного виконавства вивчені достатньо повно.

Отже, незважаючи на значні здобутки в аспекті дослідженої проблеми, цілісного висвітлення потенціалу українського саксофонного виконавського мистецтва як засобу міжнародного співробітництва в реалізації українсько-європейських зв'язків поки що здійснено не було.

Мета статті полягає у висвітленні потенціалу українського саксофонного виконавського мистецтва як засобу міжнародного співробітництва у реалізації україно-європейських зв'язків.

Об'єкт дослідження – українське саксофонне академічне виконавське мистецтво, а **предмет** – потенціал українського саксофонного виконавського мистецтва як засобу міжнародного співробітництва в реалізації українсько-європейських зв'язків.

Виклад основного матеріалу. Друга половина ХХ століття ознаменувалася запровадженням інновацій у мистецтво гри на саксофоні, уможливлених реорганізацією системи музичної освіти. Саксофонне виконавство посідає чільне місце серед сфер духового мистецтва, що обумовлено його музично виражальними й зображальними можливостями. За свідченням відомого історика саксофонної творчості, професора В.Д. Іванова, «...дані тенденції визначили досить широкий спектр діяльності, різноманітність модифікацій форм і видів саксофонного музикування» [2]. Насамперед, означені тенденції викликали необхідність формування «гільдій саксофоністів», які, як слушно зауважує В.Д. Іванова, справедливо пропагують саксофон засобом проведення міжнародних конкурсів, фестивалів і всесвітніх конгресів [2].

Популяризація саксофонного виконавства викликала різке збільшення чисельності виконавських шкіл, зокрема французької, японської, китайської та американської.

Поряд із іншими активно розвивається і традиційна школа гри на саксофоні колишніх країн СНД, усередині якої, за твердженням професора С.В. Кіріллової, «...склалася оригінальна методика навчання, самостійний репертуар, дбайливе ставлення до традицій, що існують у європейській духовній культурі» [3].

У цьому контексті вважаємо за доцільне згадати творчу діяльність Київського квартету саксофоністів Національної філармонії України [4], створеного в 1985 році солістом оркестру Національної опери України Юрієм Василевичем. До складу квартету входять заслужений артист України Юрій Василевич (керівник) – сопрано, заслужений артист України Михайло Мимрик – альт, Олександр Москаленко – тенор, заслужений артист України Сергій Гданський – баритон.

Як приклад розвитку міжнародних зв'язків у сфері саксофонного виконавства можемо навести географію концертної діяльності означеного колективу, який виступав не лише в багатьох містах України, але й також у різних країнах світу, а саме – Угорщині, Росії (1988), Польщі (1990), Франції (1990, 1991, 1993, 1994, 1996, 1998, 1999, 2000, 2004), Бельгії (1991, 1993, 1994, 1998, 2004), Греції (1992, 1995, 1997), Італії (1992), Німеччині (1996), США та Канаді (1994, 1995, 2000), у Білорусі (2004) [4].

Творчі здобутки Київського квартету саксофоністів були відзначені премією на Всеукраїнському конкурсі камерних ансамблів у Києві (1987), першою премією та призом «Кришталевий Лев» на Міжнародному джазовому конкурсі у Львові (1989), першою премією на Міжнародному конкурсі духових оркестрів та камерних ансамблів у м. Рівне (1996). Квартет був визнаний кращим колективом на Міжнародному «Музик-фесті» (1993), на Міжнародному конкурсі у м. Росток (Німеччина, 1997), а також на Міжнародному фестивалі слов'янської музики в Парижі (1998).

Фестивально-конкурсна діяльність колективу включає участь у Всесвітньому конгресі саксофоністів, присвяченому 150-річчю створення саксофона, в м. Анже (Франція, 1990), X Всесвітньому конгресі саксофоністів, м. Пезаро (Італія, 1992), Європейському конгресі кларнетистів та саксофоністів, м. Будапешт (Угорщина,

1996), у XI Всесвітньому конгресі саксофоністів, м. Монреаль (Канада, 2000) [4].

Отже, можемо констатувати, що Київський квартет саксофоністів відіграє важливу роль у розвиткові міжнародного співробітництва України не тільки в європейському, але й світовому мистецькому просторі.

Слід наголосити, що активний розвиток саксофонного виконавства і пов'язана з ним активізація фестивально-конкурсного руху актуалізує питання репертуару. У цьому контексті зауважимо, що, на відміну від фортепіанного, саксофонний репертуар, як і репертуар інших духових інструментів, не є таким багатим, а тому кількість творів конкурсного характеру є значно меншою. Це створює додаткові складнощі як організаторам, що формують регламент, так і членам журі й виконавцям, які часто повинні відповідно слухати та грати одні й ті самі твори. Цей аспект є специфічним не лише для саксофону та інших духових інструментів, а й, наприклад, народних.

Також до питань репертуару відноситься обов'язковий у багатьох конкурсах твір, написаний композитором країни, яка проводить конкурс. Якщо сучасні композитори звертаються до інструментів, що є менш поширеними як сольні, то лише на замовлення чи виконавців, чи організаторів мистецьких подій. На жаль, не завжди ці твори є належного художнього рівня. Однак, саме такі композиції є репрезентацією національної музичної культури, тому конкурсні твори мають писатися найкращими митцями, що представляють національну композиторську школу.

Серед українських композиторів, які по достоїнству оцінили виразні колористичні та віртуозні можливості саксофону, слід назвати Левка Колодуба, який у 1985 р. він створив «Концертино для чотирьох саксофонів», присвятивши його Київському квартету саксофоністів під керівництвом Юрія Василевича. Низку творів для саксофону створили київські композитори Віталій Годзяцький («Веселі витівки для чотирьох саксофонів» (1987)) та Юрій Іщенко (соната для альтового саксофону і фортепіано (1987), «Анданте і алегро» для тенорового саксофону і фортепіано (1988), Квартет для гобоя, кларнета, альтового саксофону і фагота (1989) і Квартет для саксофонів (1994)) [5]. Серед виконавців-саксофоністів популярністю користується «Концертино» для саксофону соло з оркестром львівського композитора В'ячеслава Цайтца (1983), основним композиційним прийомом якого є принцип монотематизму, що

спирається на лаконічну інтонацію великої септими, втілену у вертикально-горизонтальній площині [4].

У межах даної розвідки слід згадати видатних українських композиторів М. Скорика та Є. Станковича, чия творчість знайшла свій яскравий відгук у репертуарі Київського квартету саксофоністів під керівництвом Ю. Василевича, який зробив низку перекладів із камерних творів означених композиторів для свого колективу.

Серед виконавців на саксофоні користуються популярністю твори відомого українського композитора В. Рунчака, який, за слушним висловом Д. Максименка, «оригінально переосмислює жанрову модель інструментального концерту й саму ідею концертності, демонструючи при цьому індивідуалізоване трактування композиційного архетипу» [6].

У межах розгляду питання саксофонного репертуару слід зауважити, що нині саксофон, як і інші інструменти, використовується не лише в академічній, а й джазовій музиці, специфікою якої є імпровізація. Донедавна академічна і джазова сфери розвивалися паралельно, репрезентуючи різні типи музичної культури. Нині джаз вже не є розважальною, а представляє собою елітарну музику, особливо якщо йдеться про європейську музичну традицію. Академічна музика, яка відрізняється від джазової формою фіксації музичних композицій (письмова – усна), сьогодні також трансформується, особливо в такому напрямі, як алеаторика, що передбачає спеціальне втручання виконавця в текст твору. Тому в перспективі конкурсного руху, особливо духових інструментів, варто поєднувати форми музикування, що склалися в академічній музиці, з джазовими (імпровізаційними). Уміння імпровізувати збагатить академічних виконавців, що дозволить розширити горизонти їх професійної майстерності.

Наголосимо, що до початку 2000-х в Україні не було жодного музичного конкурсу виконавців на саксофоні. Ситуація змінилася зі створенням Юрієм Василевичем конкурсу саксофоністів та кларнетистів «Сельмер Париж в Україні» за сприяння фірми Сельмер Париж. У роботі журі брали участь видатні представники саксофонного мистецтва Європи, Північної Америки та країн СНД – Крістіан Вірт (Франція), Білл Стріт (Канада), Олексій Волков (Росія), Жан-П'єр Барагліолі (Італія), Теодор Керкезос (Греція), Лілія Русанова (Німеччина), Олександр Манукян (Вірменія). Почесним гостем конкурсу стала народна артистка Росії Маргарита Шапошнікова.

Визначною подією в розвитку фестивально-конкурсного руху в Україні стало започаткування в 2013 році першого міжнародного конкурсу виконавців на саксофоні «Золотий саксофон» («Golden saxophone») за сприяння посольства Бельгії в Україні, Міжнародної асоціації Адольфа Сакса, Євразійської асоціації саксофоністів.

Організатори конкурсу обрали 2013 рік не випадково, адже він передував 200-річчю з дня народження Адольфа Сакса (1814 - 1894) – творця саксофону. На цей час в Україні вже було створено потужну школу гри на саксофоні, і завданням її представників стало залучення українських саксофоністів у світову виконавську практику.

Засновником і президентом конкурсу «Золотий саксофон» стала одна з провідних саксофоністок України, артистка Selmer Paris BG France і Silverstein works, випускниця Російської академії музики ім. Гнесіних Анна Степанова. Також до складу оргкомітету увійшли Михайло Мимрик – заслужений артист України, професор Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського (віце-президент), Ду Ханфон – випускник Уханьської консерваторії, кандидат педагогічних наук (арт-директор).

Перший та другий конкурси було проведено в Одесі (2013 р. та 2015 рр.). Ураховуючи суспільний резонанс цієї непересічної культурної події, оргкомітетом було вирішено наступний конкурс провести не в Одесі, а в Києві на базі Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Таким чином, третій Міжнародний конкурс молодих виконавців «Золотий саксофон» відбувся в Києві (2017 р.), що засвідчило його актуальність для культурного простору України та перспективи включення у світовий.

Згідно з Положенням, участь у конкурсі можуть взяти молоді виконавці на саксофоні віком до 25 років. Усіх учасників конкурсу було запропоновано поділити на три групи – молодшу («Саксофоніссімо») (до 13 років), середню (14 - 17 років) і старшу (18 - 25 років). Також було обрано оптимальну кількість турів – два; до другого туру учасників відбирає журі. Журі присуджує звання Лауреата 1, 2 і 3 ступеня, звання Дипломанта 1, 2 і 3 ступеня в кожній віковій категорії. Лауреат Першої премії у старшій віковій категорії нагороджується саксофоном Selmer Paris Serie II. Усі учасники нагороджуються дипломами, призами та сувенірами від фірм-партнерів, виробників аксесуарів музичних інструментів. Переможці останнього конкурсу також були запрошені виступити в заключному Гала-концерті конкурсу, який відбувся у Великому залі Національної

музичної академії України ім. П.І. Чайковського в супроводі струнного оркестру під керівництвом І. Андрієвського.

Ураховуючи важливість інформування громадськості щодо конкурсу «Золотий саксофон», було розроблено його веб-сайт [12], що містить інформацію про оргкомітет, членів журі, регламент, партнерів, фото, відео та імена переможців трьох конкурсів.

Незаперечним є факт, що рівень об'єктивності конкурсу залежить від компетентності журі, яке вибирає найкращих. З огляду на такі міркування Міжнародний конкурс молодих виконавців «Золотий саксофон» обирає найавторитетніших та найкомпетентніших членів журі – провідних представників саксофонних шкіл США і країн Європи в кількості п'яти осіб.

У 2017 р. членами журі стали:

1) Алєн Крепен – професор саксофона Королівської Консерваторії Брюсселя, головний диригент Королівського симфонічного оркестру Повітряних сил, головний арт-директор всіх оркестр Збройних сил Бельгії, член правління Асоціації Адольфа Сакса, головний секретар журі Міжнародних конкурсів саксофоністів імені Адольфа Сакса в 1994, 1998, 2002, 2004 рр., голова журі міжнародного конкурсу імені Адольфа Сакса в м. Дінан (Бельгія) з 2005 р., композитор, автор творів для симфонічного оркестру та для саксофона з фортепіано;

2) Кєнні Тзе – професор саксофона в Університеті штату Айова, президент Міжнародного комітету саксофона, екс-президент Саксофонного Альянсу в Північній Америці, художній та виконавчий директор міжнародного саксофонного симпозіуму в Гонконзі, соліст, композитор і дослідник;

3) Юрій Василєвич – заслужений артист України (з 2008 р.), доцент Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (з 2008 р.), соліст оркестру Національної опери України ім. Т.Г. Шевченка (з 1974 р. – саксофон, бас-кларнет), засновник і керівник Київського квартету саксофоністів Національної філармонії України (з 1985 р.), професор Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського (з 2019 р.), викладач по класу кларнета і саксофона в Київській середній спеціалізованій музичній школі ім. М.В. Лисєнка;

4) Нікіта Зімін – переможєць найпрєстижніших у світі конкурсів «Aeolus» (Дюссєльдорф, Німєччина, 2009 р.), конкурс саксофоністів ім. Адольфа Сакса (Дінан, Бєльгія, 2014 р.), стипєндіат фонду

М. Ростроповича, французького уряду, французького фонду Майер, офіційний представник і артист французької фірми Selmer-Paris, президент Євразійської асоціації саксофоністів;

5) Арно Борнкамп – саксофоніст-віртуоз, викладач по класу саксофона в консерваторії Амстердама, учасник квартету саксофоністів «Aurelia» та унікального ансамблю «Clazz», що складається одночасно з джазових і академічних музикантів, концертний виконавець, організатор майстер-класів у багатьох країнах Європи, США, Японії та Південній Америці, а також ініціатор та організатор багатопрофільного сакс-фестивалю SAX 14 в Амстердамі на честь відзнаки 200-річчя від дня народження винахідника саксофона.

Проведення такої масштабної мистецької акції мало гучний резонанс, що знайшло відбиток у столичній пресі. Відома музикознавець та музичний критик О. Голинська у своїй статті в газеті «День» від 17.11.2017 р. дала розлогу характеристику цій події, відзначивши високий рівень виконавців та масштабність означеної акції, її загальноукраїнський та міжнародний резонанс [1]. Ураховуючи необхідність розширення масштабів конкурсу, для його більш ретельної підготовки оргкомітетом було вирішено проводити захід раз на чотири роки, і наступний конкурс заплановано на листопад 2021 р.

Таким чином, Міжнародний конкурс молодих виконавців «Золотий саксофон» сьогодні є важливою культурно-мистецькою акцією сучасної України, що сприяє розширенню міжнародних зв'язків України в мистецькій сфері та підняттю престижу української саксофонної виконавської школи.

Висновки. Підсумовуючи викладене вище, вважаємо за доцільне зауважити, що українське саксофонне виконавське мистецтво на сучасному етапі свого розвитку має значний потенціал як засіб міжнародного співробітництва в реалізації українсько-європейських зв'язків. Такий факт засвідчують участь українських саксофоністів-виконавців у фестивалях та конкурсах європейського та світового рівня, організація і проведення в Україні міжнародних конкурсів виконавців на саксофоні, насамперед, Міжнародного конкурсу молодих виконавців «Золотий саксофон», що став значимою культурно-мистецькою акцією у фестивально-конкурсному русі сучасної України й засобом розширення міжнародних зв'язків України в мистецькій сфері та підняттям престижу української саксофонної

виконавської школи. **Перспективи дослідження** означеної теми формуються у векторі здійснення порівняльного аналізу провідних конкурсів саксофоністів в аспекті репертуарних особливостей конкурсних заходів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Голинська О. У Києві завершився III Міжнародний конкурс молодих виконавців «Золотий саксофон». *День*. 17 листопада 2017. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/u-kyievi-zavershyvsya-iii-mizhnarodnyy-konkurs-molodyh-vykonavciv-zoloty-saksofon>.
2. Иванов В.Д. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Москва. 1997. 40 с.
3. Кириллов С.В. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва. 2010. 20 с.
4. Київський квартет саксофоністів [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.filarmonia.com.ua/about/artists/kamerni-ansambli/kyiivs%60kyu-kvartet-saksofonistiv/>.
5. Ло Кунь. Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу: автореф. дис. ... канд. мист. Київ. 2017. 19 с.
6. Максименко Д. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Львів. 2018. 22 с.
7. Максименко Л.В. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Львів. 2020. 23 с.
8. Мимрик М.Р. Деякі особливості темброво-виражального потенціалу саксофона у другій половині ХХ – початку ХХІ ст. *Традиції та інновації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2014. В. 14. С. 37–42.
9. Мимрик М.Р. Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ. 2013. 17 с.
10. Пухляк М.Е. Конкурс музыкантов-исполнителей как феномен современного культурного пространства: дис. ... канд. искусств. Київ, 2014. 188 с.
11. Рябов І.С. Виконавський тип як феномен фортепіанної культури на межі ХХ та ХХІ століть (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця): дис. ... канд. мистецтв. Київ. 2017. 292 с.
12. Golden saxophone. Competition for young performers. URL: <https://goldensaxophone.com>

References:

1. Holynska, O. (2017). The 3rd International Competition of Young Performers “Golden Saxophone” in Kyiv was over. Den. 17 lystopada. Extract from <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/u-kyievi-zavershyvsya-iii-mizhnarodnyy-konkurs-molodyh-vykonavciv-zolotyy-saksofon> [in Ukrainian].
2. Ivanov, V.D. (1997). Modern art of playing the saxophone: problems of history, theory and practice of performing. Extended abstract of doctor’s thesis. Moskva [in Russian].
3. Kirillov, S.V. (2010). Saxophone playing technique and problems of interpretation of original compositions. Extended abstract of candidate’s thesis. Moskva [in Russian].
4. Kyiv Saxophone Quartet. Extract from <https://www.filarmonia.com.ua/about/artists/kamerni-ansambli/kyyivs%60kyy-kvartet-saksofonistiv/> [in Ukrainian].
5. Lo Kun. (2017). Development of Chinese saxophone art in the dimensions of intercultural dialogue. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. Maksymenko, D. (2018). European Saxophone Concerto: theoretical principles and performance inspirations. Extended abstract of candidate’s thesis. Lviv [in Ukrainian].
7. Maksymenko, L.V. (2020). Regional dimensions of academic saxophone art of Ukraine. Extended abstract of candidate’s thesis. Lviv [in Ukrainian].
8. Mymryk, M. R. (2014). Some features of the timbre-expressive potential of the saxophone in the second half of the XX – early XXI century. *Tradytsii ta innovatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*, 14, 37–42 [in Ukrainian].
9. Mymryk, M.R. (2013). Saxophone in Ukrainian chamber music of the late XX – early XXI century: composition and performance practice. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
10. Puhljanko, M.E. (2014). Competition of musicians-performers as a phenomenon of modern cultural space. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
11. Riabov, I.S. (2017). Performing type as a phenomenon of piano culture at the turn of the XX and XXI centuries (on the material of the International Competition of Young Pianists in Memory of V. Horowitz). Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
12. Golden saxophone. Competition for young performers. Available at <https://goldensaxophone.com/> [in English].

UDC 782.6

DOI 10.33287/222115

Хмилюк Тарас Васильович,
*викладач кафедри «Вокально-хорове мистецтво»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,*

тел. (095) 193 - 45 - 60

e-mail: tarasnnnk@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8221-1463>

«УРОЧИСТА МЕСА» ОЛЕГА ПОЛЬОВОГО: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ЗАДУМ ТА ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Мета статті – виявити характерні відмінності нового перекладення в порівнянні з авторським оригіналом хорової партитури, звернувшись до вже відомого твору, що не раз виконувався в різних містах України – «Урочистої меси» О. Польового. **Методи** презентованої наукової розвідки базуються на загальнонаукових принципах дослідження: аналізі, синтезі, дедукції, індукції, а також на історичному, порівняльному підходах до досліджуваного матеріалу. Вищезазначені наукові методи дозволяють осмислити особливості прочитання авторської версії з урахуванням різних виконавських можливостей новочасних академічних хорових колективів. **Наукова новизна** пропонованої роботи полягає у новому підході до сучасного твору, що органічно репрезентує в українській музиці міксування різних духовних традицій. Варіанти перекладень вносять аспекти новизни щодо прочитання сучасної композиції при збереженні основних параметрів авторського оригіналу. **Висновки.** Встановлено, що у духовній музиці композитора, з одного боку, продовжують відображатися традиції та тенденції попередніх епох, з іншого, – воно відбиває зміни стосовно сучасних композиторських технік останніх десятиліть ХХІ ст. «Урочиста меса» Олега Польового є одним з новаторських творів сучасної української музики. Поєднуючи ознаки західних та східних традицій духовної музики, вона розширює можливі виконавські інтерпретації в трактуванні жанру латинської меси. Їх версії можуть представляти інтерес для майбутніх досліджень. Остання інтерпретаційна версія «Урочистої меси» О. Польового розширює пошуки сучасного репертуару керівниками творчих хорових колективів, тому є можливою для виконання не тільки в

Україні, але й за її межами. Виконавська інтерпретація перекладення «Урочистої меси» підтверджується її практичною апробацією хором Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки.

Ключові слова: голос, духовна музика, жанр, інтерпретація, композитор, меса, партія, перекладення, мішаний хор.

Хмилюк Тарас Васильевич, преподаватель кафедры «Вокально-хоровое искусство» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

«Торжественная месса» Олега Полевого: композиторский замысел и его интерпретация

Цель статьи – выявить характерные отличия нового переложения в сравнении с авторским оригиналом хоровой партитуры, обратившись к уже известному произведению, которое не раз исполнялось в разных городах Украины – «Торжественной мессы» О. Полевого. **Методы** научной статьи базируются на общенаучных принципах исследования: анализе, синтезе, дедукции, индукции, а также на историческом, сравнительном подходах к изучаемому материалу. Указанные научные методы позволяют осмыслить особенности прочтения авторской версии с учетом различных исполнительских возможностей хоровых коллективов. **Научная новизна** работы заключается в новом подходе к современному произведению, органично представляет в украинской музыке микширование различных духовных традиций. Варианты переложений вносят аспекты новизны по прочтению современной композиции при сохранении основных параметров авторского оригинала. **Выводы.** В духовной музыке композитора, с одной стороны, продолжают отображаться традиции и тенденции предыдущих эпох, с другой – оно отражает изменения относительно современных композиторских техник последних десятилетий XXI ст. «Торжественная месса» Олега Полевого является одним из новаторских произведений современной украинской музыки. Сочетая признаки западных и восточных традиций духовной музыки, она расширяет возможные исполнительские интерпретации в трактовке жанра латинской мессы. Последняя интерпретационная версия «Торжественной мессы» О. Полевого расширяет поиски современного репертуара руководителями творческих хоровых коллективов, поэтому является возможной для исполнения не только в Украине, но и за ее пределами. Исполнительская интерпретация – переложение

«Торжественной мессы» подтверждается её практической апробацией хором Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки.

Ключевые слова: голос, духовная музыка, жанр, интерпретация, композитор, месса, партия, переложение, смешанный хор.

Khmiyuk Taras, candidate for the degree of «Doctor of Arts», lecturer at the Department of «Vocal and Choral Art» for M. Glinka academy the Dnipropetrovsk of Music.

«Celebratory mass» of Oleg Polyovy: the composer's idea and its reading

The purpose of the article is to reveal the characteristic differences of the new translation in comparison with the author's original choral score, referring to the already known work, which was performed more than once in different cities of Ukraine – «Solemn Mass» by O. Polevoy. **The methods** of the scientific article are based on general scientific principles of research: analysis, synthesis, deduction, as well as on the historical approach to the studied material. These scientific methods allow us to understand the peculiarities of reading the author's version, taking into account the different performance capabilities of choirs. **The scientific novelty** of the work lies in a new approach to the modern work, which organically represents in Ukrainian music the mixing of different spiritual traditions. Variants of translations introduce aspects of novelty in reading a modern composition while preserving the basic parameters of the author's original. **Conclusions.** The spiritual music of the composer, on the one hand, continues to reflect the traditions and trends of previous epochs, on the other – it reflects the changes in modern compositional techniques of the last decades of the XXI century. Oleg Polevoy's «Solemn Mass» is one of the most innovative works of modern Ukrainian music. Combining the features of Western and Eastern traditions of sacred music, it expands the possible performing interpretations in the interpretation of the genre of Latin Mass. Their versions may be of interest for future research. The latest interpretive version of O. Polevoy's «Solemn Mass» expands the search for a modern repertoire by leaders of creative choirs, so they are possible to perform not only in Ukraine but also abroad. The performer's interpretation of the translation of the «Solemn Mass» is confirmed by the practical approbation by the choir of the Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka.

The key words: voice, sacred music, genre, interpretation, composer, mass, party, translation, mixed choir.

Постановка проблеми. Сучасна українська хорова музика знаходиться у стані оновлення та трансформації. Композитори звертаються як до нових, так і традиційних жанрів хорової музики. Даний процес активізувався із проголошенням незалежності нашої держави. В цей період пробуджується особливий інтерес до духовних жанрів, які тривалий час були під забороною та жорстким режимним контролем. До кола зацікавлень як композиторів, так і виконавців входять жанри крупної форми – хоровий концерт, літургичні твори, пасіони, реквієми. Серед інших особливе місце посідає жанр латинської меси. На сьогодні цей жанр остаточно сформувався на основі канонічних текстів ординарію.

Зазначимо, що в пошуках репертуару диригенти стикаються з обмеженнями щодо можливостей різних виконавських складів. Тому виникає потреба у створенні власних адаптивних версій. Головне – це максимальне збереження композиторського задуму, тексту, фактури тощо.

Актуальність обраної теми визначається великим попитом до духовної тематики та зацікавленістю як слухачів, виконавців, так і самих композиторів. Наше звертання до нових музичних творів духовного змісту відповідає запитам сучасного музикознавства, тому результати проведеного аналізу можуть бути корисними науковцям, студентам, виконавцям.

Огляд літератури. Хорові духовні твори українських композиторів, в тому числі створених протягом перших десятиліть ХХІ століть, вже стали об'єктом наукових розвідок музикознавців: О. Стаценко [1], С. Бородавкіна [2], О. Мануляка [3]. Стосовно досліджень «Урочистої меси», можемо відзначити працю Сергія Бородавкіна [2]. Дослідник виявляє стильові особливості твору Олега Польового, виходячи з традицій національної хорової культури у поєднанні із сучасними засобами художньої виразності.

Мета статті – виявити характерні відмінності нового перекладення в порівнянні з авторським оригіналом хорової партитури.

Об'єктом дослідження є «Урочиста меса» Олега Польового та її перекладення для мішаного хору, а **предметом** – виконавська специфіка твору, зумовлена композиторським задумом та його інтерпретацією.

Виклад основного матеріалу. Починаючи з кінця ХХ століття українська хорова духовна музика продовжує розвиватись в різноманітних її жанрах. Творчість Л. Дичко, М. Скорика, В. Сильвестрова, Є. Станковича, О. Козаренка, В. Польової, В. Степурка, Г. Гаврилець, М. Шука, О. Польового та ін. є підтвердженням цього процесу.

Духовна музика, починаючи від її зародження, побутування та розвитку до сьогодення набула сталих канонів, тож на сучасному етапі вона не може не відштовхуватися від них. Особливо це стосується тих творів, основне місце функціонування яких – концертний простір (що не виключає можливості їх використання в церковній практиці). Зберігаючи пам'ять сакрального жанру (духовного концерту, псалму, літургії тощо), духовна музика сучасних композиторів виявляє помітну тенденцію до індивідуалізації. Ці твори є унікальними за розкриттям сакральної теми, за жанровою специфікою та стилістикою. Переважно це твори біблійно-християнської тематики на канонічні й неканонічні тексти, в найрізноманітніших жанрах і формах, для різних виконавських складів.

Інтерес до духовної тематики приводить О. Польового від хорового концерту до католицької меси, що є не характерним для українських композиторів, більш спрямованих до жанрів православної духовної музики. Так у 2009 з'являється один з найбільш масштабних творів композитора – «Урочиста меса» для солістів, дитячого хору, струнного оркестру та органу.

В 2020 році з'являється перекладення для мішаного хору (м. Вінниця), і нарешті – останнє в 2021 (м. Дніпро) в редакції Тараса Хмільюка.

Перш, ніж охарактеризувати специфіку даного перекладення та порівняння його з оригіналом, ми не можемо згадати про наступне. Виконавський склад «Урочистої меси» О. Польового є досить своєрідним: чотириголосний дитячий або жіночий хор, два соліста (сопрано), електроорган і камерний оркестр, до якого входять: два кларнети, дві валторни, литаври, тарілка (з колотушками), дзвони. В основу меси О. Польового покладено канонічний латинський текст. Як зазначив музикознавець Сергій Бородавкін, в творі збережені традиційні для ординарію меси частини: *Kyrie eleison*, *Gloria*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*, але разом з ними введено дві інші частини, що не вкладаються у структуру канонічного зразка – *Ave Maria*, *Alleluia*.

Розпочавши написання перекладення, його автор бажав переслідувати як популяризаційну ціль – залучення широкого кола навчально-творчих колективів закладів мистецької освіти України та зарубіжжя, так і педагогічну, виконати «Урочисту месо» зі сцени Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки у максимально наближеній до оригіналу версії але обмеженим складом виконавців, а саме її студентами. Уточнюємо, що у перекладенні партії інструментів, які здебільшого акомпанують хору та солістам, передані та розподілені лише між двома інструментами – фортепіано та органом (партії оркестрових дзвонів, валторн, кларнета і власне органу ілюструє тепер тільки органіст, а партії скрипкових струнних інструментів виконуються фортепіано).

Отже, загалом перекладення меси максимально обмежене за складом: для органу, фортепіано, двох солістів (сопрано) та мішаного складу хору. Структурно збережено всі частини з їх тональностями. Стосовно останнього, ми стикнулися зі застосуванням способу перекладення, який дуже рідко використовується аранжувальниками в силу своєї незручності. Так, партії перших і других сопрано і альтів прямо пропорційно передаються сопрано, альтам, тенорам і басам.

Щодо специфіки перекладення, важливо зазначити, що зі збереженням тональності, розположення акордів гармонічної фактури в мішаному хорі, на відміну від однорідного, залишається незмінним. Але, на жаль, в більшості випадків виникає обмеження стосовно діапазонів в двох нижніх партіях чоловічих голосів. Це унеможлиблює даний спосіб перекладення. Виходом могла бути зміна тональності, але з її зміною твір повністю втратив би творчий задум композитора.

Що стосується саме перекладення «Урочистої меси», то частково цей спосіб тут присутній, але застосування тільки його не дало б змоги вирішити всі технічні та фактурні особливості структур твору. Інші технічні способи рішення цієї проблеми все ж мають своє місце. Це і заміна місцями двох середніх голосів, введення п'ятого голосу, гармонічне заповнення, подвоєння, застосування *divisi* у фрагментах, де це було необхідно та можливо.

Перекладення для мішаного хору набуло нових фактурних та темброво-кolorистичних фарб, адже мішаний хор став більш виразним та динамічним, із ширшим спектром виконавських можливостей у порівнянні з оригіналом (однорідний хор). Можемо припустити, що перекладення на мішаний склад хору додало твору «не камерності» за тембровим співвідношенням, але, беручи до уваги те,

що меса вже давно вийшла за рамки вікові традиції Богослужіння. Розглянемо кожну з них на предмет автентичності щодо першоджерела.

У перекладенні першої частини «Kyrie eleison» зберігаються два контрастні образи і форма подвійних варіацій: А А¹ А² В А³ А⁴ В¹ А. Прослухавши ці варіації, одразу виникають асоціації з Господом милосердним, який відповідає прощенням на молитви грішників, звершених до Нього. Інша тема асоціюється з Господом, караючим, суворим, але, між іншим, оспіваним, прославленим, тобто протесту не виникає [2].

Можемо прослідкувати те, що у перекладенні на мішаний склад хору перша тема варіацій (А) залишаються теситурно незмінною і тепер є зручною для виконання мішаним складом хору. Тембри тенорів і басів в середньому регістрі тільки додають спокою і покірності, ні в якому разі не віддаляють нас від молитовного осягнення до Бога.

Стосовно редакції першого номера, зазначимо, що одразу після прослуховування прем'єрного виконання в Одесі автор одразу вніс корективи до фрагменту багатократних ритмічних фігур (шістнадцятими при значенні метронома в 80 ударів на хвилину), що повторюється й асоціюється із славильними юбіляціями в 55 такті. Композитор змінив склад «ра» на словосполучення «Kyrie elleison», що додало та яскравіше підкреслило молитовні прохання та голосіння людини до милосердного Господа. Але це технічно суттєво ускладнило виконання цього уривку чоловічими голосами із-за їх фізично-природного обмеження при виконанні лєніарно-ритмічних побудов у швидкому темпі. Важливим є і виконання шістнадцятої паузи на першу долю кожної з ритмоформул. До виконавських складностей також можемо віднести швидке виконання в темпі альтерованих інтервалів на безударних проміжках метру, наприклад кварта та малої секунди в т. 34 та малих секунд і терції в т. 36 на четвертій долі.

Другу частину перекладення – «Gloria», як і в оригіналі, тріумфально розпочинає орган соло. Інші інструменти оркестру передані партії фортепіано.

У наступному, контрастному до попереднього, мелодико-ритмічному й текстовому *ostinato*-фрагменті вступає хор. Аранжувальником для більш плавного голосоведіння і тональної

стійкості дещо видозмінилась мелодична лєніарність партій басів та тенорів. Сопранові партії тут залишилися без змін.

Переглянувши вертикаль партитури, а саме партії органу та хору, маємо відзначити про майстерне впровадження по-новаторському синкоп у їх ритмічному збільшенні. Це є прогнозованим та характерним для сучасної музики. У поєднанні зі словом «Gloria» даний прийом глибоко збирає, акцентує та підштовхує нас (не тільки слухачів, а і самих виконавців) до чистого погляду до Вічного Царства, до невпинного проголошення людиною Вічної слави Господа.

У наступному фрагменті (ц. 16) імітації між оркестровими інструментах (кларнет, валторна, струнні) розподілені між фортепіано та органом. Таким чином, драматургія «Gloria», що заснована на контрастному зіставленні ліричних і драматичних образних сфер, збережена, не дивлячись на зміни в перекладенні.

Третя частина, що не входить до ординарію, «Ave Maria» наслідуює принцип перерозподілення голосів оркестру між фортепіано та органом.

Стосовно хору, фрагмент *marmorando* ц. 18, на відміну від оригіналу, починається хором *tutti* з ціллю полегшити та «розгрузити» фактуру. Вирішено використати склад з подальшим вступом низьких голосів. Всі подальші імітації між альтами та сопрано розподілені між голосами мішаного хору.

Перейшовши до аналізу композиторського задуму та його прочитання наступної частини оригіналу «Alleluia», відзначимо, що з перешим звуком і хор, і інструменти, імітуючи православні дзвони, ніби невпинно прославляють Христа Спасителя. За рахунок поступових включень відбувається невпинність цього процесу, зростає драматургія. Стосовно партій хору в цій частині, відзначимо, що вони вдало написані в тісному положенні у низьких та середніх регістрах співочих голосів, тому в перекладенні прямо пропорційне партії чотириголосного однорідного хору передані мішаному. Стосовно задуму частина «Alleluia», як і «Ave Maria», також відсутня в канонічних месах.

Розглянувши й проаналізувавши музичний текст вже не славильного, як прийнято для наступного номера, а драматичного тексту обох варіантів редакцій п'ятої частини «Sanctus», можемо резюмувати наступне. Дане перекладення V частини являє собою більш вільну композиторську обробку у порівнянні з усіма іншими частинами меси, оскільки має в собі вагомні зміни стосовно структури

форми. А саме, у партії сопрано модуляційного фрагменту оригіналу (мі-мінор) присутній крайній звук робочого діапазону (ля). Застосований він не фрагментарно, а виконується протягом декількох тактів, що досить складно навіть у професійних колективах. Зазвичай його виконують колоратурні сопрано. Нажаль, учбові хори рідко мають голоси з подібними якісними властивостями, тому перед вже другим виконанням, а це був хор з міста Вінниця, було прийняте рішення модуляційний фрагмент замінити першим: «Sanctus, Sanctus, Sanctus...». Відношення Олега Польового як автора щодо цієї зміни нам не відоме, адже композиційна структура зазнала втрат. З точки ж зору виконавців можемо відзначити, що впровадження даного рішення щодо цієї заміни є позитивним і ніяк не відбивається на драматичному характері частини. Вище зазначене може стати темою для майбутніх досліджень.

Зауважимо, що саме у Вінниці прозвучало одне з перших перекладень для подібного складу хору. Мішаним складом хору в Одесі теж виконувались деякі частини «Урочистої меси»

Далі представлено традиційно піднесену, спокійну та в одночас сумну за характером частину «Benedictus». В ній прослідковується жанрова алюзія, цитата знаменитої «Lacrimosa» В. Моцарта (наприклад, зберігається початковий рух басового голосу).

Як відомо, орган (у вступі композитором не передбачений) – інструмент з досить широким набором тембрів, які одночасно можна відтворювати одразу за допомогою мінімум двох мануалів; тому у вступі саме цьому «мультитембровому» інструменту передано партію кларнету з виразною мелодичною лінією, світлий тембр якого відповідає визначеному образу. Не випадково орган виконує й підголосок валторни зі «скорботною» низхідною хроматичною лінією з I до V щабля.

В цьому ж розділі приймають участь солісти, світло оспівуючи I та III ступені як разом, так і окремо, а в наступному провідну роль відіграє хор, причому перші вісім тактів збережено повністю – як і у Олега Польового, їх виконує тільки жіночий склад. А далі чоловічий склад хору, долучившись до виконання, надає тісній акордовій фактурі вагомості і значно підсилює нестійкі завершальні акорди з затриманням. У ц. 13 чотиритактові імітації солістів та хору в партії органу остаточно закріплюють нас в Соль-мажорі, а згодом світлі та мажорні кластерні співзвуччя яскраво підсилюють славильне значення

слів «Osana in exelsis», наповнюючи частину всеосяжним сонячним промінням і тим самим завершаючи її.

Контрастно до попередньої, в до-мінорі звучить остання частина «Agnus Dei», з її напруженим і підвищено-драматичним характером. Просвітлення з'являється лише із вступом сопрано у середньому розділі та у фінальних тактах останнього. Вони наполегливо нагадують нам барочну пікардійську терцію: тільки після достойно пройденого земного шляху людина обов'язково даром від Бога унаслідує вічне життя. Частина музичною мовою нагадує традиції бароко і класицизму, але «розбавлена» сучасними кластерними й біфункціональними акордами. Остання в перекладенні залишилась незмінна в хорі; майже продубльовані і партії органу з фортепіано, деякі звуки басової партії у фінальній частині, транспоновані октавою вище для більшої зручності виконання, додали відчуття поступального її руху до фіналу.

Висновки. У духовній музиці композитора, з одного боку, продовжують відображатися традиції та тенденції попередніх епох, з іншого, – воно відбиває зміни стосовно сучасних композиторських технік останніх десятиліть ХХІ ст. Різні інтерпретаційні версії – перекладення «Урочистої меси» О. Польового як одного з прикладів сучасної духовної музики є цікавими для аналітичних спостережень.

Перспективи дослідження полягають у порівнянні композиційних паралелей стосовно різних редакцій будь-якого хорового твору, здатного стати основою майбутніх перекладень, та виконавських інтерпретацій.

Список використаних джерел і літератури:

1. Стаценко О.О. Інтерпретація жанрів латинської літургічної традиції сучасними одеськими композиторами. *Культура і сучасність*. 2016. № 2. С. 126–131.
2. Бородавкін С.О. Сильові риси «Урочистої меси» О.Г. Польового. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. пр. Київ, 2017. № 17. С. 196–207.
3. Мануляк О. Сакральна творчість сучасних львівських композиторів: проблема континуарності традиції в європейському контексті. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2009. В. 5. С. 62–67.

References:

1. Statsenko, O.O. (2016). Interpretation of genres of the Latin liturgical tradition by modern Odessa composers. *Kultura i suchasnist*, 2, 126–131 [in Ukrainian].
2. Borodavkin, S.O. (2017). Stylistic features of the «Solemn Mass» O. Polyvoy. *Ukrainske mystetstvoznavstvo*, 17, 196–207 [in Ukrainian].
3. Manuliak, O. (2009). Sacred creativity of contemporary Lviv composers: the problem of continuity of tradition in the European context. *Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini*, 5, 62–67 [in Ukrainian].

UDC 78.071.2+788

DOI 10.33287/222116

Бадалов Олег Павлович,
кандидат мистецтвознавства, викладач
кафедри «Теорія, історія і практика культури»
Чернігівської філії Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

тел. (068) 068 - 72 - 14

e-mail: oleg.p.badalov@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2706-1458>

ЖИТТЄТВОРЧИСТЬ ВІЙСЬКОВИХ ДИРИГЕНТІВ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ ЧЕРНІГІВЩИНИ

Мета статті – вивчення діяльності військових диригентів у контексті розвитку музичного простору Чернігівщини, а також формування наукового підґрунтя подальшого дослідження регіональної військово-музичної культури. **Методологія** статті включає історико-хронологічний, джерелознавчий, логіко-узагальнюючий та компаративний методи для з'ясування хронології розвитку військового музичного мистецтва Чернігівщини ХХ ст., вивчення творчих біографій диригентів, аналізу періодичних джерел, спогадів, виявлення факторів впливу їх творчості на розвиток музичного простору регіону. **Наукова новизна** публікації полягає у проведеному вперше вивченні творчої діяльності військових диригентів Чернігівщини. **Висновки.** У результаті дослідження

доведено, що життєтворчість військових диригентів С. Латишева, Б. Манилова, Є. Баліна склала підґрунтя розвитку духової культури Чернігівщини другої половини ХХ ст., пожвавила музичне життя Чернігівщини, визначила основні напрями еволюції військово-музичної культури регіону. Їх діяльність сприяла залученню до духового музикування найширшої аудиторії у складі дитячих оркестрів та самодіяльних колективів підприємств, проведенні курсів підвищення кваліфікації керівників аматорських оркестрів області. Активна концертна діяльність військово-духового оркестру В. Мязя популяризувала духове мистецтво серед населення регіону і, як наслідок, активізувала роботу духових відділів у музичних школах Чернігівщини та музичному училищі ім. Л. Ревуцького, яке у своєму першому випуску 1965 р. не мало випускників з фаху «духові інструменти». А. Ткачук здійснив вагомий внесок у формування церемоніального репертуару для військово-оркестрової служби Збройних Сил України, відсутність якого у перші роки Незалежності становила проблему. Таким чином, життєтворчість військових диригентів справила вагомий вплив на розвиток як військово-музичної культури Чернігівщини, так і на формування сучасного музичного простору регіону.

Ключові слова: військова музика, духовий оркестр, творчість Є. Баліна, діяльність А. Ткачука, регіональний музичний простір.

Бадалов Олег Павлович, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры «Теория, история и практика культуры» Черниговского филиала Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Жизнетворчество военных дирижеров в контексте формирования музыкального пространства Черниговщины

Цель статьи – изучение деятельности военных дирижеров в контексте развития музыкального пространства Черниговщины, а также формирование научной базы дальнейшего исследования региональной военно-музыкальной культуры. **Методология статьи** основана на историко-хронологическом, источниковедческом, логико-обобщающем и компаративном методах для выяснения хронологии развития военно-музыкального искусства Черниговщины ХХ в., изучения творческих биографий дирижеров, анализа периодики, воспоминаний, выявления факторов влияния их творчества на развитие музыкального пространства региона. **Научная новизна**

публикации заключается во впервые осуществлённом исследовании жизнотворчества военных дирижеров Черниговщины XX века. **Выводы.** В результате проведенного исследования доказано, что жизнотворчество военных дирижеров С. Латышева, Б. Манилова, Е. Балина составило основу развития духовой культуры Черниговщины второй половины XX века, активизировало региональную музыкальную жизнь, определило основные направления эволюции военно-музыкальной культуры Черниговщины. Их деятельность способствовала вовлечению в духовое музицирование широкой аудитории в составе детских оркестров и самодеятельных коллективов предприятий, проведении курсов повышения квалификации руководителей любительских оркестров области. Активная концертная деятельность военно-духового оркестра В. Мязя популяризировала духовое искусство среди населения и, как следствие, активизировала работу духовых отделов в музыкальных школах Черниговщины и музыкальном училище им. Л. Ревуцкого, которое в своем первом выпуске в 1965 г. не имело выпускников по специальности «духовые инструменты». А. Ткачук внес весомый вклад в формирование церемониального репертуара для военно-оркестровой службы Вооруженных Сил Украины, отсутствие которого в первые годы независимости составляло проблему. Таким образом, жизнотворчество военных дирижеров оказало значительное влияние на развитие как военно-музыкальной культуры Черниговщины, так и на формирование современного музыкального пространства региона.

Ключевые слова: военная музыка, духовой оркестр, творчество Е. Балина, деятельность А. Ткачука, региональное музыкальное пространство.

Badalov Oleg Pavlovich, Ph.D in Art Criticism, senior lecturer of the Department of «Theory, history and practice of culture» at the Chernihiv branch of the National academy of managerial staff of culture and arts

Military conductors' life creativity in the context of formation of the musical space of chernihiv region

The purpose of the publication is to study the activities of military conductors in the context of the development of the musical space of Chernihiv region; formation of a scientific basis for further research of regional military-musical culture. **The methodology** of the article includes historical-chronological, source-study, logical-generalizing and

comparative methods for elucidating the chronology of development of military musical art of Chernihiv region of the 20th century, study of creative biographies of conductors, analysis of periodical sources, memories, identification of factors of influence of their creativity. **The scientific novelty** of the publication lies in the first study of the creative activity of military conductors of Chernihiv region. **Conclusions.** As a result of the research it is proved that the life-creativity of military conductors S. Latyshev, B. Manilov, E. Balin formed the basis for the development of brass band culture of Chernihiv region in the second half of the 20th century. Their activity helped to involve the widest audience in brass music as a part of children's orchestras and amateur collectives of the enterprises, carrying out of courses of heads of amateur orchestras of area. Active concert activities of military brass band by V. Myaz popularized brass art among the population of the region and, as a result, intensified the work of brass departments in L. Revutsky Music College, which in its first issue in 1965 had no graduates in the field of «wind instruments». A. Tkachuk made a significant contribution to the formation of the ceremonial repertoire for the military orchestra service of the Ukraine Army, the absence of which was a problem in the first years of Independence. Thus, the life of military conductors had a significant impact on development of the military brass band culture of Chernihiv region, and formation of the modern musical space of the region.

The key words: military music, brass band, Yefim Balin's creativity, activity of Anatoly Tkachuk, regional musical space.

Постановка проблеми. Останніми роками музикознавча думка апелює до регіональних аспектів дослідження вітчизняної музичної культури, що сприяє формуванню цілісного уявлення про національний соціокультурний простір, зокрема, дозволяє детально осмислити розвиток музично-історичного процесу. Особливе місце серед цих досліджень займає Чернігівщина – один із вагомонасичених історичною спадщиною регіонів України. Вченими вже висвітлено загальні особливості музичного життя Чернігівщини [7] та окремих її локусів [11], досліджено богослужбову хорову культуру [10] та музичну діяльність громадських товариств кінця ХІХ – початку ХХ ст. [13], вивчено творчість провідних представників фортепіанного, вокального, хорового та баянного виконавства Чернігівщини [1; 2; 3; 4; 5]. Поза увагою дослідників залишається історія становлення регіональної військово-музичної культури, що має давні традиції, а у

теперішній час активно репрезентує музичну культуру Сіверського краю у багатьох країнах світу.

Актуальність звертання до вивчення військово-музичної культури Чернігівщини обумовлена рядом факторів: сприйняття української військово-музичної культури як частини армійської музики СРСР, що позначилося на поверховому її вивченні; недостатня повнота розробки методології дослідження вітчизняного військового мистецтва; загальна соціокультурна ситуація в Україні, пов'язана з веденням військових дій. З огляду на це, набуває актуальності дослідження регіональних особливостей розвитку національної військово-музичної культури, зокрема Чернігівщини, у діяльності її провідних діячів – керівників військово-музичних оркестрів регіону.

Аналіз публікацій з обраної теми статті засвідчив відсутність наукових досліджень життєтворчості військових диригентів й військово-музичної культури Чернігівщини взагалі, що підкреслює актуальність теми дослідження. Виявлені у регіональних періодичних виданнях кілька статей-спогадів колишніх учасників військово-духових оркестрів Чернігівщини мають суб'єктивний характер і насичені неточностями [6; 14; 15].

Мета статті – вивчення діяльності військових диригентів у контексті розвитку музичного простору Чернігівщини, а також формування підґрунтя подальшого дослідження регіональної військово-музичної культури.

Об'єкт дослідження – музична культура Чернігівщини, а **предмет** – провідні напрями творчої діяльності військових диригентів Чернігівщини у контексті розвитку музичного простору регіону ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. У першій половині ХХ ст. помітну роль у формуванні музичного простору Чернігівщини відіграла діяльність військових диригентів майора С. Латишева та лейтенанта Б. Манилова.

Сергій Павлович Латишев (1896–?) народився у Чернігові. Військово-оркестрову діяльність розпочав як баритоніст оркестру 176-го піхотного Переволоченського полку, що дислокувався у Чернігові. По закінченні місячних курсів військових диригентів у 1920–1930 рр. він керував військовими духовими оркестрами на Чернігівщині; по закінченні Другої світової війни С. Латишев стояв на чолі оркестрів невеликих гарнізонів Забайкальського військового округу. У 1947 р. він вийшов у відставку й повернувся до Чернігова, де очолив міський

самодіяльний духовий оркестр. Колектив брав участь в урочистостях різного рівня, забезпечував дозвілля містян: щодня (крім понеділка) грав на літній естраді міського парку культури, а взимку – у приміщенні спортивного товариства. У другій половині 1950-х рр. роботу з цим колективом продовжив «відомий у той час на все місто музикант Борис Леонтєвич Манилов» [17, 12].

Б. Манилов (1909–?) народився у Переяславі Київської області. Військово-оркестрову діяльність розпочав у 1931 р. як керівник позаштатного військового оркестру артилерійського полку 7-ї дивізії. Після виходу у відставку Б. Манилов проявив себе як талановитий педагог і методист. У післявоєнні роки він сформував дитячий духовий оркестр Чернігівського міського Палацу піонерів та школярів, яким керував до 1957 р. У цьому творчому колективі отримали перший музичний досвід відомі музиканти: заслужений артист України Е. Дубровнер, заслужений працівник культури України, керівник духового оркестру Чернігівського музичного училища ім. Л. Ревуцького В. Соломаха, соліст оркестру Київського оперного театру ім. Т. Шевченка С. Бальдерман та ін. Керуючи аматорським духовим оркестром Чернігівської обласної організації Українського товариства сліпих, Б. Манилов разом з учасниками колективу розробив спеціальний нотний запис, що уможливив самостійні індивідуальні заняття самодіяльних оркестрантів [9, 7].

З другої половини ХХ ст. у музичному просторі Чернігівщини потужно діяли військові диригенти капітан Є. Балін, майори Г. Кункін та В. Мязь, капітан А. Ткачук.

З постаттю Єфима Сергійовича Баліна (1907–1998) «пов'язана ціла епоха розвитку на Чернігівщині духових оркестрів, як військових, так і цивільних» [12]. Він народився у місті Деражня, що на Хмельниччині; військово-музичну кар'єру розпочав як червоноармієць у полковому оркестрі, де яскраво проявив своє музичне обдарування й був направлений на навчання до капельмейстерського класу при Військовій академії ім. М. Фрунзе (1932–1935). Після здобуття диригентської освіти Є. Балін очолив оркестр Астраханського піхотного училища Сталінградського військового округу. Під час Другої світової війни він керував оркестром штабу Сталінградського фронту, а у повоєнні роки – очолював військово-музичні колективи гарнізонів Далекосхідного та Східносибірського військових округів. У 1951 р. Є. Балін був направлений до Чернігова з метою створення духового оркестру

щойно відкритого Чернігівського військового вищого авіаційного училища льотчиків (далі – ЧВВАУЛ). За час його керівництва у 1951–1955 рр. колектив виконував, переважно, службові функції. Після виходу у відставку Є. Балін керував обласними курсами з підготовки керівників духових оркестрів, «багато років очолював духові оркестри кооперативного технікуму, радіоприладного заводу та дитячий духовий оркестр Міського палацу культури» [12]. Значними досягненнями характеризувалася робота диригента з оркестром Чернігівського міського парку культури, з яким він працював у 1958–1971 рр., мав ефіри на Республіканському телебаченні. Працюючи з самодіяльними оркестрами, Є. Балін формував репертуар зі зразків популярної музики, але «досягав у роботі з цими творами максимальної досконалості» [15, арк. 7]. За 44 роки творчої діяльності Є. Баліна на Чернігівщині у його оркестрах здобули вишкіл визначні представники духової культури: заслужений артист України, професор А. Уманець, головний диригент Чернігівського обласного музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка В. Заславський, викладачі Чернігівського музичного училища ім. Л. Ревуцького О. Качан, М. Тихолаз, В. Латун та ін. Вшановуючи пам'ять свого вчителя, у 2009 р. вони провели у Чернігові фестиваль духової музики його імені [12].

Григорій Борисович Кункін (1927–2009) народився у Мінську. У 1945–1948 рр. він здобув військово-музичну освіту у Московському Вищому училищі військових диригентів й отримав призначення до однієї з частин Далекосхідного військового округу, де впродовж чотирнадцяти років керував військово-духовим оркестром. У 1962 р. Г. Кункін очолив духовий оркестр ЧВВАУЛ. Ґрунтуючись на напрацюваннях Є. Баліна, що полягали у створенні міцної репертуарної основи для музичного забезпечення військових ритуалів та церемоніалів, диригент почав розвиток концертно-презентаційної складової діяльності колективу. Пильна увага Г. Кункіна до цього напряму роботи військово-духового оркестру ЧВВАУЛ пояснюється участю оркестру в конкурсах виконавської майстерності військових оркестрів Київського військового округу, що проводилися один раз на два роки, і де колектив у 1970 р. було відзначено званням лауреата Другого ступеню.

За декілька років Г. Кункін ввів до репертуару оркестру високомистецькі зразки композиторської творчості: Урочиста увертюра «1812 рік» та увертюра-фантазія «Ромео і Джульєтта»

П. Чайковського, симфонічна поема «Прелюди» та Друга угорська рапсодія Ф. Ліста, увертюра до опери «Вільгельм Телль» Дж. Россіні, Симфонія №1 (I ч.) В. Каліннікова тощо [15, 8]. Окрасою концертів військово-духового оркестру ЧВВАУЛ стали фортепіанні концерти Л. Бетховена (№3, I ч.), П. Чайковського (№ 1, фінал), Е. Гріга (I ч.), С. Рахманінова (№ 2, I ч.) А. Кос-Анатольського (№ 1, I ч.), де солістами виступали чернігівська піаністка, викладачка місцевого музичного училища Ірина Клімова та її учениці [4, 384]. Концерті програми оркестру ЧВВАУЛ під орудою Г. Кункіна збирали численну аудиторію у концертних залах Чернігівської області та за її межами; майже двадцять років колектив традиційно виступав в обласній філармонії зі звітним концертом, а у День авіації 18 серпня – збирав велелюдну аудиторію шанувальників духового мистецтва на літній естраді Чернігівського центрального парку культури і відпочинку ім. М. Коцюбинського [14, 4].

З ініціативи Г. Кункіна на базі духового оркестру було утворено джаз-оркестр, ансамбль народних інструментів, вокально-інструментальний ансамбль. що розширило сферу мистецької діяльності колективу, навернуло до його творчості ще більшу аудиторію. У 1983 р. Г. Кункін вийшов у відставку і став викладати у Чернігівському музичному училищі ім. Л. Ревуцького.

Валентин Олександрович Мязь (1938) народився у селі Яблуневе Сумської області; навчався у музичній школі, де проявив визначні здібності й у 13 років був переведений до Харківської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату [16, 16]. У 1955–1960 рр. В. Мязь здобув освіту у Московському інституті військових диригентів (клас диригування А. Чугунова; клас фаготу М. Смирнова). Протягом 1960–1968 рр. він очолював духові оркестри гарнізонів Одеського військового округу, одночасно навчаючись на заочному відділенні Харківського державного інституту мистецтв ім. І. Котляревського, який закінчив у 1964 р. (клас фаготу К. Білоцерківського) [18, 114].

У 1969–1989 рр. В. Мязь був начальником духового оркестру 8-го окремого Чернігівського навчального полку залізничників. Очоливши колектив, він приділив значну увагу роботі над творами академічної музики: увертюра до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, симфонічна поема М. Мусоргського «Ніч на Лисій горі», Симфонія № 4 (IV ч.) Ф. Мендельсона, Симфонія №5 (I ч.) П. Чайковського, Урочисто-героїчна увертюра пам'яті генерала Карбишева

Г. Калинковича, Запорізький марш (аранжування С. Творуна) та ін. [14, арк. 10]. Така репертуарна спрямованість сприяла зростанню виконавської майстерності оркестру, що тричі приносило йому звання лауреата Першого ступеню окружних конкурсів штатних оркестрів Київського військового округу. Оркестр під орудою В. Мязя багато гастролював на Чернігівщині та за її межами, мав концерти у Тихвіні, Хабаровську, Комсомольську-на-Амурі та ін. У 1983 р. оркестр з успіхом виступив з сольною програмою у Київській філармонії. Після виходу у відставку В. Мязь протягом 1989–2009 рр. викладав у Чернігівському музичному училищі ім. Л. Ревуцького.

Анатолій Павлович Ткачук (1950) народився у селі Яришівка Томашпільського району на Вінничині. У 1968–1973 рр. служив у військовому оркестрі Київського вищого артилерійського інженерного училища. За час армійської служби він заочно закінчив Київське музичне училище ім. Р. Глієра, де серед його викладачів були професор М. Бердієв (труба), начальник оркестру штабу Київського військового округу, підполковник Г. Кузнецов (диригування) та ін. [8]. У 1973–1978 рр. А. Ткачук навчався на військово-диригентському факультеті Московської державної консерваторії ім. П. Чайковського (клас диригування С. Райхштейна, інструментовки – Д. Браславського, музичного інструменту (баритон) – професора А. Седракяна). Після здобуття освіти А. Ткачук був направлений до Групи радянських військ у Німеччині, де очолив оркестр 41-го мотострілецького Берлінського полку. З 1983 р. він – начальник оркестру ЧВВАУЛ, у складі якого на той час було 55 музикантів. Один з них згадував, що А. Ткачук «привніс у достатньо сильний музичний колектив, керований у минулому знаними диригентами, власну трактовку багатьох музичних творів. Змінився і репертуар оркестру» [6]. Диригент оновив його за рахунок власних композицій: зустрічні та стройові марші, музика для дефіле, фанфари для урочистих подій тощо. За створення музичних творів військової тематики А. Ткачука було відзначено премією ім. Б. Хмельницького Міністерства оборони України. Зазначимо, що А. Ткачук продовжив починання Г. Кункіна із заснування творчих колективів. З його ініціативи почав діяти естрадний ансамбль, який на республіканському конкурсі солдатської пісні «На крилах Батьківщини» тричі ставав лауреатом. У 1995 р. з розформуванням ЧВВАУЛ духовий оркестр припинив свою діяльність, а А. Ткачук перейшов працювати до Чернігівської обласної філармонії, де створив і очолював (1995–1999) симфонічний оркестр,

а з 2000 р. й дотепер – керує духовим оркестром, а також веде викладацьку роботу у Чернігівському музичному училищі (з 2019 р. – коледжі) ім. Л. Ревуцького.

Висновки. Не викликає заперечення твердження, що життєтворчість військових диригентів С. Латишева, Б. Манилова та Є. Баліна позначилася на розвитку музичного простору Чернігівщини, зокрема, у царині духової культури, визначила основні напрями еволюції військово-музичної культури регіону. Значення їх діяльності полягає, передусім, у залученні до духового музикування найширшої аудиторії у складі дитячих оркестрів та самодіяльних духових колективів підприємств, проведенні курсів підвищення кваліфікації керівників аматорських оркестрів області тощо. Активна концертна діяльність військово-духових оркестрів Г. Кункіна та В. Мязя популяризувала духове мистецтво серед населення регіону і, як наслідок, активізувала роботу духових відділів у музичних школах Чернігівщини та музичному училищі ім. Л. Ревуцького, яке у своєму першому випуску 1965 р. не мало випускників з фаху «духові інструменти». Творчі напрацювання В. Мязя набули значного розвитку у діяльності його учня полковника М. Смаля, що очолює військово-духовий оркестр полку залізничників з 2004 р., гідно презентуючи сучасну військово-музичну культуру Чернігівщини в Україні та країнах Європи. А. Ткачук здійснив вагомий внесок у формування церемоніального репертуару для військово-оркестрової служби Збройних Сил України, відсутність якого у перші роки Незалежності становила проблему. Високий мистецький хист А. Ткачука обумовив створення міцного підґрунтя розвитку симфонічного виконавства Чернігівщини, яке представлено діяльністю симфонічного оркестру Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів та концертних програм «Філармонія» на чолі з М. Сукачем.

Підбиваючи підсумок, можемо впевнено стверджувати, що життєтворчість військових диригентів справила вагомий вплив на розвиток сучасного музичного простору регіону. **Перспективи подальших досліджень** вбачаємо у вивченні педагогічної та методичної діяльності військових диригентів як викладачів Чернігівського музичного коледжу ім. Л. Ревуцького, з'ясуванні реалізації їх мистецьких напрацювань у діяльності їх учнів, що діють у сфері сучасної військово-музичної культури України. Потребує докладного вивчення специфіка музично-організаційної діяльності

військових диригентів у контексті їх впливу на розвиток професійних музичних колективів Чернігівщини: симфонічного оркестру «Філармонія» (на етапі його становлення) та духового оркестру Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів та концертних програм.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бадалов О. Життєтворчість В.А. Розен як фактор розвитку музичного простору Чернігівщини. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2020. № 4. С. 108–112.
2. Бадалов О. Лариса Роговець як провідний діяч вокальної культури Чернігівщини (до 55-річчя від дня народження). *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 28. Київ: Міленіум, 2017. С. 212–221.
3. Бадалов О. Музично-педагогічна діяльність Ангеліни Стриги у контексті розвитку баянної культури Чернігівщини. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 28. Київ: Міленіум, 2015. С. 212–221.
4. Бадалов О. Музично-педагогічна діяльність І. Клімової як складник формування культурного простору Чернігівщини. *Музичне мистецтво і культура*. В. 30. Кн. 2. Одеса: Гельветика, 2020. С. 378–387.
5. Бадалов О. Хорова культура Чернігівщини у соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мист. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2014. 207 с.
6. Бельман С. Вечір єврейської музики: на радість людям [Електронний ресурс]. Чернігівський обласний центр народної творчості. Режим доступу: <http://onmckim.com.ua/news/2014-11-04-1120> (дата звернення: 01.10.2020).
7. Васюта О. Музичне життя на Чернігівщині у ХVІІІ–ХІХ століттях. Чернігів: РВК «Деснянська правда», 1997. 212 с.
8. Гайдук С. Заслужений діяч мистецтв Анатолій Ткачук: «Мої марші грають усі духові оркестри України». *Деснянка*. 2020. 20 серпня.
9. Дзюба С. Малісов Ной Аронович – жива легенда. Місто. 2007. 10 травня.
10. Дорохіна Л. Богослужбний спів у музичній культурі Чернігівщини на початку ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мист. Київ. 2002. 22 с.
11. Кавунник О. Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів ХІХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ... канд. мист. Київ. 2011. 20 с.
12. Коваль В. Свято духової музики [Електронний ресурс]. Міський інтернет-сайт Чернігова. Режим доступу: <https://www.gorod.cn.ua/news/foto-i-video/35151-prazdnik-duhovoї-muzyki-foto.html#ad-image-0> (23.11.2020).
13. Ляшенко Т. Музична діяльність громадсько-культурних товариств Чернігівщини в контексті української музичної культури першої третини ХХ ст.: дис. ... канд. мист. Київ. 2006. 196 с.
14. Малісов Н. Військові музиканти. *Деснянська правда*. 1972. 28 серпня.
15. Малісов Н. Спогади. 14 арк. Рукопис. 2016 р. Архів О. Бадалова.

16. Парій О. Життєва партитура Мязя. Народна Армія. 2012. 13 березня.
17. Смоленцев В. У міському саду грає духовий оркестр. *Сім днів*. 2018. 9 квітня
18. Сто років. Чернігівське музичне училище ім. Л.М. Ревуцького / Упор. В. Суховерський. Чернігів: Стар, 2004. 172 с.

References:

1. Badalov, O. (2020). V.A. Rosen's life as a factor in the development of the musical space of Chernihiv region. *Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts*, 4, 108–112 [in Ukrainian].
2. Badalov, O. (2017). Larysa Rohovets as a leading figure of vocal culture of Chernihiv region (to the 55th anniversary). *Art notes: collection of science works*, 32, 212–221 [in Ukrainian].
3. Badalov, O. (2015). Angelina Striga's musical and pedagogical activity in the context of the development of accordion culture of Chernihiv region. *Art notes: collection of science works*, 28, 212–221 [in Ukrainian].
4. Badalov, O. (2020). I. Klimova's music and pedagogical activity as a component of the formation of the cultural space of Chernihiv region. *Musical art and culture*, 30 (2), 378–387 [in Ukrainian].
5. Badalov, O. (2014). Choral culture of Chernihiv region in the socio-cultural space of Ukraine in the late 20th – early 21st centuries. Candidate dissertation. Kyjiv [in Ukrainian].
6. Belman, S. (2014). Evening of Jewish music: to the joy of the people [Electronic resource]. Chernihiv Regional Center of Folk Art. Access mode: <http://onmckim.com.ua/news/2014-11-04-1120> (access date: 03.12.2020) [in Ukrainian].
7. Vasyuta, O. (1997). Musical life in Chernihiv region in the 18 - 19 centuries. Chernihiv: Desnyanskaya Pravda [in Ukrainian].
8. Haiduk, S. (2020). Honored Artist Anatolij Tkachuk: «My marches are played by all brass bands of Ukraine». *Desnyanka*. August, 20 [in Ukrainian].
9. Dziuba, S. (2007). Malisov Noah Aronovich – a living legend. *City*. May, 10 [in Ukrainian].
10. Dorokhina, L. (2002). Liturgical singing in the musical culture of Chernihiv region in the early 20th century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyjiv [in Ukrainian].
11. Kavunnyk, O. (2011). Musical environment of Nizhyn in the context of national cultural processes of the 19 – early 21st centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Kyjiv [in Ukrainian].
12. Koval, V. (2012). Festival of brass music [Electronic resource]. Chernihiv city website. Access mode: <https://www.gorod.cn.ua/news/foto-i-video/35151-prazdnik-duhovoi-muzyki-foto.html#ad-image-0> (access date: 23.11.2020) [in Russian].
13. Lyashenko, T. (2006). Musical activity of public and cultural societies of Chernihiv region in the context of Ukrainian musical culture of the first third of the 20th century. Candidate dissertation. Kyjiv [in Ukrainian].
14. Malisov, N. (1972). Military musicians. *Desnianska truth*. August, 28 [in Ukrainian].

15. Malisov, N. (2016). Memories. 14 sheets. Manuscript. Archive of O. Badalov [in Ukrainian].
16. Pariy, O. (2012). Muase's life score. People's Army. March, 13 [in Ukrainian].
17. Smolentsev, V. (2018). The brass band plays in the city garden. Seven days. April, 9 [in Ukrainian].
18. One hundred years. Chernihiv L. Revutsky Music College (2004). Compiler V. Sukhoversky. Chernihiv: Star [in Ukrainian].

UDC 788:378.147

DOI 10.33287/222117

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>

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Метою статті є вивчення камерно-інструментальної музики для духових інструментів у творчості французьких композиторів першої половини ХХ століття. **Методологія** дослідження полягає в комплексному підході до вивчення вказаного явища і ґрунтується на застосуванні аналітичного та компаративного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє визначити внесок представників кожного покоління композиторів у розвиток камерно-інструментальної музики для духових інструментів, прослідкувати зміни у трактуванні музичних жанрів, комбінуванні складів та обранні засобів музичної виразності. **Наукова новизна** статті полягає у поступовому розкритті усього шляху розвитку французької камерно-інструментальної музики для духових, починаючи від класиків ХХ століття, композиторів-імпресіоністів К. Дебюссі і М. Равеля і завершуючи представниками нового покоління, що були народжені вже у ХХ столітті (І. Бодрійє, А. Дютійо, П. Петі, П. Булез та ін.). У

центрі уваги – творчість композиторів групи шести (Л. Дюрей, Д. Мійо, А.Оннегер, Ж. Орік, Ф. Пуленк, Ж. Тайєфер), що об'єдналися після першої світової війни і приділяли багато уваги написанню музики для духових інструментів. У **висновках** зазначено, що тематика та матеріали статті можуть бути корисними для виконавців, що грають на духових інструментах, а процес формування стійкого інтересу композиторів французької школи до камерно-інструментальної музики можна вивчати на прикладі інших європейських композиторських шкіл, передусім української. Проведений аналіз показав, що інтерес трьох поколінь французьких композиторів першої половини ХХ століття до створення камерно-інструментальної музики за участі духових інструментів був пов'язаний із традиційно високим рівнем виконавства на духових інструментах, характерним для французької виконавської школи.

Ключові слова: французька композиторська школа, перша половина ХХ століття, камерно-інструментальна музика, духові інструменти, інструментальні склади, музичний жанр.

Горбаль Ярослав Николаевич, заслуженный деятель искусств Украины, доцент кафедры «Музыкальное искусство» Национальной академии сухопутных войск имени гетьмана Петра Сагайдачного

Камерно-инструментальная музыка французских композиторов первой половины ХХ века

Целью статьи является изучение камерно-инструментальной музыки для духовых инструментов в творчестве французских композиторов первой половины ХХ века. **Методология** исследования заключается в комплексном подходе к изучению указанного явления и основывается на применении аналитического и компаративного методов. Указанный методологический подход позволяет определить вклад представителей каждого поколения композиторов в развитие камерно-инструментальной музыки для духовых инструментов, проследить изменения в трактовке музыкальных жанров, комбинациях составов и избрании средств музыкальной выразительности. **Научная новизна** статьи заключается в постепенном раскрытии путей развития французской камерно-инструментальной музыки для духовых, начиная от классиков ХХ века, композиторов-импрессионистов К. Дебюсси, М. Равеля и завершая представителями нового поколения, родившимися уже в ХХ столетии (И. Бодрийе, А. Дютыйё, П. Пети, П. Булез и др.). В центре внимания – творчество композиторов группы

шести (Л. Дюрей, Д. Мийо, А. Оннегер, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Ж. Тайефер), которые объединились после первой мировой войны и уделяли пристальное внимание написанию музыки для духовых инструментов. В **выводах** отмечено, что тематика и материалы статьи могут быть полезными исполнителям, играющим на духовых инструментах, а процесс формирования устойчивого интереса композиторов французской школы к камерно-инструментальной музыке можно изучать на примере других европейских композиторских школ, прежде всего украинской. Проведённый анализ показал, что интерес трёх поколений французских композиторов первой половины XX столетия к созданию камерно-инструментальной музыки с участием духовых инструментов был связан с традиционно высоким уровнем исполнительства на духовых инструментах, характерным для французской исполнительской школы.

Ключевые слова: французская композиторская школа, первая половина XX века, камерно-инструментальная музыка, духовые инструменты, инструментальные составы, музыкальный жанр.

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

Chamber and instrumental music of French composers of the first half of the twentieth century

The purpose of this article is to study chamber and instrumental music for wind instruments in the works of French composers of the first half of the twentieth century. The research methodology consists in a comprehensive approach to the study of this phenomenon and is based on the application of analytical and comparative methods. **This methodological** approach allows to determine the contribution of each generation of composers in the development of chamber and instrumental music for wind instruments, to trace changes in the interpretation of musical genres, combining compositions and choosing the means of musical expression. **The scientific novelty** of the article lies in the gradual disclosure of the whole path of development of French chamber and instrumental music for winds, starting from the classics of the twentieth century, Impressionist composers C. Debussy and M. Ravel and ending with representatives of the new generation born in the twentieth century (I. Baudrillard, H. Dutilleux, P. Petit, P. Boulez, etc.). The focus is on the work of composers of the group of six (L. Duray, D. Millau, A. Onneger,

J. Oric, F. Poulenc, J. Tayefer), who united after the First World War and paid much attention to writing music for wind instruments. tools. **The conclusions** indicate that the topics and materials of the article can be useful for performers playing wind instruments, and the process of forming a lasting interest of French school composers in chamber and instrumental music can be studied on the example of other European schools of composition, especially Ukrainian. The interest of three generations of French composers of the first half of the twentieth century to create chamber-instrumental music with the participation of wind instruments was associated with the traditionally high level of performance on wind instruments, characteristic of the French performing school.

The key words: French school of composers, first half of the XX century, chamber and instrumental music, wind instruments, instrumental compositions, musical genre.

Постановка проблеми. Духові інструменти традиційно вважаються переважно оркестровими. Вони займають провідні позиції у складі симфонічних, камерних та духових оркестрів. Разом із тим, виконавські можливості надають їм право бути долученими до процесу відтворення музики в якості сольних інструментів. Оригінальний сольно-ансамблевий репертуар для духових, за винятком окремих інструментів, сольне поширення яких розпочалося у добу бароко, виникає у ХХ столітті. До цього процесу долучаються композитори рідних національних шкіл. У першій половині ХХ століття в авангарді цих процесів перебували представники французької композиторської і виконавської шкіл, при цьому, рівень останньої був надзвичайно високим, що й посприяло утворенню плідного творчого тандему, що постає на сьогодні мало дослідженим і являю вагому **актуальність**, зокрема для представників сфери духового академічного музично-виконавського мистецтва.

Огляд літератури. Камерно-інструментальна музика французьких композиторів першої половини ХХ століття зазвичай вивчається у широкому загальному контексті їхньої творчості або у контексті розвитку європейської камерно-інструментальної музики. Прикладом такого підходу може слугувати доволі значне коло публікацій, присвячених вивченню французької музики вказаного часу (Б. Асаф'єв, І. Нест'єв, Г. Шнеєрсон, Г. Філенко), творчості представників групи шести (С. Гінзбург), творчості окремих представників композиторського «цеху» (Д. Менделенко), а також

камерно-інструментальній музиці в країнах Європи та Америки (Л. Раабен, Д. Рубцова, J. McCalla). На наш погляд, ця галузь композиторської творчості і музичного виконавства потребує набагато більшої дослідницької уваги.

Мета статті полягає у вивченні камерно-інструментальної музики для духових інструментів у творчості трьох поколінь французьких композиторів першої половини ХХ століття, а також у виявленні спадковості та спільної мотивації.

Об'єктом дослідження є французька камерно-інструментальна музика першої половини ХХ століття, а **предметом** – творчий доробок французьких композиторів першої половини ХХ століття для духових академічних інструментів.

Виклад основного матеріалу. Французька музика першої половини ХХ століття поєднала кілька напрямків:

1) по-перше, це творчість метрів французької музичної культури Клода Дебюссі (1862 – 1918) і Моріса Равеля (1875 – 1937), діяльність яких розпочалася ще у ХІХ столітті;

2) творчість композиторів групи шести: Луї Дюрей (1888 – 1979), Дарійюс Мійо (1892 – 1974), Артюр Оннегер (1892 – 1955), Жорж Орік (1899 – 1983), Франсіс Пуленк (1899 – 1963) і Жермена Тайєфер (1892 – 1983), які об'єдналися після першої світової війни;

3) творчість нового покоління французьких композиторів, народжених протягом 1915 – 1925 років.

Вплив К. Дебюссі і М. Равеля на розвиток французької музики у першій половині ХХ століття є неперевершеним.

Клод Дебюссі був засновником нового стильового напрямку європейського музичного мистецтва – імпресіонізму. Музичний імпресіонізм виявився у намаганні передати враження, нав'язані образами і явищами природи, показати настрій і колорит, акцентувати півтони і півтіні. На перший план висувається звукопис, велика увага приділяється пошукам незвичайних тембрових комбінацій і гармонічних співзвуч, унаслідок чого ладо-гармонічна і темброво-звукова палітра збагачується новою колористикою, а композитори досягають майстерності у передачі світла, повітря, води, тобто усього того, що практично не піддається музичному втіленню.

Моріс Равель поєднав у своїй творчості кілька стильових течій, головними з яких були імпресіонізм і неокласицизм. Деякі музичні твори композитора повністю відповідають імпресіоністській естетиці (п'єса для фортепіано «Гра води», фортепіанний цикл «Образи», балет

«Дафніс і Хлоя» та ін.). Однак, під знаком імпресіонізму пройшов лише один з періодів творчості (перше десятиліття ХХ ст.), а надалі він захопився іншими ідеями, зокрема ідеями неокласицизму (яскравим зразком неокласичної стилістики є знамените «Болеро»). Будучи до кінця послідовним у своїх естетичних поглядах, що виявили стійкість до популярних модерністських теорій, М. Равель став неперевершеним авторитетом для французьких композиторів молодшого покоління.

Композитори групи шести (Л. Дюрей, Д. Мійо, А. Оннегер, Ж. Орік, Ф. Пуленк і Ж. Тайєфер), що об'єдналися після першої світової війни, поставили за мету відстоювати і розвивати національні традиції французького музичного мистецтва на протигагу німецькому вагнеріанству і нововіденській атональності (А. Шенберг та його школа). Їхнім ідеологом став композитор Ерік Саті (1866 – 1925), що в той час захоплювався ідеями сюрреалізму, а зразком для наслідування була творчість російського композитора-емігранта Ігоря Стравінського (1882 – 1971), особливо його балет «Весна священна».

Різних за творчими установками композиторів об'єднувало намагання до новизни і до простоти, а також неприйняття музичного імпресіонізму, який у повоєнний час, після пережитих труднощів і жахів війни, повністю вичерпав себе [2]. Однак, з імпресіонізмом все було не так однозначно, як наголошували учасники групи. Б. Асаф'єв вважав, що філософія і естетика цієї групи вийшла саме з імпресіонізму К. Дебюссі і М. Равеля, а також із французької традиції у цілому, і писав про те, що саме імпресіонізм «ще у першій своїй зрілості породив і виховав поряд із собою новий напрямок “без назви”, що зазвичай іменується числом six – “шість”, за кількістю учасників, що уклали групу композиторів, які виступили не стільки з новими лозунгами, скільки з новою справою» [1, 119]. Отже, імпресіоністські традиції мали опосередкований вплив на творчість композиторів французької шістки.

Цей творчий союз не став довготривалим і вже у 20-х роках ХХ століття, після кількох сумісних творчих акцій, група фактично розпалася, а її учасники продовжили композиторську діяльність незалежно один від одного, і кожен з композиторів виявив індивідуальну творчу позицію.

Французька музика першої половини ХХ століття, незалежно від напрямків та індивідуальних стильових пріоритетів композиторів, тяжіла до малих форм і камерних виконавських складів. Це було

пов'язане з наявністю добре навчених музикантів: твори писалися у розрахунок на наявні виконавські сили і з певною метою.

Як зразок уваги французьких композиторів ХХ століття до камерно-інструментальної музики, наведемо короткий огляд розвитку жанру камерної сонати у творчості Ф. Пуленка.

Шлях розвитку сонатного жанру у творчості Ф. Пуленка дослідники поділяють на три етапи, спираючись і на хронологію, і на інструментальний склад, і на загальні стилістичні параметри [4].

Періодизація виглядає наступним чином:

| | | |
|-----------------------------|---------|---------------------------------------|
| Ранні сонати | 1918 | Соната для 2 кларнетів |
| | | Соната для фортепіано в 4 руки |
| | 1922 | Соната для кларнета і фагота |
| | | Соната для валторни, труби і тромбона |
| Сонати центрального періоду | 1940-41 | Соната для віолончелі і фортепіано |
| | 1942-43 | Соната для скрипки і фортепіано |
| | 1953 | Соната для 2 фортепіано |
| Сонати пізнього періоду | 1957 | Соната для флейти і фортепіано |
| | 1962 | Соната для кларнета і фортепіано |
| | | Соната для гобоя і фортепіано |

Сонати раннього періоду (1918 і 1922 років) відзначені вибором духових інструментів, у тембровому відношенні це є ансамблі «споріднених» інструментів, вирішені на паритетних началах. Цим сонат властивий лаконізм, надзвичайна спрощеність структури і, разом із тим, мають місце політональні поєднання і дисонантність гармонічної вертикалі. У них відчувається вплив стилістики І. Стравінського та Е. Саті – композиторів, які були орієнтирами для учасників групи шести на початку її існування.

Струнні сонати 40-х років мають перехідне значення. Орієнтуючись на романтичну модель жанру австро-німецької та

французької традиції, композитор створює два досить масштабні твори, нетрадиційні і за своїм інструментальним складом, і за архітектонікою та загальним мовним характеристикам.

У тріаді пізніх сонат (для флейти – 1957, для кларнета і для гобоя – 1962) – найбільш зрілих і досконалих, Ф. Пуленк знову повертається до тембрів дерев'яних духових інструментів, тепер вже в ансамблі з фортепіано, і приходить до оригінального трактування жанру, синтезуючи риси своїх сонат попередніх періодів.

Жанр сонати у Ф. Пуленка одержав яскраво самобутнє, характерне втілення. Трактування жанру композитором відповідало загальним тенденціям до індивідуалізації сонатного жанру у ХХ столітті і подоланню суворих канонів та обмежень, а також відобразило особливості становлення творчої особистості Ф. Пуленка, орієнтиром для якого завжди були слуховий і виконавський досвід, а також особисті музичні переваги композитора – різноманітні, підчас навіть еkleктичні [4].

До кінця 30-х років і надалі, у воєнні та повоєнні роки представники «Шістки», які вже давно працювали незалежно один від одного, зайняли положення старшого покоління. Поряд із ними сформувалося наступне покоління композиторів, вони були молодшими за віком, мали інші естетичні ідеали, сповідали інші цінності. Після Другої світової війни ідейно-естетичні і творчі установки французьких музикантів старшого покоління виявилися застарілими і вже не відповідали тим вимогам, що постали перед повоєнним суспільством. Ініціатива перейшла до музичних діячів нової формації.

Ще в середині 30-х років посеред талановитої, прекрасно освіченої французької композиторської молоді виникла група однодумців, які задекларували спільні ідейно-естетичні установки у вигляді своєрідного художнього маніфесту. У цій групі об'єдналися І. Бодрійє (1906 – 1988), Андре Жоліве (1905 – 1974), Ж.І. Даніель-Лесюр (1908 – 2002) і Олів'є Мессіан (1908 – 1992). Ініціатором об'єднання став І. Бодрійє, він пропонував своїм друзям відновити програмний симфонізм, запровадити ідеї нового романтизму і гуманізації музичного мистецтва на противагу існуючому пануванню абстрактних форм. На честь перших романтиків початку ХІХ століття, подібно до тієї співдружності поетів і літераторів, яке колись очолював Віктор Гюго, І. Бодрійє обрав для групи своїх однодумців назву «Молода Франція».

В основі співдружності було дотримання повної ідейно-естетичної незалежності кожного з учасників, яку мала б захищати новостворена спілка. Кожен з композиторів зберігав за собою право по-своєму розуміти і трактувати поняття «новий романтизм» і «програмність». Тим не менш, 3 червня 1936 року І. Бодрійє від імені групи сформулював та опублікував маніфест, у якому було підкреслено необхідність повернути музиці емоційність, чуттєвість, позбавитися усіляких академічних або авангардистських заборон, відмовитися від «заданих» форм і жанрів на користь безпосереднього вираження емоцій, коригувати питання композиторської техніки лише задумом та намірами митця [8, 219].

Ідеї, висловлені І. Бодрійє, були прийняті іншими членами товариства, але кожен із них мав власні підходи до їхнього творчого втілення, кожен розвивав власну, близьку для себе тематику та визначав творчі й мистецькі орієнтири у пошуках оригінального методу формування власної звукової системи. Усі дружно спростовували додекафонію і неокласицизм, усі тяжіли до різних видів релігійної обрядовості: А. Жоліве цікавився таємничими містичними силами давніх вірувань, О. Мессіан – опоетизованими традиційними образами католицької догматики, Ж.І. Даніель-Лесюр – фантазмагоріями деяких романтиків ХХ століття, з якими доволі часто поєднувалися біблійні і католицькі релігійні мотиви і теми. У роки війни ці теми перетілилися у релігійно-містичні ідеї мучеництва, приреченості і сподівання на потойбічну втіху.

Під час Другої світової війни ця співдружність розпалася, а в повоєнні роки так і не відновилася, оскільки творчі шукання її учасників далеко розійшлися. У наступні часи найбільш інтенсивно і самобутньо розвивалася творчість А. Жоліве та О. Мессіана. Обидва композитори зайняли провідне положення у французькій музичній культурі повоєнного періоду. А. Жоліве вивчав полінезійські наспіви, давньоіндійські музичні системи, а пізніше – найбільш архаїчні шари європейської музики, встановив особливе, визначальне значення першородних елементів музики – звука і ритма – у їх гіпнотичному, «чаклунському» звучанні. Вплив власних концепцій на композиторський процес позначився ще до початку війни, коли в доробку А. Жоліве з'явилися перші твори, пронизані його новими ідеями (Шість п'єс для фортепіано «Манна», «Заклинання» для флейти соло, «Пляска заклинань» для великого оркестру, «Симфонія танців»

та ін.). «Манна – це та сила, що прихована у звичних для нас фетишах, вона ототожнює нас до них, а їх – до нас» [8, 221].

У 1942 році А. Жоліве написав «Дельфійську сюїту» для флейти, гобоя, гобоя, кларнета, двох валторн, труби, тромбона, хвиль Мартено, арфи, литавр і ударних, у восьми частинах, кожна – у своєму ладі (античному або створеному композитором).

Більш традиційним виявився шлях, обраний Ж.І. Даніель-Лесюром, а І. Бодрійє захопився вивченням специфіки звукового кіно і в 1945 році разом із французьким кінорежисером Марселем Д'Ерб'є заснував Інститут кінематографії.

Поряд із цими митцями вже в довоєнний період заявила про себе і з кожним наступним роком укріплювала свій авторитет група композиторів покоління 1915-1925 років Марсель Левандовскі (1916 – 1999), Анрі Дютійо (1916 – 2013), П'єр Петі (1922 – 2000), Серж Ніг (1924 – 2008), Маріус Констан (1925 – 2004) та ін. Кожен із музикантів цього покоління йшов у мистецтві власним шляхом і не входив у творчі спілки. Водночас, усіх їх об'єднувало обережне ставлення до новацій і прагнення до збереження основ традиційної музичної мови. Найбільшим новатором посеред них був зухвалий експериментатор П'єр Булез (1925 – 2016), який напочатку своєї композиторської творчості віддав данину «дебюссізму», надалі швидко засвоїв усі вишукування додекафонної техніки і вільної серіальності, а потім рішуче вступив на шлях музично-звуко-шумових експериментів в галузі конкретної та електронної музики (технічною основою для пошуків П. Булеза була лабораторія французького інженера-акустика П'єра Шеффера).

Висновки. Проведений аналіз показав, що інтерес трьох поколінь французьких композиторів першої половини ХХ століття до створення камерно-інструментальної музики за участі духових інструментів був пов'язаний із традиційно високим рівнем виконавства на духових інструментах, характерного для французької школи. У сукупності із новими музичними ідеями, що виникли у мистецтві ХХ століття і знайшли безпосереднє відображення у творчості французьких композиторів, цей інтерес призвів до спалаху творчої активності у даному напрямку і появи низки цікавих творів, які стали основою репертуару наступних поколінь виконавців на духових інструментах і залишаються у такому статусі дотепер. Вивчення процесів формування стійкого інтересу композиторів французької школи до камерно-інструментальної музики для духових інструментів слід

поширити на інші європейські композиторські школи, передусім українську, що в цілому означає **перспективність** науково-дослідницької діяльності у світлі означеної діяльності.

Список використаних джерел і літератури:

1. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Французская музыка и ее современные представители. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. Москва: Музыка, 1975. С. 112–126.
2. Гинзбург С. «Шестёрка». *Новая французская музыка*: сб. ст. Ленинград: Academia, 1926. С. 10–24.
3. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы / ред., сост. и комментарии И.В. Нестьева. Москва: Музыка, 1975. 255 с.
4. Менделенко Д. Камерно-инструментальная соната в творчестве Ф. Пуленка: особенности трактовки жанра и жанровые истоки. *Київське музикознавство*. 2014. В. 50. С. 221–230.
5. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка 1-й половины XX века. Страны Европы и Америки. Ленинград: Сов. композитор, 1986. 200 с.
6. Рубцова Д. Французская камерно-инструментальная музыка постдебюссистского периода: национальные традиции и новая языковая стилистика. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2014. № 3. С. 38–43.
7. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1975. 182 с.
8. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. Ленинград: Музыка, 1983. 230 с.
9. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Москва: Музыка, 1970. 576 с.
10. McCalla J. Twentieth-century chamber music. New York: Routledge, 2003. 289 p.

References:

1. Asafiev, B. (1975). French music and its contemporary representatives. *Zarubezhnaya muzyka XX veka. Materialy i dokumenty*, 112–126 [in Russian].
2. Ginzburg, S. (1926). «Six». *Novaya frantsuzskaya muzyka*, 10–24 [in Russian].
3. Nestiev, I.V. (1975). Foreign music of the XX century. Materials and documents. *Moskva: Muzyka* [in Russian].
4. Mendelenko, D. (2014). Chamber-instrumental sonata in the works of F. Poulenc: peculiarities of the interpretation of the genre and genre origins. *Kyyivs'ke muzykoznavstvo*, 50, 221–230 [in Russian].
5. Raaben, L. (1986). Chamber instrumental music of the first half of the XX century. The countries of Europe and America. *Leningrad: Sov. kompozitor* [in Russian].
6. Rubtsova, D. (2014). French chamber instrumental music of the post-debussist period: national traditions and new language stylistics. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh*, 3, 38–43 [in Russian].
7. Usov, Y. (1975). History of foreign performance on wind instruments. *Moskva: Muzyka* [in Russian].

8. Filenko, G. (1983). French music of the first half of the XX century. Leningrad: Muzyka [in Russian].
9. Schneerson, G. (1970). French music of the XX century. Moskva: Muzyka [in Russian].
10. McCalla, J. (2003). Twentieth-century chamber music. New York: Routledge [in English].

UDC 78.071.1:786.2
DOI 10.33287/222118

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>

РЕМІНІСЦЕНТНО-ФАНТАЗІЙНА КОНЦЕПЦІЯ
«СПОГАДІВ» Ф. ЛІСТА
ПРО ОПЕРУ «NORMA» В. БЕЛЛІНІ

Мета статті – обґрунтувати художню ідею, якою керувався Ф. Ліст при ремінісцентно-фантазійному відтворенні прообразів опери В. Белліні «Норма». **Методологія** дослідження базується на застосуванні принципу історизму, методів компаративного, інтонаційно-драматургічного та структурно-функціонального різновидів аналізу. Зазначений методологічний підхід дозволив віднести «Reminiscences de “Norma”» до другої ремінісцентної тетралогії у творчості Ф. Ліста, виявити фрагменти оперного цілого, які стали підґрунтям до створення «Спогадів» про «Норму». **Наукова новизна** полягає у виявленні художніх методів і принципів композиторської інтерпретації опери «Norma» В. Белліні у Reminiscences Ф. Ліста, а саме методу пересемантизації музичного матеріалу оперного цілого; методу синтезу жанрів: транскрипції, фантазії, концерту і опери, які об’єднує Reminiscences; власне ремінісцентного методу, що взаємодіє з методом концепціювання, завдяки якому Reminiscences втрачає ознаки сюжетоутворення, методу

симфонізму; принципів поемності, циклічності, варіаційності. **Висновки.** Reminiscences Ф. Ліста є результатом композиційно-змістового переосмислення опери В. Белліні «Норма», її художньо-філософським рестворенням, що ґрунтується на трансцендентній віртуозності. Визначено, що Fantaisie виступає в Reminiscences не лише як жанр, але і як принцип здійснення композиторсько-виконавських спогадів. «Фантазійні блоки» виконують функцію віртуозних каденцій, що завершують той або інший етап спогадів про оперу. Fantaisie – жанр другого плану, свого роду установка для виконавця, що припускає свободу інтерпретації «Спогадів», деяку імпровізаційність манери виконання. Проаналізована структура «Reminiscences de “Norma”», яка базується на сполученні принципів поемності, циклічності та варіаційності, виявлені художні методи, що діють у часі-просторі фортепіанного opus’у Ф. Ліста, визначена головна тема, якою є міфологема Божого Суду. Встановлено, що в міру розгортання ремінісцентно-фантазійної концепції відбувається пересемантизація оперної ідеї, а основою спогадів ремінісцентора про оперне ціле є хорові сцени, що символізують світ друїдів, і фінал як віддзеркалення трагічної долі героїні.

Ключові слова: опера, жанр, ремінісценції, фантазія, композиторська інтерпретація оперного першоджерела.

Золотарєва Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры «Фортепиано» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Реминисцентно-фантазийная концепция «Воспоминаний» Ф. Листа об опере «Norma» В. Беллини

Цель статьи – обосновать художественную идею, которой руководствовался Ф. Лист при реминисцентно-фантазийном воссоздании прообразов оперы В. Беллини «Norma». **Методология** исследования базируется на применении принципа историзма, методов компаративного, интонационно-драматургического и структурно-функционального видов анализа. Данный методологический подход позволил отнести «Reminiscences de “Norma”» ко второй реминисцентной тетралогии в творчестве Ф. Листа, выявить фрагменты оперного целого, которые стали основой создания «Воспоминаний» об опере «Норма». **Научная новизна** заключается в выявлении методов композиторской интерпретации оперы «Norma» В. Беллини в Reminiscences Ф. Листа: метода

пересемантизации музыкального материала оперного целого; синтеза жанров – транскрипции, фантазии, концерта и оперы, объединенных Reminiscences; собственно реминисцентного метода, взаимодействующего с методом концепцирования, благодаря которому Reminiscences утрачивает признаки сюжетообразования, метода симфонизма. **Выводы.** Reminiscences Ф. Листа предстают как результат композиционно-содержательного переосмысления первоисточника, его художественно-философское ресоздание, основанное на трансцендентной виртуозности. Определено, что Fantaisie выступают в Reminiscences не только как жанр, но и как принцип осуществления композиторско-исполнительских воспоминаний. «Фантазийные блоки» выполняют функцию виртуозных каденций, завершающих тот или иной этап воспоминаний об опере. Fantaisie – жанр второго плана, своего рода установка для исполнителя, допускающая свободу интерпретации «Воспоминаний», некую импровизационность манеры исполнения. Проанализирована структура «Reminiscences de “Norma”», базирующаяся на соединении принципов поэчности, цикличности и вариационности, выявлены художественные методы, действующие во времени-пространстве фортепианного opus’a Ф. Листа, определена главная тема, которой является мифологема Божьего суда. Установлено, что по мере развертывания реминисцентно-фантазийной концепции происходит пересемантизация оперной идеи, а основой воспоминаний реминисцентора об оперном целом являются хоровые сцены, символизирующие мир друидов, и финал как отражение трагической судьбы героини.

Ключевые слова: опера, жанр, реминисценции, фантазия, композиторская интерпретация оперного первоисточника.

Zolotareva Natalia, PhD in Arts, assistant professor, docent of the „Piano” chair of Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

Reminiscence - fantasy concept of «Réminiscences» by F. Liszt about the opera «Norma» by V. Bellini

The purpose of the article is to explore F. Liszt’s artistic idea embodied in his reminiscence-fantasy reproduction of the operatic prototypes in «Norma» by V. Bellini. The research methodology is based on the principle of historicism, comparative analysis, methods of intonation-dramaturgy and structural-functional analysis. **This methodological**

approach made it possible to attribute the «Réminiscences de “Norma”» to the second reminiscence tetralogy in the works of Liszt, to reveal elements of the opera integrity, which became the basis for the creation of the piece. **Scientific novelty** is manifested in the identification of the artistic methods and principles used by F. Liszt in his interpretation of the opera «Norma» by V. Bellini. Namely, method of re-semanticization of the musical material of the opera integrity; method of genre synthesis: transcription, fantasy, concerto and opera; interaction of the reminiscence method itself with the method of concept analysis leads to the loss of storytelling signs in «Réminiscences»; method of symphonism; principles of poetry, cyclicity, variation. **Conclusions.** «Réminiscences de “Norma”» by F. Liszt is the product of compositional and meaningful rethinking of V. Bellini’s opera «Norma», its artistic and philosophical re-discovery based on transcendental virtuosity. The work emphasizes that Fantaisie appears in Reminiscences not only as a genre, but also as a principle for the implementation of composing and performing memories. «Fantaisie blocks» function as virtuoso cadences, completing one or another phase of memories. Fantaisie is a supporting genre, a kind of guidance for a performer that implies freedom of interpretation and improvisational performance of the «Réminiscences». The article analyzes the structure of «Reminiscences de “Norma”» which is based on a combination of the principles of poetry, cyclicity, variation; reveals the artistic methods operating in the time-space of the piano opus by F. Liszt, defines the main theme – the mythologem of the God’s Judgment. The paper concludes that as the reminiscence-fantasy concept unfolds, the operatic idea is being re-semanticized; the reminiscencer’s memories of the opera integrity are based on choral scenes symbolizing the world of the Druids and on the ending as a reflection of the tragic fate of the heroine.

The key words: opera, genre, Reminiscences, Fantaisie, the composer’s interpretation of the opera original.

Постановка проблеми. Розглядаючи проблеми взаємопроникнення *Reminiscences* і *Fantaisie* в оперних транскрипціях Ф. Ліста відмітимо, що цим жанрам притаманне авторське споглядання плодів власної уяви, пробудженої спогадами про оперу. Ремінісцентний метод пробуджує художню фантазію, а на основі спогадів про оперу, представлену як пам’ять жанру, композитор розбудовує форму твору. Адже саме опера є жанровим прообразом лістівських ремінісцентних концепцій. «Reminiscences de “Norma”»

Ф. Ліста належить до тих *Reminiscenses*, які мають жанровий підзаголовок, що специфікує їх зміст. Авторський жанровий коментар свідчить про те, що твір відноситься до роду *Fantaisie*. Уточнююче визначення – *Grande Fantaisie*. Як даний жанровий підзаголовок *Grande Fantaisie* модифікує *Reminiscenses*? Розкриття сутності даної проблеми вимагає розробки системи аналітичних підходів, визначення особливостей композиторської інтерпретації оперного першоджерела з метою виявлення тих фрагментів, які стали предметом транскрибування.

Актуальність пропонованого дослідження полягає у необхідності виявлення жанрових складових й особливостей їх художнього втілення в «*Reminiscences de “Norma”*» Ф. Ліста.

Огляд літератури. Опера «Норма» (1831) належить до найбільш видатних творінь Вінченцо Белліні (1801 – 1835). Основу лібрето Ф. Романі склала однойменна драма А. Суме «Норма або Дітовбивство», яка мала величезний успіх у Парижі й сприймалася критиками як синтез класицизму й романтизму. Сюжет трагедії близький «Медеї» Еврипіда й «Велледі» Шатобріана. В. Белліні й Ф. Романі були одностайні в позитивній оцінці сюжету драми Суме, але, «щоб не викликати в слухачів асоціацій з іншими операми на подібний сюжет, Романі був готовий переробити багато сцен, змінити характери французького оригіналу й увести зовсім нові ефекти. Очевидно, Белліні мав на увазі «Медею» Керубіні, «Медею в Коринфі» Майра, а також оперу «Весталка» Спонтіні» [4, 185]. Опера «Норма» (дві дії, 14 номерів) знаменує рух композитора від опера-*seria* до музичної драми.

«*Reminiscences de “Norma”*» були створені Ф. Лістом 1841 р., через 10 років після прем'єри опери, й належать до другої ремінісцентної тетралогії. Композитор міг би розбудовувати багато конфліктів з оперного першоджерела: любовний трикутник, *Liebestode*, таємницю, що розкривається у фіналі, зрадництво й відплату, конфлікт віросповідань і народів, боротьбу проти панування Рима. У центрі згустку конфліктів оперного цілого – Норма – жриця, яка не має право на кохання, тим більше до ворога, яка не має права мати дітей. З одного боку, – злочин з погляду релігії – порушення обітниці Жриці, любов до іновірця Полліона. З іншого – шляхетність Норми, здатність до самопожертви. Таким чином, однією з найважливіших тем «*Reminiscences de “Norma”*» є міфологема Божого Суду. Прагнення Ф. Ліста до «рекомпозиції» [6, 7] оперних шедеврів

із неоднозначними концепціями, до узагальнення оперних ідей, що стає можливим завдяки залученню до «Спогадів» оперних сцен, у яких конфлікт досягає кульмінації, а розвиток драми спрямовується до розв'язки – сутнісні ознаки лістівського підходу до трактування жанрових складових *Reminiscences*. У даному творі Ф. Ліста цікавлять фінальні сцени й хорові масиви, адже «Найважливішу роль у всій опері відіграє хор. На відміну від грецької трагедії в «Нормі» він долучається до дії, веде діалоги з солістами, як живий, активний персонаж» [3, 188]. Справдешня драма розігрується у спогадах Ф. Ліста про оперу В. Белліні. Її ремінісцентному «рестворенню» [7, 305] притаманна жанрова подвійність: авторське жанрове визначення першого плану – *Reminiscences* – доповнює лістівське позначення другого плану – *Grande Fantaisie*, що має функцію розшифрування й відображає специфіку лістівського «прочитання» «об'єкту відтворення» [4, 115].

Мета статті – обґрунтувати художню ідею, якою керувався Ф. Ліст при ремінісцентно-фантазійному відтворенні прообразів опери В. Белліні «Норма».

Об'єкт дослідження – лістівські інтерпретації оперного цілого в ремінісцентних творіннях, а **предмет** – ремінісцентно-фантазійна концепція «Спогадів» Ф. Ліста про оперу «Норма» В. Белліні.

Виклад основного матеріалу. Структура твору являє собою контрастно-складову форму, для якої характерні темпові контрасти, наскрізний симфонізований розвиток. Загалом, «*Reminiscences de "Norma"*», завдяки поверненню в 145 т. теми вступу, що вносить напруженість, трагічні інтонації, розділяється на два великі розділи, що копіюють, на перший погляд, будову опери (дві дії). Однак Ф. Ліст, на відміну від В. Белліні, оформлює дві частини на основі протиставлення двох образних сфер: світу друїдів з активними, рішучими маршовими інтонаціями в темах I частини, й іншої сфери – трагічної, яка привнесена розробковістю розділу з темою вступу, що повернулася, й сумними інтонаціями тем Норми (II ч.).

Інтонаційна подвійність ремінісцентно осмисленого матеріалу виникає з перших тактів лістівської концепції беллінієвського шедевр. Відкривається *Reminiscences* матеріалом оркестрової інтродукції з № 3 I дії опери В. Белліні, де *Es-dur* замінений на *g-moll*. Однак в *Reminiscences* оперний матеріал отримує «подвійну семантику» – музичному матеріалу № 3 Ф. Ліст надає тональність увертюри, що свідчить про синтез етапів розвитку музичної драми. Тема Ф. Ліста акумулює два образи В. Белліні.

Перше фатальне попередження, введене Ф. Лістом до ремінісцентної концепції, виникає на самому початку «*Reminiscences de Norma*» (4 т.), а вже у 8 такті відбувається посилення фатальної сфери за рахунок використання низького регістру фортепіано (контроктава), *sf*. Таким чином, *Reminiscences* розбудовуються під знаком фатуму. Арпеджіато в 13-19 тт. має характер оповідання рапсодичного плану. Ф. Ліст скорочує 4 такти музичного матеріалу опери (з 21 по 25 тт.), тобто, відтворює те, що сприймав на слух, а заключення розширює. Метод творчої роботи Ф. Ліста по створенню *Reminiscences* – по пам'яті, не маючи партитури перед очима. Почасти, саме тому не збігаються темпові, структурні моменти. Зловісного характеру набуває акцентований хід у нижньому регістрі у поєднанні з інтонацією фатуму, яку Ф. Ліст подає у збільшенні (27 т.; клавір, № 1, 6-7 тт.). Тут же відбувається плавний перехід до нового темпу за рахунок *ritenuto molto*.

У лістівських «Спогадах» дія ремінісцентного методу проявляється, зокрема в тому, що здійснюється перетворення причинно-наслідкових зв'язків між фазами оперного сюжету: наступний епізод (G-dur, другий розділ) відтворює № 1 Інтродукції опери. Мажоро-мінор, що виникає (вступ – g-moll, 28 такт – G-dur) уособлює «відблиски» спогадів: то сумних, скорботних, то сповнених кохання і надії. Одна хода змінює іншу, один гімн – інший, тільки Ф. Ліст міняє їх місцями, додаючи стиль *ad libitum* за рахунок відсутніх у цьому епізоді в опері *ritenuto*, фермати. Оркестрові епізоди «ремінісцентор» [1, 11] подає вокально, вільно змінюючи фактуру, регістри. В опері домінує суворий колорит, у Ф. Ліста – ліричне осмислення трагедії.

Другий розділ заснований на матеріалі хорového звернення до Норми, яке має жанрові ознаки маршу, гімну, хоралу, молитви. Ця пророка сцена в дусі романтизму виконує в *Reminiscences* функцію передбачення. Спокійно-зосереджена перша тема друїдів (тт. 28-50), що звучала в партії оркестру в інтродукції до I дії (й потім, під час їх виходу) ніби характеризує тверду впевненість друїдів у своїй правоті.

У другому проведенні тема подана Ф. Лістом в октавному подвоєнні *mf, espressivo*, її підтримують арфоподібні пасажі, на відміну від оперного прообразу, де панує затаєний колорит: тема звучить на *pp* за підтримки спочатку руху четвертними тривалостями *ostinato*, потім вкраплення тривожного пунктирного секвенційного низхідного руху

(*f*) на тлі повзучих півтонових інтонацій. Таким чином, Ф. Ліст нівелює контраст, «відходить» від фатуму.

Подальший розвиток являє собою синтез фантазійності й концертності: в 48 т. ремінісцентор підсилює стан схвильованості за рахунок уведення синкоп, ремарок *crescendo, agitato*. Наступні трелі в правій руці підтримують проведення теми не в акордовому викладі *legato*, як в опері, а в октавному подвоєнні, акцентовано в різних регістрах фортепіано. І тут виникають жанрові риси концерту за рахунок побудов каденційного типу.

Посилення героїки спостерігається в 56 т., де в *D-dur* викладається друга тема з ходи друїдів з інтродукції до I дії опери, що супроводжується у Ф. Ліста ремарками *f, nobilmente*. Тема подається у потужному акордовому викладі, у варіанті, декілька видозміненому ритмічно й інтонаційно. А друге її проведення, спочатку ще більш рішуче за характером, в останніх двох тактах містить інтонації *lamento* у результаті зміни мелодичного малюнка теми В. Белліні. Висхідна секвенція приводить до кульмінації в 64-65 тт., де інтонація *lamento* звучить *rfz passionato* у різних регістрах фортепіано, в октавному, акордовому варіантах, у збільшенні на тлі зменшених гармоній каденційного пасажу. У спогадах Ф. Ліста не відбилася наступна за другою темою друїдів побудова драматичного характеру з фатальними інтонаціями, яка контрастує в опері з епізодом (*decrescendo, poco a poco mancando*), що передує арії Оровеза. Для ремінісцентора важливіше було багаторазово провести інтонацію *lamento* як провісницю майбутніх страждань героїні.

Розімкнутий другий період звучить на тонічному органному пункті в *H-dur*. Заснований на розробці елементів другої теми друїдів, він переходить у зв'язку, що модулює, упродовж якої (з 75 т.) у партії лівої руки *marcato* «проростає» тема майбутнього розділу. Низхідні октавні пасажі-«скинення» *martellato con strepito* (85-88 тт.) містять відгомін інтонацій оркестрового вступу до хору друїдів й підводять до наступного розділу *Reminiscences*. Якщо в опері рупорами ідей є герої (Оровез, Норма), то у Ф. Ліста в цій функції постають теми. У *Reminiscences* відбувається узагальнення до рівня ідей, тому що для Ф. Ліста важливіше драма ідей, ніж драма героїв. Адже надсюжетність – один із методів ремінісцентного відтворення оперного прообразу.

У третьому розділі (89 т., *G-dur*, проста трьох-п'ятичастинна форма) отримує розвиток тема хору друїдів «Духом твоїм пророчим»

(клавір, с. 11). Показова зміна темпу і динаміки в ремінісцентній концепції. Якщо у В. Белліні – *Andante mosso* (два такти оркестрового вступу), *Con devota fierezza, assai marcato, f*, то у Ф. Ліста відбувається значне прискорення темпу і посилення динаміки – *Allegro deciso, fff*. В *Reminiscences* відбувається становлення маршу-гімну, молитви. Ф. Ліст викладає тему хору в партії правої руки могутньо, акордово в першій-другій октаві відповідно до оркестрової лінії. Зміна фактури супроводу в партії лівої руки й штрих *staccato* «клинами» підсилюють героїчний характер.

Середина цього розділу (В) також узятя з партії хору («Серце наповни пророче»). І тут Ф. Ліст також більш насичено, *rfz* викладає оркестрову партію В. Белліні (як і в попередньому розділі опери, струнні інструменти підтримують тему хору). Наступна побудова (А1) варійовано викладає оркестрову партію теми Оровеза («Пролунав Ірмінсула глас»). Але, якщо функція оркестру в опері акомпануюча (*p*), то в *Reminiscences* тема подається *sempre ff con strepito* і далі *sempre marcatissimo*. В партії лівої руки – акорди арпеджіато на сильних частках у нижньому, а на слабких – у верхньому регістрах фортепіано, позначені [^], що сприяє створенню образу волелюбних друїдів. Так, за рахунок агогіки, штрихів, фактури, темпових змін Ф. Ліст трансформує оперний прообраз.

В епізоді В1 *marcatissimo* у лівій руці в нижньому регістрі фортепіано загрозливо звучить тема «І грізно щит священний» на тлі акордових «злетів» аж до четвертої октави. Ремінісцентор тут переосмислює першоджерело: у цей час в опері сполучаються теми Оровеза й власне хору. У спогадах Ф. Ліста повністю не залишився весь оперний номер, тому виклавши три такти теми, композитор переходить до заключного проведення первісної теми чоловічого хору «Духом твоїм пророчим» (А2, 115-118тт.), яку вводить могутнім низхідним октавним пасажем. Далі відбувається розвиток видозміненої другої теми друїдів («І грізно щит священний...»), що проведена в тональності *G-dur* (*Un poco rallentando il tempo*, 119 т., тричастинна форма). В опері проведення теми хору й реплік Оровеза (*sf*) підводить до кульмінації, в *Reminiscences* виклад матеріалу починається *mf*, Ф. Ліст ущільнює фактуру, три пласти якої являють собою власне тему чоловічого хору та його гармонічну підтримку у вигляді акордів арпеджіо. Репліки Оровеза в тексті *Reminiscences* відсутні, але композитор в 123-125 тт. на *crescendo* синкоповано, у

збільшенні, з акцентуацією кожної ноти подає у нижньому регістрі відгомін теми хору (четвертий пласт).

У середині композиції (В; 126-133 тт.) Ф. Ліст зберігає тональний план В. Белліні (*e-H-a*), але видозмінює мелодичні лінії в басовій і теноровій партіях хору, підсилюючи драматизм за рахунок появи на другій й четвертій частках такту акордів у пунктирному ритмі, *f*, *incalzando*, \wedge . Звучання зменшеного квінтсектакорду (127 т.) композитор підкреслює *sf*, насиченою фактурою. Це кульмінація, після якої, на відміну від В. Белліні (*p*), у Ф. Ліста ремарка *rfz assai*.

У репрізі (134 т.) повертається видозмінена тема хору «І грізно щит священний...» (*marcato espressivo*), що звучить у середньому регістрі в обрамленні акордів арпеджіато й пунктирного ритму в лівій руці, та ілюзія передзвону вісімками й шістнадцятими тривалостями *staccato* у правій. Наступне проведення теми з акцентуацією кожної ноти (*sempre piu crescendo*) приводить до видозміненого епізоду з імітаційними «перегуками» хорових партій і Оровеза (141-143 тт.). Фантазійна подача матеріалу ґрунтується на відгомоні прихованої мелодичної лінії хорової партії басів і секвенції в партії тенорів в обрамленні пасажів від великої до четвертої октав фортепіано.

Після енгармонічного перемикання зменшеного квінтсектакорду відбувається перехід до *gis-moll* (145 т.), у якому звучить тема вступу *fff* у більш динамізованій формі. Ф. Ліст подає її стисло, використовуючи ритмоформули четвертна з крапкою восьма, четвертна з двома крапками шістнадцята. Інтонація фатуму, уведена Ф. Лістом, звучить загрозливо, акордово, у високому регістрі. Акорди арпеджіато в 151-153 тт. втрачають властиву їм у вступі до *Reminiscences* епічність, оскільки проводяться у рази швидше. Цей епізод заснований на свого роду подвоєнні ремінісцентного методу: його зміст – спогади про власні спогади. Після фермати розпочинається II частина *Reminiscences*, де тема вступу змінюється розробковим розділом (*Recitativo accentato assai*, 154 т.). Тут відбувається драматичне зіткнення мотиву з майбутнього розділу, ґрунтованого на темі арії Норми та теми, що універсально поєднує фактуру теми вступу, хору друїдів і, одночасно, висхідної малосекундової інтонації наступного хору галлів з № 9 (II дія опери). Це конфліктне зіткнення демонструє майстерне застосування композитором можливих трансформацій тем і закінчується мелодичною модуляцією до тональності *h-moll*. Інтонації теми Норми й фатуму виявляють спорідненість й пронизують увесь епізод.

Каденційна побудова в 167 т. *ritenuto* розпочинає «низку» уповільнень темпу, що дозволяє поступово підійти до *Andante*.

Новий розділ (*Andante con agitazione, h-moll, 171 т.*) заснований на матеріалі арії Норми з фінальної сцени II дії (№ 9, *d-moll* «Почуй мої моління», з якими вона звертається до Оровеза). Ф. Ліст тут змінює тональність (в опері – *e-moll, у Reminiscences – h-moll*), темп (*Piu moderato – Andante con agitazione*), мелодичну лінію й ритмічний малюнок в арії героїні. З 182 т. композитор подає тему в октаву *piu appassionato*, фортепіанний супровід стає більш насиченим. У кульмінаційних 188-189 тт. Ф. Ліст дає ремарку *con soma passione* і максимально драматично насичує фактуру. Величезного значення набувають фермати, відсутні у В. Белліні: між 188 і 189, 189 і 190 тт., на четвертій частці 189 т. У 189 т. Ф. Ліст за рахунок багаторазового проведення інтонації *lamento* зримо змальовує відчай Норми.

З фінальної сцени відібраний і матеріал для наступного розділу *Reminiscences (Piu lento, H-dur, 190 т., pp)*, у якому Норма звертається до Полліона: «І так ти бачиш, як я страждала». В опері ця арія звучить раніше попередньої теми, до звістки про те, що Норма мати двох дітей. У В. Белліні прозорий оркестр акомпанує Нормі, в *Reminiscences* – насиченість, поліпластовість фактури. Скорочуючи вступ до арії, Ф. Ліст вводить на другій частці першого такту інтонацію фатуму, відсутню в опері, – імітація тремоло литавр (*quasi Timpani*), які зловісно передують вступу Норми й супроводжують виклад арії, драматизуючи ситуацію. Тему героїні Ф. Ліст подає в октавному викладі *espressivo assai*. Незважаючи на насичений акомпанемент «оркестру», що переходить місцями з партії лівої руки до правої, ремарки ремінісцентора *dolcissimo, l'accompagnamento sempre p, e non troppo agitato* вимагають від виконавця чіткого розуміння драматургічних функцій пластів фортепіанної фактури й розподілу динамічної градації між ними. На першому плані – страждання героїні, її тема, що видозмінена у порівнянні з оригіналом. Другий пласт – *Quasi Timpani* вимагає приглушеної, лиховісної ілюстрації всевладного фатуму. Третій – власне акомпанемент, трохи схвильована підтримка теми.

Із шістнадцяти тактів музичного матеріалу Норми Ф. Ліст транскрибує неповних тринадцять. Продовжує спогади на тлі домінантового квінтсекстакорду на ферматі каденція *non troppo presto*. Потім за допомогою *rallentando* і фермати відбувається повернення до вихідного темпу. Як і в опері, після Норми вступає Полліон,

повторюючи мелодичну лінію героїні. Але Ф. Ліст повністю змінює ритмічний малюнок теми, пом'якшуючи його, «прибираючи» пунктирний ритм. Тема розташовується в середньому голосі *sempre marcato ed espressivo il canto*, а функцію акомпанементу виконують шістнадцяті тривалості в терцію у другій-третьій октаві *l'accompagnamento sempre dolce*. Композитор у партії лівої руки сполучає інтонації фатуму, що проводяться у нижньому регістрі, й акордову підтримку. Далі послідовно й надзвичайно винахідливо Ф. Ліст створює фактурні ускладнення у варійованих повторах цієї теми. І знову в спогадах композитора залишається не повністю весь епізод, він драматизує виклад музичного матеріалу: *rfz molto*, акценти й *precipitato* у заключному пасажі, який приводить до кульмінації розділу. І з кінця 214 т. тема розгортається потужним потоком *ff, rfz*, з акцентуацією кожної ноти. Драматизації сприяють і низхідні октавні пасажі в партії лівої руки й акомпануючий пласт *precipitato* у другій-третьій октавах у партії правої. Кульмінаційну крапку композитор «ставить» у 218-219 тт. Мабуть Ф. Ліст уявляв собі цей розділ як драматичну кульмінацію, тому що наступні побудови ніби прискорюють розв'язку.

Печально-просвітлено сприймається матеріал (*in tempo, H-dur, 220 т.* проста тричастинна форма), ґрунтований на темі з фінальної сцени Норми й Оровеза. Ф. Ліст обирає ключові репліки героїв для ремінісцентної концепції, заснованої на взаємодії ідей прощання і прощення (Норма: «Боже, ти плачеш?». Оровез: «Мимоволі». Норма: «І вибачаєш?». Оровез: «Ти перемогла, дочка!»). Ф. Ліст завершує цю частину динамізованою репризою (*molto piu animato*), що має ознаки коди. У появі після цього висхідних малосекундових інтонацій зв'язки (*Tempestuoso, 229 т.*) ніби зримо змальована картина: галли, що вибігають на сцену, а згадані секунди готують новий розділ. Розділ (*Doppio movimento. Presto con furia, es-moll, 249 т.*) написаний у куплетній формі (три куплети) й заснований на матеріалі хору галлів «До бою...» (II дія, № 9). І тут Ф. Ліст максимально ускладнює створені ним фактурні варіації. Після невеликої зв'язки, композитор повертає сумно-просвітлений матеріал прощення, що звучав раніше (з 220-го такту). Тепер він сприймається ще більш умиротворено (*Meno allegro, Es-dur, 331 т.*). Фактура, що поступово ускладнюється, підводить до коди (*stretta, Es-dur, 345 т.*), де ця тема майстерно сполучається з початковою фразою хору друїдів, що звучить в партії лівої руки (№ 1 «Духом своїм пророчим»).

Висновки. У результаті аналізу «Reminiscences de “Norma”» Ф. Ліста виявлено, що структура твору надзвичайно складна, де поєднуються поемний принцип, циклічність і варіаційність. Ремінісцентор підкреслив інтонаційну спорідненість тем, на основі яких побудував «Спогади» про оперу. Інтонаційна єдність, притаманна темам друїдів, дозволяє співвідносити «Reminiscences de “Norma”» з поемним симфонізмом Ф. Ліста. Визначені художні методи композиторської інтерпретації опери «Norma» В. Белліні у *Reminiscences* Ф. Ліста: метод пересемантизації музичного матеріалу оперного цілого; метод синтезу жанрів – транскрипції, фантазії, концерту і опери під егідою *Reminiscences*; ремінісцентний метод, що взаємодіє з методом концепціювання, завдяки якому *Reminiscences* відбувається зміна послідовності подій оперного твору, метод симфонізму. Для фантазійно-ремінісцентної концепції «Reminiscences de “Norma”» Ф. Ліста характерна ігрова логіка, де фантазія трансформується у спогади, а спогади у фантазію. Однак домінують тут *Reminiscences* – створення композиції по пам’яті.

Перспективи подальшого вивчення означеної наукової тематики полягають у продовженні дослідження фортепіанних opus’ів Ф. Ліста за оперними творами у жанрах фантазії, ремінісценції, парафразу, що сприятиме поверненню геніальних композицій художника-філософа на концертну естраду.

Список використаних джерел і літератури:

1. Золотарьова Н.С. *Reminiscences* Ф. Ліста: теорія жанру: автореф. дис. ... канд. мист-ва : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харк. нац. унів-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2013. 17 с.
2. Лист Ф. *Reminiscences de “Norma”*. *Оперные транскрипции для фортепиано*. Москва: Музгиз, 1959. С. 66–87.
3. Пастура Ф. Беллини. Москва: Молодая гвардия, 1989. 341 с.
4. Рощенко Е.Г. Историко-социальные функционирования музыкально-культурного наследия в композиторском творчестве: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Киев, 1988. 196 с.
5. Bellini V. *Norma*. Leipzig: C.F.Peters. 1989. 165 p.
6. Colton G.D. *The Art of Piano. Transcription as Critical Commentary*. McMaster University, Hamilton, Ontario, 1992. 163 p.
7. Howard-Jones E. *Arrangements and Transcriptions. Music and Letters*. 1935. Vol. 16, № 4. P. 305–311.

References:

1. Zolotarova, N.S. (2013). Reminiscences F. Lista: theory of genre. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
2. List, F. (1959). Reminiscences de "Norma". Opernye transkriptsii dlya fortepiano, 66–87 [in Russian].
3. Pastura, F. (1989). Bellini. Moskva: Molodaya gvardiya [in Russian].
4. Roshchenko, Ye.G. (1988). Historical and social functioning of musical and cultural heritage in composing. Candidate's dissertation. Kiev [in Russian].
5. Bellini, V. (1989). Norma. Leipzig: C.F.Peters [in klavir].
6. Colton, G.D. (1992). The Art of Piano Transcription as Critical Commentary. McMaster University, Hamilton, Ontario [in English].
7. Howard-Jones, E. (1935). Arrangements and Transcriptions. Music and Letters, 16 (4), 305–311 [in English].

UDC 78.082.2

DOI 10.33287/222119

Ян То,
аспірант кафедри
«Теорія та історія музики»
Харківської державної академії культури
 тел. (095) 907 - 07 - 63
 e-mail: elena.roshenko@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2292-9406>

ПЕРША ВЕЛИКА КИТАЙСЬКА ФОРТЕПІАННА СОНАТА ТА ЇЇ ІСТОРИКО-ХУДОЖНЄ ЗНАЧЕННЯ

Мета статті – визначити історико-художнє значення першої великої китайської фортепіанної сонати, написаної Цзоу Лу. Якщо маленька китайська фортепіанна соната постає як явище ХХ століття, упродовж якого вона розвивалася протягом 60 років (з 1940-х – по кінець 1990-х років), то велика фортепіанна соната в китайському музичному мистецтві належить століттю ХХІ. Однак загальна закономірність, згідно якій начало епохи великої китайської фортепіанної сонати пов'язано з початком ХХІ століття, має своє виключення. Таким виключенням, що підкреслює значущість загальної закономірності, постає історично перша велика китайська фортепіанна соната Цзоу Лу, створена 1958 року. **Методи** дослідження – історичний, порівняльний, жанрово-стильовий. **Наукова новизна**

дослідження полягає у визначенні передумов появи історично першої великої китайської фортепіанної сонати, встановленні характерних ознак синтезу західного внутрішньо-жанрового прообразу і китайської інтонаційної традиції, розкритті пророчого значення твору Цзоу Лу, художні відкриття якого набули розвитку п'ятдесят років потому.

Висновки. Історико-художня місія Цзоу Лу полягає у створенні першого взірця великої китайської фортепіанної сонати, створеної під впливом структурно-композиційних основ західних жанрових прообразів, пристосованих до китайської п'ятиступенної інтонаційної драматургії. Зберігаючи здобутки процесу націоналізації європейського жанрового прообразу, втілені у взірцях маленької китайської фортепіанної сонати, композитор звернувся до викладення типового програмного змісту (уславлення юності, що символізує розквіт новоутвореної КНР). Надавши твору ознак монументального циклу, концертності, віртуозності, наскрізності інтонаційного розвитку, Цзоу Лу наблизив велику китайську фортепіанну сонату до європейського жанрового прообразу, передчувши майбутнє національної піаністичної культури. Паростки національної концепції великої фортепіанної сонати зійшли лише через 50 років, у ХХІ столітті, коли даний жанровий різновид набув ведучого значення у композиторській та виконавській творчості Піднебесної.

Ключові слова: історично перша велика китайська фортепіанна соната, маленька китайська фортепіанна соната, внутрішньо-жанровий різновид, європейський жанровий архетип, симфонізація, монументальність, філософічність змісту.

Ян То, аспірант кафедри «Теория и история музыки» Харьковской государственной академии культуры

Первая большая китайская фортепианная соната и её историко-художественное значение

Цель статьи – определить историко-художественное значение первой большой китайской фортепианной сонаты, написанной Цзоу Лу. Если маленькая китайская фортепианная соната представляет собой явление XX столетия, в течение которого она развивалась на протяжении 60 лет (с 1940-х – по конец 1990-х годов), то большая фортепианная соната в китайском музыкальном искусстве принадлежит столетию ХХІ. Однако общая закономерность, согласно которой начало эпохи великой китайской фортепианной сонаты связано с началом ХХІ столетия, имеет свое исключение. Таким

исключением, что подчеркивает значительность общей закономерности, предстаёт исторически первая большая китайская фортепианная соната Цзоу Лу, созданная в 1958 году. **Методы исследования** – исторический, сравнительный, жанрово-стилевой. **Научная новизна** исследования состоит в выявлении предусловий появления исторически первой большой китайской фортепианной сонаты, установлении характерных признаков синтеза западного внутри-жанрового прообраза и китайской интонационной традиции, раскрытии пророческого значения произведения Цзоу Лу, художественные открытия которого получили развитие пятьдесят лет спустя. **Выводы.** Историко-художественная миссия Цзоу Лу заключается в создании первого образца большой китайской фортепианной сонаты, созданной под влиянием структурно-композиционных основ западных жанровых прообразов, приспособленных к китайской пятиступенной интонационной драматургии. Сохраняя достижения процесса национализации европейского жанрового прообраза, воплощенного в образцах маленькой китайской фортепианной сонаты, композитор обратился к раскрытию типичного программного содержания (прославление юности, что символизирует расцвет недавно образованной КНР). Придав произведению черты монументального цикла, концертности, виртуозности, сквозного интонационного развития, Цзоу Лу приблизил большую китайскую фортепианную сонату к европейскому жанровому прообразу, предчувствуя будущее национальной пианистической культуры. Ростки национальной концепции большой фортепианной сонаты проросли лишь через 50 лет, в XXI столетии, когда данная жанровая разновидность обрела ведущее значение в композиторском и исполнительском творчестве Поднебесной.

Ключевые слова: исторически первая большая китайская фортепианная соната, маленькая китайская фортепианная соната, внутренне-жанровая разновидность, европейский жанровый архетип, симфонизация, монументальность, философичность содержания.

Jang To, Kharkiv State Academy of Culture, Postgraduate student, Faculty of Music, Department of Theory and History of Music

The first great Chinese piano sonata and its historical and artistic significance

The purpose of this article is to determine the historical and artistic significance of the first great Chinese piano sonata written by Zou Lu. While

the first Piano Sonata was a phenomenon of the 20th century, in which it was developed in the course of 60 years from the 1940s to the end of the 1990s, the Piano Sonata in the Chinese art of music belongs to the 20th century. However, the general pattern, according to which the beginning of the era of the great Chinese piano sonata is associated with the beginning of the twentieth century, has its exception. Such an exception, which underlines the significance of the general pattern, appears historically the first great Chinese piano sonata by Zou Lu, composed in 1958. **The research methods** of this article are historical, comparative, genre and style ways. **The scientific novelty** of the research consists in revealing the preconditions of historical appearance of the first great Chinese piano sonata, establishing characteristic features of the synthesis of Western intra-genre prototype and Chinese intonation tradition, revealing the prophetic significance of Zou Lou's work, whose artistic discoveries were developed fifty years later. **Conclusions.** Zou Lu's historical and artistic mission lies in the creation of the first example of a large Chinese piano sonata, created under the influence of the structural and compositional foundations of Western genre prototypes adapted to the Chinese five-step intonational dramaturgy. Preserving the achievements of the process of nationalising the European genre prototype embodied in examples of small Chinese piano sonatas, the composer turned to the development of typical programme content (glorification of youth, which symbolises the flowering of the newly formed PRC). By giving the work the characteristics of a monumental cycle, concerto, virtuosity and an intonational development through and through, Zou Lu brought the Chinese grand piano sonata closer to the European genre prototype, prescient of the future of Chinese national pianistic culture. The seeds of the national conception of the great piano sonata germinated only 50 years later in the 20th century when this genre variety gained the leading position in the composing and performing art of the Celestial Empire.

The key words: historically first Chinese grand piano sonata, small Chinese piano sonata, inner genre variety, European genre archetype, symphonisation, monumentality and philosophical content.

Постановка проблеми. Якщо маленька китайська фортепіанна соната постає як явище ХХ століття, упродовж якого вона розвивалася протягом 60 років (з 1940-х – по кінець 1990-х рр.), то велика фортепіанна соната в китайському музичному мистецтві є властивістю століття ХХІ. Упродовж двох перших десятиліть ХХІ століття велика китайська фортепіанна соната відродилася, перетворившись на

поширений внутрішньо-жанровий різновид. Перша велика китайська фортепіанна соната ХХІ століття створена Чу Ван Хуа (2006). Подальші взірці даного жанрового різновиду з'явилися в творчості композитора-піаніста Ге Цина, який в з 2011 по 2020 роки написав 20 великих китайських фортепіанних сонат.

Однак загальна закономірність, згідно якій начало епохи великої китайської фортепіанної сонати пов'язано з початком ХХІ століття, має своє виключення. Як виключення у структурі загальної закономірності постає велика китайська фортепіанна соната Цзоу Лу. Твір, створений 1958 року, набув значення історично першого і єдиного в ХХ столітті взірця великої китайської фортепіанної сонати. Композитор-піаніст Цзоу Лу, вивчивши шляхи розвитку європейської фортепіанної сонати останніх років ХVІІІ – ХІХ століть, пророчо відчув особливості подальшого розвитку жанру в Китаї ХХІ століття, пов'язавши його майбутнє саме з властивостями його «великого» різновиду. Адже тільки в великій сонаті «сонатно-циклічна форма» (за В.В. Протопоповим) як втіленні ідейно-художньої єдності цілого знаходить своє розгорнуте втілення. Лише через п'ятдесят років після створення першого взірця велика китайська фортепіанна соната набула свого розвитку в музичній культурі початку ХХІ століття, визначивши розвиток жанру в музичному мистецтві майбутнього.

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю розкриття специфіки формування такого внутрішньо-жанрового різновиду, як велика китайська фортепіанна соната, встановлення властивих їй ознак перетлумачення європейського жанрового архетипу, виявлення історико-художнього значення створеного Цзоу Лу 1958 р. першого взірця означеного внутрішньо-жанрового різновиду.

Огляд літератури. Історично перша велика китайська соната не набула аналітичного вивчення на основі застосування жанрово-стильового підходу а ні в китайському, а ні західному музикознавстві. Тому до дослідження уведені наукові роботи, в яких подаються загальні ознаки європейської великої фортепіанної сонати, властивості сонатно-симфонічного циклу, а саме класичні праці М. Арановського [1], В. Бобровського [2], Н. Горюхіної [3], Є. Назайкінського [4], В. Протопопова [5; 6], М. Ройтерштейна [7], а також роботи В. Троппа [6], Т. Шевченко [7]. На формування наукової концепції даної статті вплинули попередні дослідження автора, присвячені вивченню історії і теорії маленької китайської

фортепіанної сонати, а також великих китайських фортепіанних сонат Ге Цина.

Мета статті – визначити історико-художнє значення першої великої китайської фортепіанної сонати Цзоу Лу.

Об'єктом дослідження є велика фортепіанна соната, а **предметом** – перша китайська велика фортепіанна соната, створена Цзоу Лу 1958 року.

Виклад основного матеріалу. Поява великої сонати Цзоу Лу, її унікальне значення, відсутність безпосереднього подальшого розвитку цього внутрішньо-жанрового напрямку в контексті ХХ століття, обумовлені подіями як художнього, так і політичного життя Піднебесної. Залишаючись виключенням в музичній культурі ХХ століття, велика китайська фортепіанна соната Цзоу Лу не є випадковістю, адже її поява обумовлена розвитком китайської музичної культури.

Художні передумови створення першої великої китайської фортепіанної сонати достатньо багаторівневі. Перша в історії велика китайська фортепіанна соната виникла у добу першого розквіту жанру в його мініатюрному варіанті. То був другий період в історії розвитку маленької китайської фортепіанної сонати, що охоплює 1950 роки. Упродовж цього періоду виникло 11 відомих взірців маленьких сонат, що засвідчили завершення процесу націоналізації європейського жанру, тобто вироблення характерних ознак її вестернізації і досягнення першого розквіту. Узагальнивши ознаки, притаманні маленькій китайській фортепіанній сонаті, що пройшла стадію націоналізації на рівні вироблення відповідного «інтонаційного словника», та європейської великої сонати (симфонізація, оркестральність, монументальність, філософічність змісту), Цзоу Лу створив історично перший взірець внутрішньо-жанрового різновиду в контексті музичної культури Піднебесної. Поява великої сонати Цзоу Лу умовно розподіляє другий період в історії маленької китайської фортепіанної сонати на два етапи, відображуючи можливі шляхи подальшого розвитку жанру в музичній культурі Піднебесної.

Передумови появи першої великої китайської фортепіанної сонати обумовлені також новим колом західних впливів на розвиток фортепіанного мистецтва Піднебесної в цілому, та національного жанрового різновиду, зокрема. Завдяки навчанню китайських музикантів упродовж 1950-х – першої половини 1960-х рр. в консерваторіях європейських країн, вивчення історико-теоретичних

курсів та засвоєння основ виконавських спеціальностей, відбувалося поглиблення знань щодо західної музичної культури і, відповідно, їх переосмислене уведення до національної музичної культури. Вивчаючи західне музичне мистецтво, Цзоу Лу, познайомившись зі взірцями великої фортепіанної сонати, усвідомив його історико-художню роль у перспективі розвитку жанру в європейській культурі з кінця XVIII століття, охопивши все XIX й першу половину XX століть. В цей період «велика» соната набула значення внутрішньо-жанрової домінанти в контексті західного фортепіанного мистецтва. Провівши певні історико-культурні паралелі, китайський композитор-піаніст дійшов висновку, що не з маленькою, а саме з великою фортепіанною сонатою мають бути пов'язані шляхи у майбутнє національного музичного мистецтва. Передчуття Цзоу Лу виправдалися: розвиток маленької китайської фортепіанної сонати припинився в 1990-і роки, тоді як буття жанру в XXI столітті в музичній культурі Піднебесній цілком пов'язане з його «великим» жанровим різновидом.

Історично перша велика китайська фортепіанна соната виникла під час навчання китайського композитора-піаніста в Московській консерваторії з 1954 по 1959 рр. (за рік до її закінчення та за два роки до повернення її автора до Китаю у 1960 р.). Саме тоді Цзоу Лу усвідомив, що, по аналогії з історією сонати в західній культурі, успішний розвиток китайської сонати уможлиблюється виключно за умов створення його монументального взірця – «великої» сонати. Під впливом знань з історії та теорії європейської фортепіанної сонати, що упродовж кінця XVIII – першої половини XX століття тяжіла до монументалізму, концертності, оркестровості, втілення філософського змісту, китайський композитор створив твір, котрому судилося стати першим взірцем жанрового різновиду великої фортепіанної сонати в китайській музичній культурі.

Відсутність подальших композиторських звернень великої китайської фортепіанної сонати упродовж другої половини XX століття підкреслює ту випереджаючу роль, яку відіграв Цзоу Лу в національній історії жанру. Тому що усі відомі взірці фортепіанної сонати, створені упродовж другої половини XX століття, мають ознаки саме її «маленького» різновиду, в котрих продовжували відпрацьовуватися і вдосконалюватися закономірності національно тлумачного жанру. На відсутність інших взірців великої китайської фортепіанної сонати у другій половині XX століття не могла не

вплинути загальна культурна політика Китаю упродовж 1966 – 1967 рр. *Перерваний процес розвитку маленької китайської фортепіанної сонати у добу «культурної революції», обумовлений не стільки внутрішнім розвитком національного музичного мистецтва (що, навпаки, мало всі передумови для подальшого розквіту), скільки політичними настановами, зміною художніх орієнтирів.* Перерваний процес розвитку китайської фортепіанної сонати слід поширити і на її «великий» жанровий різновид. Адже за умов поступового розвитку китайської культури упродовж 1966 – 1976 рр. не тільки маленька, але й велика китайська фортепіанна соната мала би розвиватися іншими шляхами.

Як своєрідні жанрові прообрази історично першої великої китайської фортепіанної сонати слід вважати найбільш знакові в історії західної музики взірці, що вирізняються монументальністю, масштабністю, оркестровістю, концертністю мислення, величністю філософського змісту.

Важливим завданням є встановлення часу появи західної великої фортепіанної сонати, що з'являється у передостанні роки XVIII століття, ознаменовані рубіжністю доби, коли у межах віденського класицизму та естетики Просвітництва визрівали стильові ознаки музичного преромантизму. Велика фортепіанна соната з кінця XVIII століття і впродовж першої половини XVIII століття більшою мірою розвивається у річищі австро-німецької традиції.

Четверта соната Л. ван Бетховена (*Es-dur*, op.7, 1796 – 1797, у 4-х чч.) має «авторське жанрове ім'я» «велика» є, очевидно, першим взірцем даного жанрового різновиду. Упродовж 1798 року було написано дві великі фортепіанні сонати віденських класиків: 52 соната Й. Гайдна (*Es-dur*) і 8 Бетховена (*c-moll*). Якщо велика фортепіанна соната в творчості Л. ван Бетховена постає як «авторське жанрове ім'я», то остання фортепіанна соната Й. Гайдна дістала це жанрове ім'я, завдяки її відповідності ознакам монументальності, розвиненості інтонаційної драматургії. Якщо 8 соната Бетховена входить до числа ранніх сонат композитора, де було сформовано еталонне уявлення композитора про жанровий різновид, то 52 соната Й. Гайдна – останній взірець жанру в спадщині фундатора віденської школи, підсумок його новаторських творчих пошуків у цій жанровій сфері. Якщо перші великі фортепіанні сонати Бетховена передували його симфонічній творчості, то велика фортепіанна соната Гайдна з'явилася після завершення симфонічної творчості композитора. Великі сонати 1798

року, створені віденськими класиками, тлумачні як 3-хчастинні цикли, частини яких співвідносяться за принципом Швидко – Повільно – Швидко. Саме такий тип сонатної трьох-частинності обирає китайський композитор-піаніст як модель першої в історії китайської фортепіанної культури великої сонати.

Якщо в творчості Бетховена великі сонати з'явилися як результат нетривалих попередніх композиторських експериментів, якщо Гайдн завершував свою більш ніж 40-річну фортепіанно-сонатну творчість новаторською великою фортепіанною сонатою, то Цзоу Лу розпочав і, водночас, завершував свій «сонатний досвід» історично першою (і останньою в ХХ столітті) великою китайською фортепіанною сонатою.

Цзоу Лу у середині ХХ століття підготував той культурний ґрунт, на якому зростав національний жанровий різновид китайської сонати ХХІ ст. Однак, якщо велика фортепіанна соната Бетховена і Гайдна набула свого безперивного продовження в творчості європейських композиторів ХІХ століття, то «паростки сонатного дерева» Цзоу Лу дали свої плоди майже через 50 років. Взірці безперервного розвитку жанрового різновиду великої фортепіанної сонати в європейському контексті надає творчість Бетховена (соната Сі-бемоль мажор для молоточкового клавіру, твір 106, № 29; Велика соната для хаммерклавіру № 29, ор. 126, 1817 – 1819) і його послідовників, зокрема Р. Шумана, велика соната якого (№ 3, ор. 14, фа-мінор, в 4-х чч. 1836, друга ред. – 1853 р.), дістала своє жанрове ім'я за порадою І. Мошелеса, тоді як композитор спочатку іменував свій твір «Концертом без оркестру». До числа знакових великих фортепіанних сонат слід віднести наймасштабніший твір П.І. Чайковського для фортепіано соло (*G-dur*, 1878/1879, в 4-х чч.), Сонату М. Метнера ор. 25, № 2 належить «до групи драматичних і трагедійних» (за Т. Шевченко). Відзначимо, що жанровий різновид великої фортепіанної сонати в європейському часі-просторі розвивається і поза наявності відповідного авторського жанрового імені (соната *b-moll* Ф. Шопена; твори Ф. Ліста, І. Брамса).

Створена 1958 р. Sonata Цзоу Лу «*Ode to Youth*» за своїм змістом відповідає типовій для того часу тематикою, властивій китайській музичній культурі та «маленькому» взірцю жанру. Хвала юності вирізняє численні взірці маленької китайської фортепіанної сонати того часу. Актуалізацію теми юності і дитинства в музичному мистецтві Китаю 1950-х років слід обумовити загальним відчуттям

радісного молодіжного руху, що символізував молодість нещодавно утвореної країни (КНР, 1949), що переживала період становлення. Відносно молодим був на той час і китайський композитор, якому на той період було 31 рік (1927 – 1972). Цзоу Лу уособлював молоде прогресивне покоління Китаю, національної інтелігенції, що, формуючи творчі пріоритети молодій країні, вдавалося до символіки юності. В дусі традиції національної китайської сонати в її «маленькому» різновиді, у великій сонаті Цзоу Лу значущу роль відіграє програмний метод. Програмність першої великої китайської сонати має жанровий характер: зміст I ч. визначений композитором як ода, II – як пісня кохання, III – як Rondo of Joy.

Як і європейські великі фортепіанні сонати, створені в кінці XVIII – упродовж XIX століття, Соната Цзоу Лу стала квінтесенцією новаторських здобутків у контексті китайської національної версії жанру. Замість мініатюрного сонатного циклу, сонатної форми без розробки (або з мінімізованою розробкою) в I частині, II ч. у формі періоду і лаконічного фіналу, Цзоу Лу запропонував розвинені формоутворення та музично-драматургічний план трьох-частинного циклу з ускладненою (порівняно з «маленькими» китайськими сонатами) фортепіанною фактурою, пронизаною національною китайською інтонаційністю.

На музичну драматургію першої великої китайської сонати вплинули симфонічно-оркестрові західно-європейські жанрові традиції, засвоєні та втілені Цзоу Лу в «Симфонії-рапсодії» і «Симфонічній сюїті». Рапсодичні впливи помітні в структурній організації I і III частин, що володіють ознаками контрастно-складовій форми. Крім того, в обрамлюючих частинах Сонати проявляються й жанрові ознаки сюїти (зокрема, контрастність, різноманітність в єдності, що виявляються через наявність рис послідовності, ряду), немов би «згорнутої» в одночастинність. У середній частині відчутні впливи камерної музики в її національній інтерпретації китайського композитора – автора струнного квартету.

Окрім інструментальних впливів, у великій китайській фортепіанній сонаті слід відзначити широко тлумачну пісенно-вокальну природу, що спостерігається в можливості тлумачення твору як інструментально тлумачного вокального циклу, вокальній природи мови (в ліричних епізодах I і III частин, а також II частині як любовної пісні, за авторським визначенням). Ода як урочиста пісня – один з типових жанрів класичної китайської музично-поетичної культури –

поширюється на весь сонатний цикл, набуваючи значення жанру другого плану у великій сонаті. I частина історично першої великої китайської фортепіанної сонати успадкувала програмну назву всього сонатного циклу («*Ode to Youth*»); художній задум II і III частини, що мають окремі програмні назви, підкорені розкриттю загального юнацько-одичному змісту Сонати. Пісенна природа великої сонати найпослідовніше втілена в II частині – «*Love Song*», дещо вальсової за духом. Характерним тут є запис першої теми у «партитурному стилі» – на трьох нотних станах, на верхньому з яких записана пісенна за походженням тема-мелодія, тоді як на двох нижніх – «акомпанемент» до неї.

Характерною є темпова логіка історично першої великої китайської фортепіанної сонати. Її I частина має такі темпові визначення: *Allegro – Poco meno mosso, Cantabile – Agitato – Spiritoso – Tempo I*; II частина – *Lento cantabile*; III частина – *Allegro – Marcato – Poco meno mosso – Tempo I – Marcato – Meno mosso – Tempo I – Agitato – Marcato*.

У темповій концепції великої китайської сонати своєрідно відображено функції частин європейського жанрового архетипу. У структурі три-частинного циклу великої сонати лише II частина – однотемпова; в ній композитор втілює багатогранність почуття любові (іпостась «Людина, що думає»). Політемповість I і III частин підкреслює властиві їм зміни афектів, засвідчує актуальність для китайського композитора шупановського тлумачення сонати, що взаємодіє з жанровими ознаками сюїти. Політемповість I частини Сонати Цзоу Лу обумовлена завданням втілення змісту початкової частини сонатно-симфонічного циклу як такого, виробленої в європейському тлумаченні жанру. У першій великій китайській фортепіанній сонаті I частина як передбачення багатопланового змісту всього сонатного циклу в цілому, як своєрідне втілення іпостасі «Людини, що діє» (за М. Арановським) відтворює чергу афектів, що видозмінюються у відповідності до темпових показників. Темпові зміни відзначають і етапи формотворення у I частині циклу. Політемповість III частини – фінального рондо радості, скерцо в формі рондо (втілює іпостась «Людини суспільної») обумовлена природою жанроформи Rondo: темпові зміни відзначають, по-перше, чергування рефренів і епізодів, по-друге, – зміну психологічних станів ліричного героя твору.

Як приклад оригінального композиторського мислення Цзоу Лу – наведемо аналіз формотворення та інтонаційної драматургії I частини великої китайської фортепіанної сонати 1958 року створення.

Темоутворення I частини, створеної у своєрідно тлумаченій сонатній формі, відзначено співставленням тематичних конструктів, побудованих на основі чергування мажорних і мінорних варіантів пентатоніки. *Тема головної партії* основана на контрастному співставленні п'яти чотиритактових елементів, побудованих на мінорних пентатонічних утвореннях, пронизаних наскрізною героїчно-одичної ідеєю. Стрибкоподібні мелодичні побудови широкого діапазону (у межах ундецими та дуодецими), оздоблення форшлагами, синкопована ритміка, бурхливий фон, розташування першої кульмінації у репризному проведенні першого тематичного елемента, – всі ці фактори оформлення пентатонних ладів засвідчують, що композитор тут скеровувався європейськими надбаннями викладення та розвитку тематичного матеріалу. Показовим аспектом своєрідного синтезу ознак національного і європейського музичного мислення у викладі тематичного матеріалу головної партії I частини є такий момент: у підсумку мисленнєвої операції по об'єднанню двох пентатонних рядів (мінорної пентатоніки від *fis* та від *e*) вибудовується семіступенний мінорний звукоряд (*e-moll*).

Масштабність викладу теми головної партії (охоплює 20 тактів) засвідчує композиторський намір утворення розвинених розділів сонатної форми I частини як передумови конструювання великої сонати в цілому.

Масштаби сполучної партії, що без додаткового переходу включена композитором до експозиції I частини сонати, перевершують обсяг теми головної партії (30 тактів). Китайський композитор обирає тут ті європейські взірці побудови сонатної експозиції, в котрих перехід до контрастної побічної партії тлумачиться як поліетапний процес. Тема сполучної партії, що проходить три етапи становлення (визначаються реєстровими, фактурними, динамічними ознаками викладення) співвідноситься з тематичним матеріалом головною партії на основі похідного контрасту (низхідний квартовий хід як головна будівельна конструкція теми головної партії трансформується на висхідний; зберігається й синкопічна структура у темоутворенні). Однак до теми сполучної партії композитор вводить і принципово новий елемент, оснований на

пунктирній ритміці. Зміни висхідного тону у проведенні ангемітонних побудов постають своєрідним аналогом модуляційного процесу, властивого розділу сполучної партії в європейських прообразах. Характерною ознакою сполучної партії є уведення до неї елементів мотивної розробковості, що передусе сонатній розробці. Virізняє сполучну партію і поступова зміна образно-емоційного стану: перехід від героїки, успадкованої від теми головної партії, до ельфійної скерцозності сприяє підготовці ліричної теми побічної партії.

Уведення теми побічної партії (охоплює 24 такти) базується на переході від мінорної пентатоніки до мажорної, здійсненому на основі енгармонічної заміни знаків у межах однойменного п'ятиступеневого міноро-мажору (*cis – Des*). Тема побічної партії (*Poco meno mosso, Cantabile*) за своїми жанровими ознаками має бути визначена як ноктюрн, базований на мажорній китайській пентатоніці. Структура (4-хтактовий вступ, квадратний період повторної побудови з 16 тактів, 4-хтактове доповнення-перехід), характерна хвилеподібна фактура, подовжена мелодична лінія широкого діапазону (у межах ундецими), динамічні відтінки (*mp, p*) – всі перелічені ознаки теми побічної партії відповідають жанровим ознакам європейського ноктюрну. Тоді як інтонаційна природа підкреслює національне зафарблення теми побічної партії. Синтез національного (на рівні інтонаційної драматургії) та європейського (жанрові ознаки) характеризують тему побічної партії як своєрідний китайський ноктюрн.

Перехід до теми заключної партії також здійснюється завдяки енгармонічній заміні, в наслідок чого знову встановлюється мінорна пентатоніка від *cis* (ладова домінанта сполучної партії).

Тема заключної партії (25 тактів) у відповідності до законів, властивих європейському прообразу, утворена на основі синтезу переосмислених тематичних елементів головної і побічної партій, у структурі яких мають другорядне значення.

Експозиція сонати Цзоу Лу, що virізняється невідомими взірцям маленької китайської сонати розробковістю, масштабністю, жанровою контрастністю, демонструє здійснені композитором новації у формотворенні та драматургії у досягненні якісно нових ознак в національній культурі, властивих справжній великій сонаті, побудованій на національній програмі та інтонаційній драматургії.

У двох розділах доволі розвиненої розробки відбувається мотивна робота спочатку на матеріалі теми головної партії (*Agitato – Rubato*), потім – побічної (*Spiritoso*). Характерною ознакою образної

драматургії розробки є властива їй драматизація експозиційного тематизму, що відповідає численним європейським прообразам. Розміщення генеральної кульмінації I частини сонати у заключному розділі розробки дозволяє провести паралелі з драматургічним планом деяких фортепіанних сонат Бетховена.

Важко переоцінити роль сонатної розробки, представленої Цзоу Лу. Адже у маленьких китайських фортепіанних сонатах розробка нерідко відсутня або надто мініатюрна й безконфліктна. I частина твору Цзоу Лу постає як втілення мистецтва мотивної розвиненої розробки, базованої на конфліктному співставленні тематизму, – необхідної умови формотворення великої фортепіанної сонати. Китайський композитор, створивши розвинену, драматургічно насичену мотивну розробку, проклав шлях до великої китайської фортепіанної сонати майбутнього.

Реприза сонатної форми I частини вирізняється такими ознаками, властивими європейському прообразу, як наявність ознак розробковості, динамізації, коди як затвердження одичної ідеї. Витіснення матеріалу заключної партії з репризи пояснюється бажанням композитора сконцентрувати тематичний матеріал на проголошенні двох тематичних утворень – головної і побічної партій. Функція коди, що базується на тріумфальному проведенні в акордово-октавному викладенні тем головної і сполучної партій, полягає в ствердженні одичного змісту I частини.

Сонатна форма I частини «*Ode to Youth*» значущість Сонати Цзоу Лу в історії формування національного різновиду європейського жанрового прообразу. Тут вперше в історії розвитку жанру було сформовано розвинену концепцію сонатної драматургії, базованої на основі синтезу ознак європейського прообразу на рівні формотворення та прийомів драматургічного розвитку і національного за своїм походженням тематизму.

Висновки. Історико-художня місія Цзоу Лу – композитора-піаніста полягає у створенні історично першого взірця великої китайської фортепіанної сонати, створеної під впливом структурно-композиційних основ західних жанрових прообразів, пристосованих до китайської за походженням п'ятиступенної інтонаційної драматургії. Зберігаючи здобутки процесу націоналізації європейського жанрового прообразу, втілені у взірцях маленької китайської фортепіанної сонати, композитор звернувся до викладення типового програмного змісту (уславлення юності, що символізує

розквіт новоутвореної держави – КНР). Надавши твору ознак монументального циклу, концертності, віртуозності, наскрізності інтонаційного розвитку, Цзоу Лу наблизив велику китайську фортепіанну сонату до європейського жанрово прообразу, передчувши, що саме за цим жанровим різновидом – майбутнє національної піаністичної культури. Паростки національної концепції великої фортепіанної сонати зійшли лише через 50 років, у ХХІ столітті, коли даний жанровий різновид набув ведучого значення у композиторській та виконавській творчості Піднебесної, особливості інтерпретації якого у сьогоденні музичної культури Китаю можуть постати **перспективною** подальшого наукового розвію означеної теми.

Список використаних джерел і літератури:

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960 – 1975 годов. Москва: Советский композитор, 1979. 288 с.
2. Бобровский В.П. Сонатно-циклическая форма. *Музыкальная энциклопедия*. В 6 тт. Т. 5. Симон – Хейлер. Москва: Советская энциклопедия, 1981. С. 204–206.
3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Київ: Музична Україна, 1970. 318 с.
4. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. Москва: Владос, 2003. 248 с.
5. Протопопов В.В. Принципы музыкальной формы Бетховена. Сонатно-симфонические циклы ор.1 – 81. Москва: Музыка, 1970. 331 с.
6. Протопопов В.В. О сонатно-циклической форме в произведениях Шопена. *Вопросы музыкальной формы*. В. 2. Москва, 1972. С. 166–180.
7. Ройтерштейн М. О единстве сонатно-циклической формы у Чайковского. *Вопросы музыкальной формы*. В. 1. Москва, 1967. С. 127–150.
6. Тропп В.В. Клавирные сонаты Гайдна: к проблеме формирования жанра и эволюции стиля. Афтореф. дис. ... канд. искусств. Москва, 2001. 29 с.
7. Шевченко Т. Фортепианные сонаты Николая Метнера: жарово-композиционные особенности и проблемы интерпретации. *Київське музикознавство*. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київський інститут музики ім. Р.М. Глієра. 2016. № 53. С. 52–62.
8. Ян То. Историчний генезис та перший період формування китайської фортепіанної сонати. *Вісник НАККИМ*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 2. С. 231–236.
9. Ян То. Перша фортепіанна соната Ге Цин: основи композиторської інтерпретації європейського музичного жанру. *Культура України*. Харків, ХДАК, 2018. В. 61. С. 252–260.
10. Jan To. Chinese Small Piano Sonata: periods of historical and artistic development. *The European Journal of Arts*. Vienna. 2020. Vol. 2. P. 133–138.

References:

1. Aranovsky, M. (1979). *Symphonic Quest. The Symphonic Genre Problem in Soviet Music in 1960 - 1975*. Moskva: Soviet Composer [in Russian].
2. Bobrovsky, V.P. (1981). *Sonata-Cyclic Form*. *Music Encyclopaedia*, 5, 204–206 [in Russian].
3. Goryukhina, N. (1970). *Evolution of Sonata Form*. Kyjiv: Muzichna Ukraina [in Ukrainian].
4. Nazaikinsky, E.V. (2003). *Style and Genre in Music*. Moskva: Vlado [in Russian].
5. Protopopov, V.V. (1970). *Beethoven's Principles of Musical Form. Sonata-symphonic cycles op.1-81*. Moskva: Music [in Russian].
6. Protopopov, V.V. (1972). *About sonata and cyclic form in Chopin's works*. *Problems of Musical Form*, 2, 166–180 [in Russian].
7. Reutherstein, M. (1967). *On the Unity of Sonata-Cyclic Form in Tchaikovsky*. *Voprosy of Musical Form*, 1, 127–150 [in Russian].
6. Tropp, V.W. (2001). *Haydn's piano sonatas: to the problem of the genre formation and the style evolution*. Candidate dissertation. Moskva [in Russian].
7. Shevchenko, T. (2016). *Piano Sonatas by Nikolai Metner: Compositional Peculiarities and the Problems of Interpretation*. *Kiyevsky Muzikoznavstvo*, 53, 52–62 [in Ukrainian].
8. Jan To, (2019). *Historical genesis and the first formative period of the Chinese piano sonata*. *Vissnik NAKKLM*, 2, 231–236 [in Ukrainian].
9. Jan To, (2018). *First Piano Sonata by Ge Qing: Fundamentals of Composer's Interpretation of European Musical Genre*. *Culture of Ukraine*, 61, 252–260 [in Ukrainian].
10. Jan To, (2020). *Chinese Small Piano Sonata: periods of historical and artistic development*. *The European Journal of Arts*, 2, 133–138 [in Ukrainian].

UDC 78.082.1

DOI 10.33287/222120

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>

Сізіх Євгенія Юріївна,
магістрант кафедри «Історія та теорія музики»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (098) 203-54-09
email: evgsizyhe@gmail.com

СИМФОНІЯ «ASYLA» Т. АДЕСА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ БРИТАНСЬКОЇ МУЗИКИ

Метою статті є виявлення особливостей трактування жанрового канону в симфонії «Asyla» Томаса Адеса та з'ясування найбільш характерних стилістичних аспектів постмодерністичного почерку композитора. Коло **методів** наукової статті базується на сукупності ряду підходів: порівняльному, що уможливорює виявлення паралелей та розбіжностей у трактовці тем симфонії; жанрово-стильовому, що допомагає виявити риси індивідуального стилю композитора в роботі з музичним матеріалом; музично-семантичному, що дозволяє прослідкувати розвиток основних образів твору. **Наукова новизна теми** полягає у розширенні уявлень про сучасну симфонічну музику Великобританії, а також у дослідженні характерних особливостей симфонії «Asyla» Томаса Адеса як яскравого прикладу британського симфонізму межі ХХ–ХХІ століть. **Висновки.** В «Asyla» реалізована своєрідність поглядів сучасного композитора на чотирьохчастинний симфонічний цикл, в якому традиційні образно-емоційні компоненти жанру представлені у незвичному вигляді. Підкреслюється, що на драматургію симфонії напряму впливає програма, яка пов'язана з концептом «притулку», по-різному представленому в кожній частині. Аналіз стильових компонентів симфонії «Asyla» доводить, що

полістилістика є основою творчого методу, якого дотримується Т. Адес при написанні симфонії. Засобами полістилістики в симфонії «Asyla» виступають цитати та алюзії різних стилів академічної та масової музики. Серед найбільш значущих «стильових знаків» стають тема Пасакалії Й. С. Баха (I частина) та ініціальна теми з опери «Замок герцога Синя Борода» Б. Бартока (IV частина), фактура ренесансного багатоголосся (II частина), подана крізь призму оркестровки Р. Вагнера та Г. Малера, метро-ритм техно-музики (III частина). Робиться висновок, що в симфонії «Asyla» віддзеркалені гострі проблеми сучасного суспільства, творче вирішення яких пропонується композитором в рамках загальномузичних тенденцій межі XX – XXI століть.

Ключові слова: британська симфонічна музика, творчість Т. Адеса, симфонія «Asyla», полістилістика, інтертекстуальність.

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

Сизых Евгения Юрьевна, магистрант кафедры «История и теория музыки» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Симфония «Asyla» Т. Адеса в контексте развития современной британской музыки

Целью статьи является выявление особенностей трактовки жанрового канона в симфонии «Asyla» Томаса Адеса и выяснение наиболее характерных стилистических аспектов постмодернистского почерка композитора. **Круг методов** научной статьи базируется на совокупности подходов: сравнительном, что делает возможным выявление параллелей и расхождений в трактовке тем симфонии; жанрово-стилевым, что помогает выявить черты индивидуального стиля композитора в работе с музыкальным материалом; музыкально-семантическом, что позволяет проследить развитие основных образов произведения. **Научная новизна** темы заключается в расширении представлений о современной симфонической музыке Великобритании, а также в исследовании характерных особенностей симфонии «Asyla» Томаса Адеса как яркого примера британского симфонизма рубеже XX – XXI веков. **Выводы.** В «Asyla» реализовано своеобразие взглядов современного композитора на четырехчастный симфонический цикл, в котором традиционные образно-эмоциональные компоненты жанра представлены в необычном виде.

Подчеркивается, что на драматургию симфонии напрямую влияет программа, которая связана с концептом «убежища», по-разному представленному в каждой части. Анализ стилизованных компонентов симфонии «Asyla» доказывает, что полистилистика является основой творческого метода, которого придерживается Т. Адес при написании симфонии. Средствами полистилистики в симфонии «Asyla» выступают цитаты и аллюзии различных стилей академической и массовой музыки. Среди наиболее значимых «стилевых знаков» становятся тема пассакалии Й.С. Баха (I часть) и инициальная тема из оперы «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока (IV часть), фактура ренессансного многоголосия (II часть), представленная сквозь призму оркестровки Р. Вагнера и Г. Малера, метро-ритм техно-музыки (III часть). Делается вывод, что в симфонии «Asyla» отражены острые проблемы современного общества, творческое решение которых предлагается композитором в рамках общемузыкальных тенденций рубежа XX – XXI веков.

Ключевые слова: британская симфоническая музыка, творчество Т. Адеса, симфония «Asyla», полистилистика, интертекстуальность.

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

Sizykh Evgeniya, graduate student of the chair «History and Theory of Music» of Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

Symphony «Asyla» by T. Ades in the context of the development of modern British music

The purpose of the article is to identify the features of the interpretation of the genre canon in the symphony «Asyla» by Thomas Ades and to clarify the most characteristic stylistic aspects of postmodern composers language. The range of **methods** of a scientific article is based on a combination of a number of approaches: comparative, which allows to determine similarities and identify differences in the interpretation of the topic; genre-style, which helps to reveal the features of the individual style of the composer in working with musical material; musical and semantic, which allows tracing the development of the main images of the work. **The scientific novelty** of the topic lies in the expansion of ideas about contemporary symphonic music in Great Britain, and studying the features of the «Asyla» symphony by Thomas Ades as a vivid example of modern British symphony. **Conclusions.** «Asyla» realizes the modern composer's

view of the four-part symphonic cycle, in which the traditional image-emotional components of the genre are presented in an unusual way. Consideration of the dramatic strategy of the symphony «Asyla» allows us to define polystylistics as one of the important strategies followed by T. Ades in his symphonic work. Polystylistics, in the symphony «Asyla», is represented by the inclusion of quotations or allusions to various styles of academic and mass music. Among the most significant «stylistic signs» are the theme of Pasachalia by J.S. Bach (Part I) and the initial theme from the opera «The Castle of the Duke of Bluebeard» by B. Bartok (Part IV), the texture of Renaissance polyphony (Part II), presented through the prism of orchestration R. Wagner and G. Mahler, metro-rhythm of techno music (part III). In each of the parts, the composer provides the listener with some «refuge», traveling by which the main character seeks consolation. Thus, in the symphony «Asyla» T. Ades reflects the painful problems of the spiritual life of modern Western European society and reflects the general cultural process of mankind's return to the lost spiritual values.

The key words: British symphonic music, works of T. Adès, symphony «Asyla», polystylistic, intertextuality.

Постановка проблеми. Розквіт симфонічної музики в Британії почався в кінці XIX – на початку XX століття та був позначений яскравими творчими результатами. На світовій арені свого роду еталоном британського симфонізму стали симфонії Б. Бріттена, поза музичним простором яких уявлення про британську симфонічну музику виявляються вкрай розмитими. Разом з тим кількість симфонічних творів композиторів Британії та сміливість їхніх творчих ініціатив вражає, що спонукає до більш детального та глибокого осмислення цього сегменту музичної культури.

Сучасна британська симфонічна музика розвивається в руслі світових тенденцій, саме тому однією з її ознак стало розмиття жанрових рамок симфонії. Типова симфонічна концепція «людина і світ» втілюється у творах ряду британських композиторів по-новому, захоплюючи щораз інші ракурси, зсуваючись від раціоналістичної трактовки жанру в бік метафізичної. Цікавий погляд на питання набуття людиною внутрішньої гармонії, що вирішується в рамках симфонії, належить автору симфонії «Asyla» (1997) – Томасу Адесу (*Thomas Ades*), композитору, якого вважають сучасним класиком британської музики.

Актуальність теми. Сучасне вітчизняне музикознавство, залишається осторонь розгляду симфонічної творчості Томаса Адеса, як і музики Великобританії в цілому, а отже вивчення цього сегменту творчості є наочною проблемою. Заглиблення ж в симфонічну творчість Томаса Адеса дозволить по-перше заповнити явні прогалини у вивченні британської музики, а по-друге – уточнити особливості розвитку симфонії ХХІ століття.

Огляд літератури. Дослідження розвитку музики Великобританії обмежується невеликою кількістю російськомовних наукових розвідок, серед яких найбільшою популярністю користуються монографія Л. Ковнацької [1], в якій окреслюється специфіка народної творчості Великобританії та етапи розвитку англійської академічної культури від зародження до ХХ століття.

Творчістю Т. Адеса цікавляться переважно західні музикознавці та критики – Е. Венн [5], А. Росс [3], Т. Сервіс [4] та ін. Серед російськомовних праць необхідно вказати роботу О. Манулкіної [2], яка представляє собою інтерв'ю, записане під час візиту Т. Адеса у 2007 році на пітерський фестиваль «Нові горизонти». Тим не менш української праці, сконцентрованої на симфонічному доробку композитора, все ще не існує, що й визначає актуальність дослідження.

Мета статті – визначити особливості прочитання жанрового канону в симфонії «Asyla» Т. Адеса.

Основний матеріал. Томас Адес (1971) – один з найяскравіших британських композиторів нової генерації, якого на батьківщині по праву називають національним героєм ХХІ століття в сфері музичної культури, адже так само як і свого часу Б. Бріттену, цьому композитору вдалося зробити певний прорив в розвитку та популяризації англійської музики. Композиторський стиль Т. Адеса характеризується витонченою оркестровкою, різким переключенням настроїв, ритмічною вибагливістю, віртуозністю та застосуванням новітніх композиторських технологій. Складна і в той же час приваблива музика Т. Адеса базується на європейських традиціях, що дозволяє композитору тонко та влучно відреагувати засобами музичного мистецтва на гострі соціальні питання ХХІ століття, спроба вирішення яких стає смисловим ядром багатьох його творів. Яскравим зразком сучасного композиторського мислення може вважатися симфонічна творчість Т. Адеса, в якій митець розкриває тему особистісної самоідентифікації в жорстких умовах світу сьогодення. Композиторові належить три великі симфонічні твори («Asyla»,

«*Tevot*» та «*Polaris*»), серед яких особливий інтерес представляє симфонія «*Asyla*» (1997).

Цей твір був вперше прозвучав у жовтні 1997 року у виконанні Бірмінгемського симфонічного оркестру під керівництвом Саймона Реттла. Симфонія отримала відзнаку королівської філармонії, а також премією Греммеєра. «*Asyla*» одразу увійшла до концертного репертуару провідних західних оркестрантів та завоювала визнання публіки.

Задум твору продиктував особливості обігу композитора з жанровим інваріантом. Особливістю симфонії «*Asyla*» є те, що концепція інтертекстуальності закладена навіть у програмній назві, адже англійське слово «*asyla*» відзначається полісемічністю. За визначенням самого композитора, назва симфонії є похідним від: «*Asylum*» – “психіатрична лікарня”, але також “притулок”. Тиха гавань і будинок для божевільних» [2]. Слово «притулок» для Т. Адеса має й суспільно-політичний сенс, уособлюючи місце для біженців з країн третього світу. Водночас притулком може стати не тільки місце, але й ірреальна площина, пов'язана з концептом духовності або простір нічного клубу.

Тема притулку нерідко зустрічається в музичному мистецтві. Вона стає особливо актуальною протягом доби Романтизму. Так, в центрі пісні Ф. Шуберта «*Притулок*» опиняється образ самотньої людини, яка знаходить розраду в союзі з природою. У мистецтві ХХ – початку ХХІ століть тема пошуку притулку також залишається актуальною і часто пов'язується з тугою за минулим, спробою втечі від дійсності через звернення до релігії, медитації тощо. Відображуючи ці тенденції, у симфонії Т. Адеса демонструє різні способи втечі людини від дійсності, об'єднуючи усі перераховані смисли розуміння терміну «*asyla*».

Особливістю стилю симфонії Т. Адеса є майстерне поєднання традицій ренесансного багатоголосся з колористичною оркестровкою доби пізнього романтизму, із залученням танцювальних ритмів техномузики.

У центрі першої частини опиняється образ людини, яка шукає своє власне місце в сучасному світі, звертаючись до минулого. На початку першої частини уривчасті ритми та відокремлені мелодичні фрази створюють певний безлад, роздробленість. Особливу фарбу надає незвичайна оркестровка: симфонія відкривається темою дзвіночків (cowbells), що лунає на фоні металевого тембру

препарованого рояля. Найчастіше дзвіночки надають музиці пасторального відтінку, проте в рамках цієї симфонії звучання коров'ячих дзвіночків у вступі ніби уособлює висловлювання англійського поета Джона Дона: «По кому дзвонять, дзвонять по тобі». Дзвони навіть у такому амплуа, виступають знаком духовності, а тембр препарованого рояля увиразнює розлад в душі головного героя. Відзначимо, що одним з перших композиторів хто подібним чином трактував препарований рояль був Джон Кейдж, експериментам якого передували твори Е. Саті (1913) та Г. Коуела (1920). Непрямим послідовником творчості останнього можна вважати Т. Адеса.

Основою теми вступу стає числове співвідношення 3:4. Цікаво, що в рамках піфагорійського строю пропорція між звуками «до» та «фа» відповідає числовому значенню 3:4, що відповідає інтервалу квати, яка може вважатися інтонаційним ядром теми.

У першій частині композитор поєднує минуле та сучасність за допомогою введення алюзії теми пасакалії до мінор Й. С. Баха. Це – натяк на бахівську тему, її відображення, яке розчиняється в потоці невинних агресивних ритмів. Апеляція Т. Адеса до пасакалії Й. С. Баха виявляється знаковою. Геніального барокового композитора вважають художником-філософом, твори якого надихають на роздуми про таємничі питання буття. Проте бахівська тема в симфонії «Asyla» значно перетворюється, хоча від неї й залишається метрична пульсація, а також висотне положення. Т. Адес використовує початкові звуки теми пасакалії, хроматизуючи її та ритмічно викривляючи її, завдяки чому вона стає більш напруженою та схвильованою.

Тема Пасакалії c-moll Й. С. Баха



Тема з I частини симфонії Т. Адеса



Тема першої частини симфонії виявляється своєрідною з ладової точки зору. Ладова визначеність бахівського ініціуму вуалюється: він опиняється в незвичних для барокової теми умовах – всередині модальної структури, схожої на додекафонну 12-тонову послідовність.

Цікаво й те, що в композиційній будові першої частини симфонії риси барокового жанру варіацій на *basso-ostinato* частково зберігаються. Деформована тема пасакалії постійно повертається, проте зазнає метроритмічних перетворень, імітуючи метод варіантної зміни серії. Водночас цей варіантний розвиток сполучається з розробковим принципом сонатного *allegro*, в результаті чого варіації на *basso-ostinato* можна вважати формоутворюючим принципом другого плану.

Експресивність першої частини симфонії змінюється проникливою світлою меланхолією у другій. Тут, за словами самого Т. Адеса, втілений образ собору як релігійного «притулку». За допомогою яскравих оркестрових фарб та прийомів ренесансного багатоголосся, композитором вибудовується грандіозна архітектурна звукова споруда.

Поліфонічні переплетіння оркестрових голосів, збагачені хроматичними напівтонами, асоціюються з молитвою парафіян. Барвіста оркестровка частини нагадує оркестрове письмо композиторів межі XIX – XX століть, зокрема Р. Вагнера та Г. Малера.

Водночас поєднання перкусії з тембром препарованого роялю викликає асоціації з урочистим звучанням дзвонів, як релігійного символу. Проте в даному випадку на відміну від першої частини дзвоновість насичує звуковий простір заспокоєнням та умиротворенням.

Третя частина симфонії «*Ecstasio*» відкриває шлях до нового «притулку», яким виявляється радикально протилежний світ. Тут, за свідченнями композитора, імітується атмосфера нічного клубу. Характерні ритмічні патерни у поєднанні з типовими для масової музики інструментальними сполученнями покликані відтворювати гомін лондонського клубу, з його монотонними ритмами та гулом натовпу, що надзвичайно виразно перемежаються поодинокими викриками.

Жанрово-стилістичне забарвлення частини свідчить про те, що Т. Адес не нехтує драматургічним каноном симфонії. Вдаючись до використання стилю танцювальної музики дев'яностих років XX століття (зокрема «*House Music*» і «*Techno*») у третій частині

формується своєрідна сполука менуету та скерцо, представлених в осучасненому вигляді.

Примітною особливістю «Ecstasio» стає також наявність програми, яка за словами самого композитора, віддзеркалює назву популярної в кінці минулого століття забороненої наркотичної речовини. Гіпнотичне повторення ритмічних структур, характерне для стилю «техно», стає причиною запаморочливого екстатичного характеру музики третьої частини симфонії. Водночас музичний матеріал безперервно оновлюється, зазнає трансформацій з боку гармонії та ритміки. Це додає музиці ще більшої напруженості та імпульсивності. Первинність ритму у цій частині споріднює її з музикою І. Стравінського, твори якого, до речі, частково вплинули на стиль Адеса.

Після енергійної жанрової третьої частини звучить загадковий фінал, в якому з'являються інтонації попередніх тем симфонії. Стилистично ця частина виявляє спорідненість з Симфонією Л. Беріо, творчою позицією якого були еkleктизм та плюралізм. Відкриває фінал ліричне багатоголосся дерев'яних духових, яке лунає на фоні акордів струнних, що нагадує початкову тему з *«Замку герцога Синя Борода»* Б. Бартока.

Окрім цього у фіналі використовується «похмура» тема валторни з першої частини симфонії, інтерпретована дуєтом туби та контрабасу, на фоні якої у дерев'яних духових та струнних інструментів звучить алузія бахівської пасакалії, гармонізована паралельними доскональними консонансами. На хвилі розвитку фіналу з'являється пісенна мелодія у надвисокому регістрі. Її зв'язок з музикою видатного майстра Б. Бартока додає їй ще більшої трагедійності.

У фіналі з'являється також семантична інверсія хоральної теми з першої частини, яка звучить у двох гобоїв, партії яких переплетені в єдиному русі, що нагадує риторичну фігуру *passus diriusculus*. Це – загальнолюдське голосіння: мелодичні лінії інструментів нашаровуються одна на одну, формуючи щемливі півтонові дисонуючі співзвуччя, які об'єднуючись у випадкові конкорди, створюють тимчасове виразно-емоційне, чуттєво-психологічне розрядження.

Поступово гармонічні функції починають змінюватися ще частіше, а мелодичні лінії стають ще активніше, підсилюючи контраст фактурних пластів. Водночас гармонічний зв'язок з початком симфонії стає більш відчутним завдяки використанню головних інтервалів

вступу. Надзвичайно тихе арпеджіо арфи розщеплює фактуру, шари якої, наголосимо, метрично співвідносяться як 5 до 4.

Поява безпосередньо теми фіналу стає визначною подією. Вона розпочинається з акорду *c moll* у струнних, на фоні якого звучить інфернальна алюзія хоральної теми препарованого рояля, яку відтіняє тріольний мотив гонга на задньому фоні. Фортепіанна партія поступово прискорюється та зазнає інтонаційних змін під впливом другого рояля. На цей дует нашаровуються мелодії струнних інструментів, а потім і духових, вписані у загальний хроматичний низхідний рух.

Консонуюча гармонічна середа, яка виникає у фіналі функціонально непрогнозована і виникає в результаті перехрещування різних фактурних шарів. Мелодична лінія також стає результатом складного плетіння ліній струнних інструментів, які ніби збираються задля загального «голосіння».

До цього матеріалу приєднується хоральна тема у струнних, в основі якої лежить ідея канону з метро-ритмічною пропорцією співвідношення голосів 5:4. При поступовому включенні ударних музика знову починає нагадувати оперу Б. Бартока, наповнюючи звукову атмосферу відповідними трагічними інтонаціями. В результаті розвитку руйнується створена струнною групою гармонічна єдність.

Уламки пасакалії, що звучать в різних шарах фактури, продовжують настирливо нагадувати про минуле. Шари фактури міняються місцями, рух прискорюється, статичне споглядання змінюється загальним зростаючим відчуттям тривоги та паніки. Створюється враження, що музичний матеріал симфонії може вибухнути.

Набат великого барабану сповіщає про наближення трагедії. Два мі мінорні акорди рояля надають відчуття тональної стабілізації та символізують останню спробу героя знайти притулок перед загальною трагедією. Але грандіозний, похмурий, владний акорд мі-бемоль мінору на масивній динаміці ніби ставить крапку та музика затихає. Консонуючий акорд мі-бемоль мінору, сповіщає про трагедію та нагадує крик героя, що так і не знайшов свого «притулку».

Висновки. Аналізуючи композиційні та драматургічні аспекти симфонії «Asyla» було з'ясовано, що від класичної симфонії залишається не так багато. Стабілізуючим компонентом виступає композиційно-драматургічний фрейм. Головним методом в побудові композиції та драматургії симфонії «Asyla» стає синтез різних

стильових рис, завдяки чому відкриваються нові смислові горизонти жанру симфонії.

Полістилістичні риси академічної симфонічної музики Британії були визначені історично та проявилися у симфонії «Asyla» у мозаїчності стильових орієнтирів як всередині кожної з частин так і в рамках цілого. Звертаючись до стилістичних особливостей музики Й.С. Баха, барвистої оркестровки Р. Вагнера та Г. Малера, ритмічних структур І. Стравінського та сучасних прийомів письма Л. Беріо та Б. Бартока, Т. Адес показує спектр різноманітних «притулків», мандруючи якими сучасний герой робить спробу віднайти своє місце у світі.

Перспективи подальшого вивчення означеної наукової теми. Зроблений аналіз відкриває величезну кількість шляхів подальшого осмислення симфонічної творчості британських композиторів. Серед питань, які тільки належить вивчити – своєрідні особливості драматургії, а також побудови симфоній «Tevot» та «Polaris» Т. Адеса.

Дослідження симфонічної трилогії сучасного британського композитора дозволить по-перше – у повні мірі розкрити стильові риси творчості композитора Т. Адеса, а по-друге – ще більше наблизитися до глибинного визначення особливостей еволюції симфонічного жанру в академічному музичному мистецтві ХХІ століття.

Список використаних джерел і літератури:

1. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития. Москва: Музыка, 1986. 216 с.
2. Манулкина О. Томас Адес: я не делаю отличий между музыкой, написанной в последние тысячу лет. Интервью в газете «Коммерсант». Санкт-Петербург, 2007. № 199. 21 с.
3. Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век. Corpus. 2012. 560 с.
4. Service T. Thomas Ades: Full of Noises. Faber, 2012. 208 p.
5. Venn E. Thomas Ades: Asyla. Taylor & Francis, 2017. 200 p.

References:

1. Kovnatskaya, L. (1986). English music of the twentieth century. Origins and stages of development. Moskva: Muzyka [in Russian].

2. Manulkina, O. (2007) Thomas Ades: I do not distinguish between the music written in the last thousand years. Interview in the newspaper «Komersant». Sankt-Peterburg [in Russian].
3. Ross, A. (2012). Next – the noise. Listening to the twentieth. Corpus [in Russian].
4. Service, T. (2012). Thomas Ades: Full of Noises. Faber [in English].
5. Venn, E. (2017). Thomas Ades: Asyla. Taylor & Francis [in English].

UDC 784.071.2

DOI 10.33287/222121

Чжан Сіцюй,
*аспірант Харківського національного
університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського*

тел. (066) 774 - 49 - 44

e-mail: alekskoz2010@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3956-0983>

ДИКЦІЯ ЯК АРТИКУЛЯЦІЙНИЙ ПРИЙОМ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СПІВАКА У СИЧЖОУСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ДРАМІ

Мета статті – вивчити особливості дикції у декламаційному інтонуванні у сичжоуській музично-сценічній драмі, розкрити роль специфічних артикуляційних прийомів – типу малюнка «да-шетоу», застосування якого вельми корисно у сфері вокального виконавства. **Методи дослідження.** У статті застосовані: історичний, жанрово-стильовий, компаративний методи, що сприяють рельєфному зіставленню артикуляційних декламаційних елементів у сфері китайської музично-сценічної драми та європейської опери. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві висвітлено специфіку дикції як компоненту декламаційного інтонування у сичжоуській музично-сценічній драмі. **Висновки.** У сфері вокального виконавства дикція є одним з базових засобів музичної виразності, оскільки чітке проголошення слова, будь-то у співі, або в мовних епізодах, детерміновано змістом твору, художнього образу чи логікою сценічної дії. Співак повинен усвідомлено застосовувати дикцію для втілення музичного задуму

автора. Саме «слово» є найконструктивнішим комунікатором у мережі «автор – виконавець – реципієнт», найважливішим елементом системи трансляції різноманітних емоцій, артикуляційним прийомом розкриття змісту музичного тексту в поетичному контексті композиції. Надати своє трактування музичного образу неможливо без виразного проголошення мовних або декламаційних зворотів. Рельєфна вимова кожних слова і літери, в говорінні яких віддзеркалюються спочатку деталі, а потім і ціле звукообразу, сприяють його розумінню на рівні сприйняття слухачем.

Ключеві слова: дикція, техніка да-шетюу, сичжоуська музична драма, лахуньцян, спів, декламаційне мовлення, дихання.

Чжан Сицуй, аспірант Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського

Дикция как артикуляционный приём исполнительского мастерства певца в сичжоуской музыкальной драме

Цель статьи – изучить особенности дикции в декламационном интонировании в сичжоуской музыкально-сценической драме, раскрыть роль специфических артикуляционных приемов – типа рисунка «да-шетюу», применение которого весьма полезно в сфере вокального исполнительства. **Методы исследования.** В статье использованы исторический, жанрово-стилевой, компаративный методы, способствующие рельефному сопоставлению артикуляционных декламационных элементов в сфере китайской музыкально-сценической драмы и европейской оперы. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в отечественном музыковедении освещены специфика дикции как компонента декламационного интонирования в сичжоуской музыкально-сценической драме. **Выводы.** В сфере вокального исполнительства дикция является одним из базовых средств музыкальной выразительности, поскольку четкое произнесение слова, будь то в пении, или в речевых эпизодах, детерминировано содержанием произведения, художественного образа или логикой сценического действия. Певец должен осознанно применять дикцию для воплощения музыкального замысла автора. Именно «слово» является самым конструктивным коммуникатором в системе «автор – исполнитель – реципиент», важнейшим элементом трансляции различных эмоций, артикуляционным приёмом раскрытия содержания музыкального текста в поэтическом контексте композиции.

Предоставить свою трактовку музыкального образа невозможно без выразительного произнесения речевых или декламационных оборотов. Рельефное произношение каждого слова и буквы, в говорении которых отражаются сначала детали, а затем и целостность звукообраза, способствуют его пониманию на уровне восприятия слушателем.

Ключевые слова: дикция, техника да-шетоу, сичжоуская музыкальная драма, лахуньцян, пение, декламационное говорение, дыхание.

Zhang Siqu, a graduate student of the Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky

Diction as an articulatory technique of the singer's performing skills in Sizhou musical drama

The purpose of this paper is to study the peculiarities of diction in declamatory intonation in Sizhou musical-stage drama, to reveal the role of specific articulatory techniques – such as drawing «da-shetou», the use of which is very useful in the field of vocal performance. **Research methods.** The article uses: historical, genre-style, comparative methods that contribute to the relief comparison of articulatory declamatory elements in the field of Chinese musical-stage drama and European opera. **The scientific novelty** of the work is that for the first time in domestic musicology the specificity of diction as a component of declamatory intonation in Sizhou musical-stage drama is covered. **Conclusions.** In the field of vocal performance, diction is one of the basic means of musical expression, as the clear proclamation of a word, whether in singing or in material episodes, is determined by the content of the work, artistic image or logic of stage action. The singer must consciously use diction to realize the author's musical idea. The «word» itself is the most constructive communicator in the network «author – performer – recipient», the most important element of the system of translation of various emotions, the articulatory technique of revealing the content of a musical text in a poetic context of the compositions. It is impossible to give one's interpretation of the musical image without a clear proclamation of speech or declamatory appeals. Relief pronunciation of each word and letter, in the speech of which the details are reflected first, and then the completely sound image, contribute to its understanding at the level of perception by the listener.

The key words: diction, da-shetou technique, Sizhou musical drama, Lahun, singing, declamatory speech, breathing.

Постановка проблеми. Поява азіатської музики на світовій арені – одне з найважливіших явищ культурного життя сучасності, яке впливає на розвиток світового музичного мистецтва. Вивчення художніх традицій музичної культури та мистецтва Китаю є дуже захоплюючим та перспективним процесом. Наразі у центрі даної розвідки знаходиться проблема вдосконалення дикції співака, що важливо як для сфери європейського вокального мистецтва, так і для висвітлення традицій сичжоуської музичної драми. Цей музично-драматичний різновид, як і пекінська опера, грає важливу роль у культурному обміні Китаю з іншими національними культурами країн світу. Особливості дикції як артикуляційного прийому проявляються у виконанні китайської вокальної музики: різнобарвних пісень, вокальних циклів, пекінської опери, зокрема музичної драми. На тлі сичжоуської музичної драми можливо побачити особливості дикції не лише у співі, але і в мовних епізодах, декламаційному мовленні, що створює множинність дискурсів дослідження проблеми.

Актуальність теми. Сичжоуська музична драма – один з чотирьох основних видів аньхойської драми, сформувалася в м. Сичжоу (прим. у XVIII ст.) – в пониззі річки Хуайхе – на основі народних пісень Сяочао «Маленькі пісні») і танців Хуагуден («з квітами, барабанами і ліхтарями»), набула поширення в провінції Аньхой, північних районах провінції Цзянсу, південних районах провінції Шаньдун та в інших місцях. Раніше вона була відома під назвою «лахуньцян» – (Lahun – «наспіви, що беруть за душу»). Поняття «лахуньцян» сьогодні вживається у широкому сенсі – якщо говорити про традиційність одного з видів китайської пісенності, а також у вузькому сенсі – як назва жанру музично-сценічного мистецтва. Актуальним завданням сучасного музикознавства є розгляд творчих властивостей і достоїнств цієї національної музичної драми.

Огляд літератури. Сучасне музикознавство приділяє увагу вивченню специфіки та надбань китайського вокального мистецтва різних жанрових сфер. Теоретичною базою даної наукової розвідки щодо природи й традицій сичжоуської музичної драми стали національні праці Чжан Юхэ [8], У Гань [9]. Виявленню універсальних властивостей феномену декламації сприяла дисертаційна праця Го Цяньпін [3], що висвітлює суттєві атрибути мовлення у контексті вокального виконавства. Стосовно особливостей дикції у співі й декламації спираємося на роботи В.І. Анушкіна [1],

А.О. Гладишевої [4], В.В. Емел'янова [5], В.П. Морозова [6] та інших дослідників, які, не чіпаючи національних параметрів вокальних творів, детально визначили загальні методичні й технічні засоби використання мовної техніки та артикуляції в мистецтві співу.

Мета статті – вивчення особливостей дикції у співі та декламаційному мовленні у сичжоуській музичній драмі.

Об'єктом дослідження є співвідношення співу і декламації у виконавському музично-сценічному мистецтві, а **предметом** – специфіка дикції як артикуляційного прийому виконавської майстерності співака у сичжоуській музичній драмі.

Виклад основного матеріалу. Кожний артист-вокаліст, який вживає мовне слово у музичному контексті, повинен розуміти його значення у створенні унікального художнього образу, як у співі в творах камерних, оперних жанрів, так і у музично-сценічній драмі. Досліднику цієї виконавської проблеми необхідно виявити художній комплекс засобів, що забезпечують втілення виразної вимови слова у вокалі. Вивчення особливостей дикції в сичжоуській музичній драмі, виявлення її суттєвих ознак, що залежать від національних та жанрово-композиційних градацій твору, буде сприяти вдосконаленню виконавської майстерності вокалістів різних шкіл та напрямів музичного мистецтва.

Спочатку розглянемо параметри дикції щодо її реалізації у речовій вимові. Існують визначення цього явища стосовно універсальних його властивостей: добра і правильна дикція – невід'ємна частина акторської майстерності, запорука успіху виступу будь-то драматичного актора або публічного оратора. Саме тому К.С. Станіславський приділяв пильну увагу розвитку сценічної мови у акторів драматичного театру.

Дикція (лат. *dicere* - вимовляти; *dictio* - вимова) – це чітка і зрозуміла вимова слів, що досягається за допомогою правильної *артикуляції* виконавця. *Артикуляція* залежить від ступеня тренуваності губ, язика і м'язів, що працюють при розмові або при співі [1, 23]. Поняття дикції включає у себе три компоненти:

- правильність артикуляції – відповідність положення органів артикуляції найкращому способу утворення звуків, інакше, при неправильній артикуляції, говорять про дефекти дикції;
- виразність артикуляції – це точність вимови окремих звуків у складі слова, від якої залежить розбірливість мови і

правильність її сприйняття оточуючими, що іноді потребує тренування артикуляційного апарату;

- манера проголошення – притаманний кожній людині індивідуальний спосіб вимовляти окремі слова, темп мови, схильність продовжувати або скорочувати склади, окремі літери та ін.

Для вироблення чіткої дикції з врахуванням індивідуальних особливостей промови слів (наприклад, «вдих» або «видих» перед початком фрази та ін.), важливою є вимога дотримання нормативної манери виголошення [6, 36]. Зазвичай рекомендуються для тренування використання скоромовок, спеціальних вправ з постановки голосу і дихання, рецептів зрозумілої вимови, що надаються у курсах «Техніка мовлення», «Сценічна мова» та ін.

Нагадаємо відому давньогрецьку легенду. Демосфен клав до рота гальку, щоб домогтися граничної рухливості мовних органів, тим самим забезпечити добру дикцію. У своїх промовах Демосфен «робив ставку» на вплив публічного виступу, на психіку людей, на їхню волю й емоції: такому впливові сприяли відмінно поставлений голос, ретельно пророблений текст промови з опорними і кодовими фразами [4, 157].

Отже, добрій дикції у речовій вимові сприяють артикуляція та риторика, кореляція котрих створює первинний комплекс мовної виразовості.

На відміну від речових епізодів, вокаліст у аріозному співі використовує весь наявний діапазон голосу, а не лише його частину. Співочий голос відрізняється від розмовного не тільки діапазоном і силою, але й тембром. Співоча дикція залежить від формування голосних, а мовна дикція залежить цілком від чіткої вимови приголосних. Однак, дикція у співі обов'язково пов'язана з правильною артикуляцією. Процес оволодіння співочою артикуляцією голосних і приголосних звуків є одним із найбільш трудомістких у вокальній педагогіці. При співочому голосоутворенні робота апарату артикуляції активізується у багато разів. Голосні у співі є «носіями» вокального звуку, вони займають майже всю тривалість його звучання; від правильного формування вокальних голосних залежить художня цінність співочого голосу.

У дослідницькій роботі В. Ємельянов пише: «Важливою обставиною, що сприяє виробленню невимушеної манери співу, є активна вільна артикуляція» [5, 19]. Відзначимо, що у кожному

випадку, чи в усній мові, або у співі, поняття «дикція» корелюється із поняттям «артикуляція», незалежно від національного стилю вокальної школи, що досліджується. Під бездоганною дикцією вважається правильна, чітка вимова кожного голосного і приголосного звуків окремо, а також слів та речень у цілому – маємо на увазі декламаційне мовлення.

Стосовно особливостей дикції у співі та речитативах сичжоуської музично-сценічної драми, відмітимо деякі найважливіші позиції.

Тренування вокалу починається з відпрацювання трьох звукових зразків: «я», «і», «хм» [7, 48]. «Я» означає розкриття рота, резонанс порожнин живота і грудей, уявлення себе у вигляді порожнього бочкоподібного тіла що видає звук розтрубом-резонатором; «І» дає зменшення розкриття рота, губи майже змикаються і розслабляються, звук прямує в бік верхньої щелепи і носової порожнини, в його формуванні беруть участь порожнини черепа, рота і носа; при «хм» губи і зуби зводяться разом, тут важливо домогтися резонування порожнини черепа з порожниною носа, представляючи це собі так, ніби звук, виходячи з гортані, в роті повертає нагору, що може супроводжуватися відчуттям дрібної вібрації барабанних перетинок і чола, і наостанок виходить з носа [7, 48].

Повторення цих звукових зразків по кілька разів активізує голос. Далі можна переходити до відпрацювання співу, спочатку нескладних коротких фрагментів, потім, коли мало-помалу «розігріється» голос, фрагментів більшої довжини з широкою амплітудою сили і гучності. Виконавці драми надають також велике значення вибору часу для тренувань: всі сходяться на тому, що краще для цього час – через один або дві години після їжі. Якщо занадто голодний, то у голосі немає достатньої сили для відпрацювання великих фрагментів, а якщо тільки поїв, то немає потрібного резонансу черевної порожнини і свободи дихання. Тренування рано вранці не рекомендується проводити занадто довго й інтенсивно, досить лише «прочистити горло» [8].

Виконавцям, щоб заспівати добре, потрібно спочатку налаштувати і натренувати власне дихання, від якого залежить майстерність переходу від сильного звучання до слабкого, від низької тональності до високої, здатність до ритмічного чергування стримування і звільнення, «випльовування» слів, і взагалі, до чіткого виконання. Виконавці сичжоуської драми для себе розробили спосіб «ротового дихання»: перед початком співу треба перевести дух, потім підібрати живіт, щоб «зберегти повітря» (цуньці) в грудях, і перейти

безпосередньо до співу, в процесі якого застосовуються різні техніки зміни дихання (хуаньці), в тому числі «поспішна» (цзи-хуаньці), «крадькома» (тоу-хуаньці), «чуттева» (цин-хуаньці) та інші, обов'язково відповідні ритміці слів і мелодії [7,49].

Артистами сичжоуської драми визнається також, що головною умовою «випльовування» слів на сцені є чіткість вимови, щоб їх міг зрозуміти кожен слухач з натовпу (вимова на місцевому діалекті) [7, 48], і «дзвінкість» сценічного слова, запам'ятовуваність та приємність для слуху. При виступі на літературній китайській мові необхідно чітко вимовляти всі чотири тони, не плутати шиплячі, ясно вимовляти початок, середину і кінець кожного слова; а оскільки діалекти у вимові розрізняються, звуки вимовляти також необхідно по-різному, для чого необхідно постійно тренувати органи мови, щоб довгі фрази залишалися зрозумілими на всьому протязі, і не забувати про резонанс порожнин: інакше слова не дійдуть до свідомості слухача [9, 17].

Наприклад, у п'єсі «Небо повинно проливатися дощем, дівчина повинна вийти заміж» є сумна фраза: «Перед розставанням з матір'ю син став на коліна» [7, 50]. За технікою виконання вона типова для фраз подібного роду в сичжоуській драмі. Слова, сказані на місцевому діалекті, супроводжуються мелодією, що виражає скорботу героя з приводу безповоротного розставання з матір'ю. Щоб переконливо впливати на слухача, ця коротка фраза повинна бути просякнута сумом і висловлена з дотриманням ритмічних правил місцевого діалекту [7, 50]. Потрібно відзначити наявність постійних переходів у партії виконавця сичжоуської драми – декламаційних побудов у речитативні та суто вокальні форми. Тому роль дикції та відповідного дихання у процесі чіткого проголошення слова важко переоцінити.

Окремо треба відзначити вживання звукового малюнку «да-шэтоу» («тріпати язиком»), що, на жаль, не зазначено в теоретичних або методичних матеріалах [7, 49]. Це особлива техніки, яка є специфічним надбанням сичжоуської музичної драми, котра демонструє артикуляційну майстерність співака при переходах дійства від мовних побудов до суто вокальних і навпаки. Про неї можна повідомити наступне: дикція да-шэтоу полягає в тому, що після закінчення декламаційної фрази, або між вокальними номерами, вставляється гумористичний пасаж, який відзначається певною імпровізаційністю. Речовий епізод да-шэтоу іноді (на розсуд виконавця) вклинюється в основний хід п'єси для того, щоб актор міг

налаштувати дихання [9]. Про техніку «да-шетоу» нам розповів один з керівників відділу культури м. Сихун, за його словами, ця техніка полягає в тому, що після закінчення фрази, або між піснями, вставляється змістовний епізод, тривалість якого визначається настроєм співака-актора і обстановкою на сцені, аж до того, що актор не зупиняється, поки не отримає оплески [7, 50]. Такі гумористичні вставки зустрічають у глядачів найтепліший прийом, і кожен умілий їх виконавець обов'язково зриває овації.

Висновки. Отже, вищевикладене дає підставу зробити деякі узагальнення. Реалізація художніх творів сичжоуської музичної драми, потребує від співаків-акторів тренувань для удосконалення дикції, що нерозривно пов'язана з артикуляцією. Кореляція дикції й артикуляції в публічному виступі співака містить запоруку його успіху, надає впевненості в інтонуванні, до яких логічно приєднуються постановка дихання та інші параметри чіткої вимови художнього змісту. Інтонаційна будова мелодії й декламаційного мовлення відзначена ладовою пентатонікою та діалектами усної мови даної місцевості. Народні традиційні наспіви північних районів провінції Цзянсу лежать в основі сичжоуської драми, викликають у реципієнта-слухача відчуття енергійного вільного руху, що втілюється у пошуках оновлених перфектних засобів вокально-декламаційного виконавства. Синкретична природа музичної драми виявляється у системі рухів і жестів актора-співака, що доповнюють сутність дії, семантичну забарвленість художнього образу. Імпровізаційні властивості декламаційного малюнку «да-шетоу» є вражаючим технічним прийомом, застосування котрого вельми ефектно у сфері вокального виконавства.

Перспективою дослідження виразових засобів сичжоуської музичної драми є поглиблене вивчення риторики в семантичній системі музично-драматичного жанру – на матеріалі п'єси «Остання пісня в Гайся».

Список використаних джерел і літератури:

1. Аннушкин В.И. Техника речи. Москва: Флинта, 2014. 224 с.
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Москва: Музыка, 1972. 150 с.
3. Го Цяньпін. Вокальна декламація як музично-семантичний феномен в європейській оперній творчості XIX – XX століть. Дис. ... кандидата мистецтвознавства. Одеса: ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2019. 195 с.

4. Гладишева А.О. Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність. Київ: «Червона рута-турс», 2007. 264 с.
5. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг. Санкт-Петербург: ЛАНЬ, 2000. 187 с.
6. Морозов В.П. Резонансная техника пения и речи. Методика мастеров. Сольное, хоровое пение, сценическая речь. Москва: Когнито-Центр, 2013. 435 с.
7. Чжан Сіцюй. Специфика дыхания вокалиста в Сычжоуской музыкально-сценической драме. *Социальный и экономический аспект образования в современном социуме*. Варшава, 2018. В. 1. С. 47–51.
8. Чжан Юхэ. Цяньтань - сычжоуси: особенности музыки и пения. Новый анхойский театр (2001.05.12).
9. У Гань. Люцинь в сычжоуской музыкальной драме: сборник материалов научн. конференции. Хунаньское художественное издательство (1985.07.15).

References:

1. Annushkin, V.I. (2014). Technique of speech. Moskov: Flinta [in Russian].
2. Vasina-Grossman, V. (1972). Music and poetic word. Moskva: Muzyka [in Russian].
3. Guo Qianpin, (2019). Vocal declamation as a musical-semantic phenomenon in the European operatic creativity of the XIX – XX century. Candidate dissertation. Odessa [in Ukrainian].
4. Gladisheva, A.O. (2007). Scenic mova. Diktsiyna and orthoepic normativeness. Kyjiv: Chervona Ruta-Tours [in Ukrainian].
5. Emelyanov, V.V. (2000). Voice development. Coordination and training. St. Petersburg: LAN [in Russian].
6. Morozov, V.P. (2013). Resonant technique of singing and speech. Technique of the masters. Solo, choral singing, stage speech. Moskva: Cognito-Center [in Russian].
7. Zhang Siqu. (2018). The specificity of the vocalist's breathing in the Sizhou musical stage drama. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society*, 1, 47–51 [in Russian].
8. Zhang Yuhe. (2001). Qiantan-syzhousi: features of music and singing. New Anhui theater (2001.05.12) [in China].
9. Wu Gan. (1985). Liuqin in Sizhou Musical Drama: Collection of Materials of Scientific Conference. Hunan Art Publishing House (1985.07.15) [in China].

UDC 784.1

DOI 10.33287/222122

Пер'ян Валерія Сергіївна,
*аспірантка Луганського
національного університету
ім. Т.Г. Шевченка (м. Старобільськ)*

тел. (095) 331 - 88 - 54

e-mail: valeryperian999@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6965-1811>

ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ПРОФЕСІЙНИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ ЧЕРНІВЕЦЬКОЇ ОБЛАСТІ

Мета статті полягає у висвітленні виконавської майстерності провідних професійних хорових колективів Чернівецької області, а також диригентського доробку їх художніх керівників, зокрема А. Кушніренка, Я. Солтиса, В. Галичанського, Н. Селезньової, у контексті визначальних регіональних хорових традицій. Хорове виконавство різних областей України все більше привертає увагу сучасних науковців. Серед регіонів особливо цікавих для вивчення є Чернівецька область, як багатонаціональний співочий край із давньою історією. **Методи дослідження.** Пропонована стаття заснована на традиційних методах науково-дослідницької роботи, що включають такі як аналіз, історичний, соціокультурний, порівняльний, стилістичний. **Наукова новизна.** У статті досліджено особливості хорових колективів, а саме – історія створення, творчі досягнення, нагороди, мистецька та освітня діяльність, а також важливі події в контексті хорової культури Чернівецької області. Розглянуто біографічні дані керівників хорів, їх особистий творчий внесок у розвиток хорового мистецтва Чернівецького краю. Наведено риси професійної виконавської майстерності кожного з колективів. Визначено їх роль у розвитку академічного хорового мистецтва регіону в цілому. **Висновки.** У наслідках наукового дослідження доцільно зазначити, що найбільш вагомим творчим внеском для хорової культури Чернівецької області є діяльність двох професійних академічних колективів обласної філармонії, зокрема заслужений Буковинський ансамбль пісні й танцю ім. А. Кушніренка та камерний хор «Чернівці». Обидва відомі колективи мають статус

«академічного», нагороджені багатьма відзнаками, а також є лауреатами численних всеукраїнських та міжнародних конкурсів, фестивалів, культурно-освітніх програм і мистецьких проєктів, що свідчить про високий рівень їх виконавської майстерності.

Ключові слова: хорове мистецтво, хорові колективи, Чернівецька область, хормейстер.

Перьян Валерия Сергеевна, аспірантка Луганського національного університету ім. Т.Г. Шевченка (г. Старобельськ)

Исполнительское мастерство профессиональных хоровых коллективов Черновицкой области

Цель статьи заключается в освещении исполнительского мастерства хоровых коллективов Черновицкой области и дирижерской практики их художественных руководителей, а именно – А. Кушниренко, Я. Солтиса, В. Галичанского, Н. Селезнёвой, в контексте региональных хоровых традиций. Хоровое исполнительство разных областей Украины всё больше привлекает внимание современных ученых. Среди регионов интересных для изучения является Черновицкая область, как многонациональный певческий регион с древней историей. **Методы исследования.** Представленная научная статья основана на традиционных методах научного исследования, включая такие как анализ, исторический, социокультурный, сравнительный, стилистический методы. **Научная новизна.** В статье исследованы особенности каждого хорового коллектива, а именно – история создания, творческие достижения, награды, культурно-художественная и образовательная деятельность, а также важные события в контексте хоровой культуры Черновицкой области. Рассмотрены биографические данные руководителей хоров, их личный творческий вклад в развитие академического профессионального хорового искусства Черновицкой области. Приведены особенности исполнительского мастерства каждого из коллективов, определена их роль в развитии академического хорового искусства края. **Выводы.** В результатах исследования целесообразно отметить, что наиболее весомым творческим вкладом для хоровой культуры Черновицкой области является деятельность двух профессиональных коллективов обласной филармонии, а именно – заслуженный Буковинский ансамбль песни и танца им. А. Кушниренко и камерный хор «Черновцы». Оба коллектива имеют статус «академического», отмечены многими наградами, а

также являются лауреатами всеукраинских и международных конкурсов, фестивалей, что свидетельствует о высоком уровне их исполнительского мастерства.

Ключевые слова: хоровое искусство, хоровые коллективы, Черновицкая область, хормейстер.

Periian Valeriy, postgraduate student at the Luhansk Taras Shevchenko National University (с. Starobelsk)

Performance skills of professional choral groups in Chernivtsi region

The purpose of the article is to highlight the performance skills of choirs of Chernivtsi region and the conduct of their artistic directors namely A. Kushnirenko, J. Soltys, V. Halychansky, N. Seleznyova in the context of regional choral traditions. Choral performance in different regions of Ukraine is increasingly attracting the attention of scientists. Among the regions of interest to study is the Chernivtsi region, as a multinational singing region with a long history. **The research methods.** This article is based on the traditional research methods, which includes such types of analysis as historical, socio-cultural, comparative and stylistic. **Scientific novelty.** The performing characteristics of each choir, the history of creation, achievements, awards, artistic and educational activities and important events in the context of the choral culture of the Chernivtsi region have been investigated. The biographical data of the choir leaders, as well as their personal creative contribution to the development of the choral art of the Chernivtsi region, are considered. The features of the performing skills of each of the groups are given. Their role in the development of the choral art of the region is determined. **Conclusions.** In the conclusions, it is advisable to note that the most significant creative contribution to the choral culture of the Chernivtsi region is the activities of two professional groups of the of the Chernivtsi Regional Philharmonic named after D. Hnatiuk: Honored Academic Song and Dance Ensemble of Bukovina named after A. Kushnirenko and the Academic Chamber Choir «Chernivtsi». Both collectives have the status of «academic», have been awarded many awards, and are also laureates of all-Ukrainian and international competitions, festivals, testifies to the high level of performing skills of these choirs.

The key words: choral art, choral groups, Chernivtsi region, choirmaster.

Постановка проблеми. На сучасному етапі хорове мистецтво відзначається особливою різноманітністю виконавських, естетичних засад, стилів, манер, репертуару, чого прагнуть досягнути керівники хору. У даному контексті хорове мистецтво набуває значущості як феномен державного масштабу.

Українська хорова музика є невід'ємною складовою національної культури. В мистецькому середовищі хорове виконавство набуває синкретичного змісту, а саме – з одного боку – це своєрідний напрям музично-художньої творчості, який стрімко увійшов у галузь популярного й джазового мистецтва, а з іншого боку – це інструмент творчої самореалізації молоді та музично-естетичного пізнання світу засобами хорової діяльності.

Огляд літератури. У наукових дослідженнях приділяється увага історико-гносеологічним умовам розвитку та становлення національної хорової мистецько-виконавської діяльності. У цьому напрямку вагомий внесок зробили такі вчені як І. Бермес, Г. Дмитревський, К. Ольхова (проблеми вокально-хорової освіти); Л. Ороновська, О. Бенч-Шокало, С. Дацюк, М. Ферендович (питання розвитку хорової виконавської культури); Є. Шуневич, І. Матійчин (методичні проблеми професійного хорового навчання); О. Антоненко, О. Бадалов, Л. Кияновська, А. Мартинюк, Р. Дудик, О. Миронова, М. Новосад, Т. Росул (дослідження регіональної хорової культури України) та ін.

Важливу роль у дослідженнях становлення хорової культури відіграли погляди буковинських науковців (В. Акатріні, І. Боднарук, І. Вишпінська, Л. Гнатюк, О. Залуцький, Ю. Каплієнко-Іллюк, О. Коник-Козак, А. Кушніренко, О. Кушніренко, А. Плішка [3], І. Ярошенко [6]), які розглянули хорове мистецтво Чернівецької області як потужний інструмент духовно-естетичного розвитку краю.

Мета статті полягає у висвітленні виконавської майстерності хорових колективів Чернівецької області та диригентського доробку їх художніх керівників – А. Кушніренко, Я. Солтиса, В. Галичанського, Н. Селезньової, в контексті регіональних хорових традицій.

Об'єктом дослідження є професійне хорове мистецтво Чернівецької області періоду ХХ – ХХІ століть, а **предметом** – виконавська майстерність двох академічних колективів обласної філармонії, зокрема заслуженого Буковинського ансамблю пісні й танцю ім. А. Кушніренка та камерного хору «Чернівці».

Виклад основного матеріалу. У сучасних умовах суспільства виконавська діяльність хорових колективів багато в чому обумовлена загальним рівнем розвитку національної культури як країни, так і окремих її регіонів. М. Міщенко відмічає, що «...національна культура як єдність всіх цінностей, їх неповторність та оригінальність, стала одним із факторів відродження української держави. Цим зумовлені чисельні дослідження, що акцентують увагу на розвитку українського фольклору, історії, етнографії, філософії, мистецтва» [2, 61].

Науковець А. Лашенко розглядає регіональну хорову культуру як взаємодію системних елементів, що є «проявом специфічної художньої діяльності, основою якої є прямий та зворотній зв'язок соціокультурних, художньо-естетичних та біофізичних факторів» [1, 16].

У контексті регіональних культурних процесів цікавою для дослідження є Чернівецька область – специфічну територію західної частини України. Представлений край має особливе географічне положення та історичне минуле, що не можуть не впливати на сучасні процеси розвитку загально-регіональної культури.

Торкаючись аспекту етнічних особливостей Чернівецької області варто відмітити, що населення складається з багатьох національностей, де більшість з них – українці, румуни, німці, поляки та євреї. Це безперечно позначилося на формуванні багатопалітри вокально-хорової музики регіону.

Аналізуючи проблеми виконавської майстерності хорових колективів, слід розглянути саму дефініцію – «виконавська майстерність», яку науковці (В. Білоус, М. Давидов, О. Андрейко, С. Ліпська) досліджують з кількох позицій: виявлення та досягнення художнього змісту твору; високий рівень техніки виконання; наявність емоційної зумовленості.

Згідно Д. Погребняк виконавська майстерність є особливою властивістю музиканта, що виявляється у високому рівні засвоєних вмінь, «гнучких навичок» та «інтерпретаторській здатності» у відтворенні художнього образу [4, 85]. Як бачимо, що це складне різностороннє явище, детерміноване сукупністю індивідуальних музично-творчих здібностей і професійно-виконавських якостей виконавця, що є показником високого рівня його діяльності.

У хоровій музиці виконавська майстерність колективу характеризується такими показниками, як стрій, звуковедення, ланцюгове дихання, гнучка динаміка, фразування, звуковидобування,

дикція й артикуляція. Відмітимо, що представлені позиції визначаються й згідно вокально-хорових навичок.

Значними критеріями рівня професійного хорового виконавства є репертуарна політика і вокальна манера співу. Формування виконавської манери професійних хорових колективів, їх репертуар і творчі досягнення можуть визначатися як об'єктивними (рівень освіти співаків, умови роботи колективу), так і суб'єктивними (роль особистості диригента) факторами.

Звісно, виключну роль у виконавській майстерності хору відіграє сам диригент. Потенціал його професійних знань, вмінь, досвіду й особистісних якостей має безпосередній та перманентний вплив на музично-творче зростання всього колективу. Саме хормейстер формує основний репертуар та визначає засоби втілення музично-художнього образу виконуваних творів.

У контексті розвитку хорового мистецтва Чернівецької області варто розглянути діяльність двох професійних колективів обласної філармонії – заслуженого академічного Буковинського ансамблю пісні й танцю ім. А. Кушніренка та академічного камерного хору «Чернівці», які сприяють популяризації Буковинської хорової музики в області, Україні та за її межами.

Найяскравіший колектив, який займає особливе місце є Заслужений академічний Буковинський ансамбль пісні й танцю ім. А. Кушніренка.

Історія формування колективу починається від 1944 року. Спочатку було об'єднано хорову й танцювальну групу артистів, а згодом – й оркестрову.

Цікаво зазначити, що Буковинський ансамбль створено за прикладом національного академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки. Головними схожими рисами цих колективів є три елементи. По-перше: склад, до якого входить мішаний хор, оркестр і балет; по-друге: репертуар, де основну частину складають українські народні пісні, їх обробки, рідше – оригінальні твори; і по-третє – наявність яскравих автентичних костюмів у артистів.

Окрему сторінку регіональної хорової історії Чернівців створив багаторічний художній керівник Буковинського ансамблю пісні й танцю, фольклорист, аранжувальник, композитор, представник львівської хорової школи, суспільно-культурний діяч, фундатор кафедри музики Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, член-кореспондент Академії мистецтв України –

професор Андрій Миколайович Кушніренко. Перелічені вище титули відображають вагомість композиторських і диригентських здобутків А. Кушніренка для українського суспільства, та відіграють важливу роль у репрезентації Буковинської культури у світі.

Особливу увагу А. Кушніренко приділяв роботі з хором Буковинського ансамблю. Він постійно працював над строем, інтонацією, якістю звуку, прагнув до вдосконалення вокальної культури, чого досягнув шляхом наполегливого введення академічної манери співу, яку він «відроджує як традицію, що здавна існувала на Буковині» [6, 83]. Безумовно, це сприяло розширенню діапазону всього хору, збільшенню його виконавських можливостей.

Можемо стверджувати, що унікальність хормейстерського доробку Андрія Миколайовича полягає у вироблені ним особливої хорової звукотембральної палітри, що об'єднує традиційну народну манеру з класичним академічним звуковидобуванням в органічній цілісності. Таким чином, у колективі відбувається взаємопроникнення питоми регіональної народної пісенної традиції і засад європейської школи академічного співу.

Слід зазначити, що однією з ключових рис виконавської майстерності Буковинського ансамблю є репертуар, над розширенням якого постійно працював А. Кушніренко. Він займався пошуками буковинських народних пісень, які він аранжував для свого хору. Деякі з мелодій стали основою оригінальних творів митця («Ранок Верховини», «На камені стою», «Місяць ясний, місяченьку», «Ой, упала зірка ясна» та ін.).

Для обробок такого типу властиво використання фактурних прийомів, що відображають фольклорну природу українського народного багатоголосся з властивими йому підголосками, що виростають з основного мотиву, вільною кількістю голосів, та їх унісонним злиттям.

Наприклад, у творах «Ой, у лузі червона калина», «Заграй ми, цигане старий», «А коник чорненький», «Я щаслива зроду» бачимо тип обробки народної пісні, що пов'язаний з вільним підходом до інтерпретації фольклорного першоджерела. Тут можна спостерігати значну свободу у виборі гармонійних засобів, різноманітності фактури викладу.

Цікаво відмітити, що крім різножанрових творів та обробок народних пісень українських композиторів – М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Вербицького, А. Кушніренка,

В. Зубицького, О. Кошиця та ін., у колективі є так звані твори «синтезованого типу», які хор, оркестр та балет виконують по чергово. Більше того артисти використовують речитативи, діалоги та вигуки, створюючи своєрідну виставу для глядачів.

За ініціативи Андрія Миколайовича було впорядковано дві збірки хорових творів С. Воробкевича, видано авторську збірку А. Кушніренка «Веселкові передзвони», репертуарний збірник творів «Співає «Резонанс», три навчальні посібники з хорового диригування, серед яких «Українські церковні пісні» та ін. [5, 41].

Таким чином А. Кушніренко заклав потужний фундамент у подальшу діяльність Буковинського ансамблю, традиції якого продовжує з 2013 року його учень, соліст Буковинського ансамблю, заслужений артист України – Ярослав Андрійович Солтис. Новий хормейстер і на сьогоднішній час веде справу свого наставника, гідно представляючи колектив на мистецькій ниві.

Так, яскравою подією колективу стала прем'єра музичного кінофільму «Буковинські передзвони» (2015 р.), в якому показано фрагменти виступів хору, солістів, оркестру й танцювальної групи. Музичний матеріал складався з різнохарактерних пісень і танців концертного репертуару Буковинського ансамблю (народні пісні «Ой, кучері-кучері», «Плине кача», «Ой хмариться-туманиться», хорові обробки А. Кушніренка, Я. Яциневича, оригінальні твори «Заграй ми цигане старий», «Кладочка», танці «Перетупи», «Буковинська забава» та ін.). Знімальним майданчиком став Чернівецький обласний музей народної архітектури та побуту, який буковинці називають «музей під відкритим небом». Прем'єру музичної картини з успіхом було представлено у кінотеатрі «Чернівці», а також викладено у соціальні мережі та відеохостинг YouTube.

Отже, творчий колектив є лауреатом всеукраїнських і міжнародних конкурсів, відзначений багатьма державними нагородами, а також є активним учасником усіх обласних культурних заходів, і вважається головною музичною візитівкою Буковинського краю.

Зазначимо, що не менш значним професійним хоровим колективом Буковини є *академічний камерний хор Чернівецької обласної філармонії*, створений у 1993 році. Художній керівник і диригент – Заслужений працівник культури України Василь Галичанський, хормейстер – Анатолій Кушнір, концертмейстер – Олександр Вінницький [3, 19].

До складу хору входили аматори та музиканти переважно середнього віку. Основним напрямком роботи камерного хору є пропаганда духовного і світського класичного хорового виконавства, народної пісні та творчості сучасних Буковинських авторів.

Слід зауважити, що за кількістю артистів цей колектив менше майже удвічі Буковинського ансамблю (до 30 співаків), але репертуар значно ширший. За свою творчу діяльність під керівництвом Василя Галичанського камерний хор провів понад 700 концертних виступів, представляючи на високому рівні хорові твори українських, радянських і місцевих буковинських композиторів, а саме – Г. Давидовського, Б. Крижанівського, М. Березовського, С. Рахманінова, М. Архангельського, Д. Бортнянського, М. Леонтовича, С. Сабадаша, М. Катамая, А. Кушніренка та ін.

Нова сторінка у творчості камерного хору пов'язана з діяльністю Надії Олександрівни Селезньової – хорового диригента, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата обласної літературно-мистецької премії ім. С. Воробкевича. Після розформування колишнього колективу (2009 р.) на конкурсній основі приймають молодих спеціалістів – випускників Чернівецького музичного училища ім. С. Воробкевича та кафедри музики Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича. У цей час камерний хор отримує назву «Чернівці» на честь міста його заснування та функціонування.

Відмітимо важливий факт, що ідейним натхненником та основним прикладом хормейстерської роботи для Надії Селезньової стала її викладач зі спеціальності в Київській музичній академії ім. П.І. Чайковського – Елеонора Виноградова, видатний хормейстер, педагог, професор, заслужений діяч мистецтв УРСР. Саме вона навчила молоду студентку базовим диригентсько-хоровим навичкам. Цінним досвідом для Надії Олександрівни була робота у київському хорі «Хрещатик». Це також підготувало її для роботи з хором Чернівецької філармонії.

Важливою подією камерного хору «Чернівці» є отримання статусу «академічного» в перший рік своєї діяльності, що свідчить про високий професіоналізм та виконавську майстерність колективу.

За роки свого існування хор отримав багато нагород і відзнак. Варто звернути увагу на такі визначні події колективу як участь у Міжнародній Пасхальній хоровій Асамблеї, що є найпрестижнішим в Україні хоровим зібранням (Київ, 2010), здобуття звання Лауреата V-го всеукраїнського хорового конкурсу ім. Лесі Українки (Луцьк, 2011),

отримання II премії Міжнародного конкурсу-фестивалю «Коложський Благовіст» (Гродно, Білорусь, 2017), участь у IX Різдвяному міжнародному вокально-хоровому фестивалі «Коляда на Майзлях» (Івано-Франківськ, 2019).

Але більш значною подією для камерного хору є перемога на міжнародному конкурсі-фестивалі хорової духовної музики «Найпówка». Більше того цей конкурс є одним з престижних і масштабних у світі, в якому кожного року беруть участь професійні, аматорські, церковні й учбові колективи різних вікових категорій з багатьох міст Європи, Азії, Північної Америки та Африки (Білосток, Польща, 2019).

Хор «Чернівці» веде активну концертну діяльність, дає сольні концерти, бере постійну участь в різних культурно-мистецьких заходах міста й області, а також у різних містах України.

Важливою рисою виконавської майстерності камерного хору є специфіка звучання, універсальність співаків, що характеризується вмінням тембрально «підлаштовуватись» під той чи інший твір. У роботі з хором керівник Надія Селезньова домагається різної манери звуку, в залежності від репертуару, наприклад – «народний звук» (з використанням грудного резонатору), «білий звук» (розтягнутість губ у сторони), «оперний звук», «естрадний звук» тощо. Саме це дає можливість виконувати твори різних епох та стилів у притаманній їм манері.

Безумовним показником високого рівня виконавської майстерності академічного хору «Чернівці» є репертуар. У діяльності колективу йому відведено колосальну роль, а керівник Н. Селезньова постійно працює над удосконаленням та розширенням репертуару. Завдяки широкому спектру художньо-виражальних можливостей, специфіки звучання, а також різноманітності складів виконавців, хор здатний озвучувати твори різних епох, творчих напрямків, стилів і жанрів. Найбільш великий пласт репертуару академічного хору становить камерна хорова музика а'cappella. Твори західноєвропейських, українських, білоруських, грузинських та інших композиторів, що творили починаючи з епохи Середньовіччя до теперішнього часу – лише частина класичного хорового репертуару.

Не менш значне місце у репертуарі академічного хору займають ансамблеві й хорові твори буковинських композиторів, сучасні та класичні обробки народних пісень, а також хори з опер. Разом з тим

хор «Чернівці» формує свій репертуар і в напрямку легкої розважальної музики, сучасних естрадних хорових аранжувань тощо.

Виконавську майстерність колектив успішно демонструє й у творах великої форми (кантати, ораторії, меси), що виконує разом з академічним симфонічним оркестром Чернівецької філармонії під орудою заслуженого діяча мистецтв України – Йосипа Йосиповича Созанського. Завдяки цій багаторічній співпраці були представлені публіці такі твори як меса «Реквієм» В.А. Моцарта, кантата «Данило Галицький» Б. Крижанівського, вокально-симфонічна поема «Берестечко» Є. Воевідки, кантата «Карміна Бурана» К. Орфа, «Реквієм» Дж. Верді, «Заповіт» В. Барвінського, кантата-ораторія «Цар Едіп» І. Стравінського, кантата «Б'ють пороги» М. Лисенка, кантата «Панування гармонії» та «У краю Буків» Є. Мандичевського та ін.

Зазначимо, що виконання масштабних і потужних полотен не завжди передбачено таким складом співаків (у камерному хорі їх всього 24). Але не зважаючи на це, хор «Чернівці» на гідному рівні представляє композиції великої форми, і це є показником високого професіоналізму та повної віддачі артистів, про що свідчать позитивні відгуки музичних критиків після концертів і переповнені зали філармоній.

Ознакою майстерності камерного хору є виконання духовної музики, що є унікальною школою хорового співу а' cappella, в основі якої – вокальна зручність, плавність голосоведення і природність звукоутворення. У репертуарі хору «Чернівці» є зразки вітчизняних та зарубіжних духовних творів (концерт Д. Бортнянського «Слава в вишніх Богу», «В молитвах неусыпающую Богородицу», «Ангел вопіяше» П. Чеснокова, «Странное Рождество» Г. Свиридова та ін.).

Спроможність артистів колективу синтезувати хорове звучання з інструментальним також є рисою виконавської майстерності. У мистецькій діяльності камерного хору важливе значення має використання додаткових музичних і шумових інструментів. Так, у процесі виконання різножанрових творів задіяні оркестрові дзвони (Т. Яшвілі «Милость мира»), окарини (В. Стеценко «Веснянка»), перкусія (О. Чмут «Їхав, їхав козак містом»).

Особливою виконавською майстерністю в репертуарі хору «Чернівці» відрізняється твір латвійського композитора Е. Ешенвальдса «Stars», який колектив співає на фоні звучання бокалів. Цікавою є сама специфіка видобування звуку скляних

виробів. Артисти в лівій руці тримають «інструмент», а пальцем правої водять по краю бокала, який наповнений водою. Залежно від рівня рідини відтворюється та чи інша нота – у творі «Stars» композитор використовує I, III, IV, V, VI ступені тональності h-moll.

Керівник Надія Селезньова спрямовує всі свої сили на творчий розвиток камерного хору, працює над постійним вдосконаленням звучання, вводить інноваційні форми виконання. Наприклад, для зацікавлення підростаючого покоління, у відомій хоровій композиції М. Леонтовича «Щедрик» класичне звучання поєднано з бітбоксом (соліст – Андрій Монін).

Також камерний хор «Чернівці» займається активною просвітницькою діяльністю і кілька разів на рік виступає з концертами-лекторіями у загальноосвітніх школах, знайомивши підростаюче покоління із буковинською пісенною культурою. Колектив представляє свою творчість на різних тематичних заходах, а саме – книжкових презентаціях, відкритті художніх виставок, святкових річницях композиторів і поетів, тощо. Виконавська діяльність камерного хору «Чернівці» є важливим внеском у розвиток хорового мистецтва Буковинського краю.

Висновки. У висновках доцільно зазначити, що найбільш вагомим творчим внеском для хорової культури Чернівецької області є діяльність двох професійних колективів філармонії – заслужений Буковинський ансамбль пісні й танцю ім. А. Кушніренка та камерний хор «Чернівці». Обидва колективи мають статус «академічного», нагороджені багатьма відзнаками, а також є лауреатами всеукраїнських та міжнародних конкурсів, фестивалів, що свідчить про високий рівень їх виконавської майстерності.

Виконавську майстерність кожного з наведених вище хорових колективів слід розглядати багатогранно. Буковинський ансамбль реалізує свою творчість у прагненні донести національні й регіональні хорові традиції в більш автентичному вигляді. Особливостями виконавської майстерності колективу є синтез академічної манери співу з народною, в органічному поєднанні з балетом та оркестром. Камерний хор «Чернівці» демонструє свої виконавські можливості на прикладі різного жанрово-стильового репертуару (народної, класичної, духовної, сучасної музики) за допомогою відповідної манери співу, звуковедення, звукоутворення.

Перспективи подальших досліджень полягають у здійсненні аналізу диригентських технічних прийомів керівників представлених

хорів – Я. Солтиса та Н. Селезньової, а також у виявленні особливостей їхніх інтерпретацій різножанрових хорових творів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Лашенко А.П. Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури. *Українське музикознавство*. Київ. В. 28. 1998. С. 13–24.
2. Міщенко М.М. Сучасна культура України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.). Харків: «ХПІ», 2014. 156 с.
3. Плішка А.В. Хорові диригенти Буковинського краю: довідник-посібник. Чернівці: Рута. 2008. 81 с.
4. Погребняк Д.П. Аналіз стану сформованості сценічно-виконавської культури вчителів музичного мистецтва у процесі художньої творчої діяльності. *Молодий вчений*. Херсон: «Гельветика», 2018. В. 6 (58). С. 85–86.
5. Саїнчук К.І. Музична освіта Буковини. Чернівці: Золоті літаври. 2011. 214 с.
6. Ярошенко І.В. Музичне краєзнавство Західної України ХІХ – ХХ століть: професійно-хорове мистецтво Буковини. Київ: Білий Тигр. 2015. 220 с.

References:

1. Lashenko, A. (1998). Problems of research of domestic choral culture. *Ukrainian musicology*, 28, 13–24 [in Ukrainian].
2. Mishchenko, M.M. (2014). Contemporary culture of Ukraine (second half of the XX – beginning of the XXI century). Kharkiv: «KhPI» [in Ukrainian].
3. Plishka, A.V. (2008). Choral conductors of the Bukovyna region. Chernivtsi: Ruta [in Ukrainian].
4. Pogrebnyak, D.P. (2018). Analysis of the state of formation of stage and performance culture of music teachers in the process of artistic creativity. *A young scientist*, 6 (58), 85–86 [in Ukrainian].
5. Sayinchuk, K.I. (2011). Music education in Bukovina. Chernivtsi: Zoloti litavry [in Ukrainian].
6. Yaroshenko, I.V. (2015). Musical local lore of Western Ukraine of the XIX – XX centuries: professional choral art of Bukovina. Kyjiv: Bilyj Tygr [in Ukrainian].

UDC 78.087.6

DOI 10.33287/222123

Цзян Чжаоюй,
аспірант кафедри
«Теорія та історія музики»
Харківської державної академії культури

тел. (095) 907 - 07 - 63

e-mail: elena.roshenko@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0250-7484>

ХУДОЖНІЙ СВІТ КИТАЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО МЮЗИКЛУ «ТАН СЯНЬЦЗУ»

Мета статті – визначити ознаки художнього світу національного китайського мюзиклу «Тан Сяньцзу». 40-річна історія мюзиклу (з 1980 – по 2020 рр.) у контексті китайської національної музично-театральної культури визначається поступовістю переусвідомлення та стрімкістю розвитку орієнталізованого жанру західного походження. Друге десятиліття ХХІ сторіччя визначається створенням жанрової моделі оригінального національного китайського мюзиклу, оснований на підкоренні західних традицій основам національного музичного театру. Виразом національного перетлумачення західного жанрового прообразу став створений 2017 р. композитором Шу Тень Чан і лібретистом Линь Цзай Юн національний китайський мюзикл «Тан Сяньцзу», присвячений 400-річчю смерті геніального поета і музиканта, автора славнозвісної «Піонової альтанки» (1598) – народної південної опери кунцюй. **Методи** дослідження означеної теми – історичний, семантичний, жанровий, порівняльний. **Наукова новизна** статті полягає у визначенні ознак художнього світу національного китайського мюзиклу Шу Тень Чан – Линь Цзай Юн «Тан Сяньцзу», серед яких – залучення класичного сюжету («Піонова альтанка»), що у процесі композиторської інтерпретації набуває переосмислення та осучаснення; формування музичної драматургії на кшталт національного шедевр («Книга пісень»); наявність синтезу різних жанрових типів опери (народної південної опери кунцюй і пісенної опери); набуття вічним трансцендентальним коханням значення наскрізної ідеї твору; розгорнення міфологеми *Liebestod*; актуальність властивостей західного і східного романтизму; образно-

змістовний контрапункт сюжетів; наявність ілюзорних образів різних типів. **Висновки.** Історико-художнє значення національного китайського мюзиклу «Тан Сяньцзу» Шу Тень Чан – Линь Цзай Юн полягає у затвердженні жанрових властивостей орієнтального різновиду музично-театрального західного прообразу.

Ключові слова: національний китайський мюзикл, наскрізна ідея вічного трансцендентального кохання, оперність, образно-змістовний контрапункт сюжетів, ілюзорний образ, «Книга пісень».

Цзян Чжаоюй, аспірант кафедри «Теорія і історія музики» Харківської державної академії культури

Художественный мир китайского национального мюзикла «Тан Сяньцзу»

Цель статьи – определить свойства художественного мира национального китайского мюзикла «Тан Сяньцзу». 40-летняя история мюзикла (с 1980 – по 2020 гг.) в контексте китайской национальной музыкально-театральной культуры характеризуется постепенностью переосмысления и стремительностью развития подвергнувшегося ориентализации жанра западного происхождения. Второе десятилетие XXI ст. ознаменовано созданием жанровой модели оригинального национального китайского мюзикла, основаного на подчинении западных традиций основам национального музыкального театра. Выражением национальной перетраковки западного жанрового прообразу стал созданный в 2017 г. композитором Шу Тень Чан и либреттистом Линь Цзай Юн китайский мюзикл «Тан Сяньцзу», посвященный 400-летию со дня смерти гениального поэта и музыканта, автора широко известной «Пионовой беседки» (1598) – народной южной оперы кунцюй. **Методы** исследования обозначенной темы – исторический, семантический, жанровый, сравнительный. **Научная новизна** исследования заключается в определении свойств художественного мира национального китайского мюзикла Шу Тень Чан – Линь Цзай Юн «Тан Сяньцзу», среди которых – привлечение классического сюжета («Пионовая беседка»), который в процессе композиторской интерпретации переосмысливается и осовременивается; формирование музыкальной драматургии на подобие национального шедевра («Книга песен»); наличие синтеза разных жанровых типов оперы (народной южной оперы кунцюй и песенной оперы); сообщение вечной трансцендентальной любви значения сквозной идеи произведения; развертывание мифологеми

Liebestod; актуальность особенностей западного и восточного романтизма; образно-содержательный контрапункт сюжетов; наличие иллюзорных образов разных типов. **Выводы.** Историко-художественное значение национального китайского мюзиклу «Тан Сяньцзу» Шу Тень Чан – Линь Цзю Юн заключается в утверждении жанровых особенностей ориентальной разновидности музыкально-театрального западного прообраза.

Ключевые слова: национальный китайский мюзикл, сквозная идея вечной трансцендентальной любви, оперность, образно-смысловой контрапункт сюжетов, иллюзорный образ, «Книга песен».

Jiang Zhaoyu, PhD student from the Department of the «Theories and Histories of Music» at the Kharkov State academies of Culture

The artistic world of the Chinese national musical «Tang Xianzu»

The purpose of the study is to identify the properties of the artistic world of the Chinese national musical «Tang Xianzu». The 40-year history of musicals (1980 – 2020) in the context of Chinese national music and theatre culture has been marked by a gradual reinvention and development of a genre that has undergone Western-orientalisation. The second decade of the 21st century was marked by the creation of a genre model of original Chinese national musicals based on the subordination of Western traditions to the national musical theatre. The 2017 Chinese musical Tang Xianzu by composer Shu Shadow Chang and librettist Lin Zai Yong, dedicated to the 400th anniversary of the death of the genius poet and musician, author of the well-known Peony's Arbour (1598), a folk southern opera kongqiu, is a national reinterpretation of the Western genre prototype. **The methods** of investigation are historical, semantic, genre, comparative approaches. **The scientific novelty** of the research lies in the determination of the properties of the artistic world of the Chinese national musical Shu Shadow Chan – Lin Zai Yong «Tan Xianzu», among which are the attraction of the classical plot («Peony Pavilion»), which is reinterpreted and renewed in the process of composing; the formation of the musical dramaturgy on the likeness of a national masterpiece («Song Book»); synthesis of different genre types of opera (folk southern opera and song opera); communication of eternal transcendental love as an idea of the work; development of Liebestod mythologem; relevance of features of western and eastern romanticism; imagistic and substantial counterpoint to the plots; presence of illusory images of different types. **Conclusions.** The historical and artistic significance of the Chinese national musical «Tong Xinjiang» by Shu

Shadow Chan – Lin Ji Yong lies in the affirmation of the genre peculiarities of oriental varieties of music and theatre of the western prototype.

The key words: national Chinese musical, transversal idea of eternal transcendental love, opera, imaginative and semantic counterpoint of themes, illusory image, «The Book of Songs».

Постановка проблеми. Мюзикл пізніше інших музично-театральних жанрів західного походження увійшов до художньої культури Піднебесної. Проникнення даного жанру до сценічної культури «Серединної країни» розпочалися з 1980-х рр., тоді як поява перших оригінальних національних китайських мюзиклів пов'язана з другим десятиліттям ХХІ століття. Таке «запізнення» щодо входження мюзиклу до жанрової системи музично-театральних жанрів сучасного мистецтва «Серединної країни» і створення перших національних взірців жанру обумовлено як специфікою історичного розвитку країни, пройшовшої рувнівну добу «культурної революції», так і невідповідністю властивих західному прообразу ознак «легкості», мало характерної для художнього втілення китайської ідеї. Пройшовши відповідні стадії орієнтації, китайський мюзикл набув значення виразника національної ідеї, втіленої в оригінально тлумаченому музично-театральному жанрі. Одним з символів затвердження національного китайського мюзиклу став спектакль «Тан Сяньцзу», поставлений в Шанхайському оперному театрі «Маджестик» 2017 року.

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю вивчення специфіки втілення художньої концепції національного китайського оригінального мюзиклу в музично-сценічному творі «Тан Сяньцзу».

Огляд літератури. Національний китайський оригінальний мюзикл «Тан Сяньцзу» як явище новітньої культури Піднебесної ще не набув наукового розгляду в музикознавстві «Серединної країни». Відомі лише окремі критичні зауваження щодо його шанхайської постановки, що зазнала справжнього тріумфу. Тому джерельну базу дослідження в даній роботі склали праці з історії і теорії західного мюзиклу, зокрема Е.Ю. Андрущенко, М.С. Бобрової, Лю Цзянь [1], О.С. Празднової, О.В. Оганезової-Григоренко [2] та ін.

Виклад основного матеріалу. До національного свята – 400-річчя смерті Тан Сяньцзу (Tang Xianzu, 1550 - 1616) – поета і музиканта, автора словнозв'язної «Піонової альтанки» (1598) – визнаної

досконалим втіленням національного театального народного музично-поетичного мистецтва у жанрі кунцюй (південної народної опери) – в Шанхайському театрі «Маджестик» був поставлений *національний китайський мюзикл*, створений композитором Шу Тень Чан і лібретистом Линь Цзай Юн. Створений за мотивами «Піонової альтанки» мюзикл «Тан Сяньцзу» (I редакція – 2016 р., II редакція – 2017 р.) став символом актуалізації національної китайської художньої ідеї, втіленої у музично-театральному жанрі західного походження. Спектакль, визнаний сенсаційним у музично-театральному часі-просторі Піднебесної другого десятиліття ХХІ століття, набув значення історико-художнього затвердження жанрових основ національного китайського мюзиклу.

В національному китайському мюзиклі «Тан Сяньцзу» на кшталт образно-змістовного контрапункту переплетені сюжети двох внутрішніх драм. Одна з них породжена переусвідомленням мотивів шедевр національної театральної культури ХVІ століття «Піонова альтанка»; друга одухотворена світовідчуттям ХХІ століття: в середовищі артистів і музикантів, які переживають доленосні події власного життя (кохання та розлука), відбувається постановка народної опери кунцюй. Принцип поєднання стародавньої і новітньої драм спостерігається і в сценографії китайського мюзиклу: ознаки класичного національного стилю поєднуються зі сміливістю шоу ХХІ століття, оснований на застосуванні найновітніших технічних спецефектів.

Перетворення класичного твору національного музично-театрального мистецтва «Піонова альтанка» на один з сюжетних планів китайського мюзиклу відповідає спостереженій Лю Цзянь ознаки бродвейського мюзикла ХХІ століття. Її сутність визначає звернення до «готових» сюжетів, запозичених з американського кінематографу і репертуару академічного театру [1, 72]. Таким «готовим сюжетом» для авторів мюзиклу «Тан Сяньцзу» є «лібрето» народної південної опери кунцюй «Піонова альтанка», створеної в ХVІ столітті.

Наявність двох сюжетних ліній, що репрезентують стародавній і новітній світи китайської музично-театральної культури, не вичерпує властиву китайському мюзиклу Шу Тень Чан і Линь Цзай Юн змістовну подвоєнність як наслідок об'єднання минулого і сучасності. Розкриттю центральної ідеї китайського мюзиклу – вічного трансцендентального кохання – сприяє значна часова відстань між об'єднаними до єдиної художньої цілісності сюжетами: 400 років

потому тлумачення кохання як втілення трансценденту зберігає своє значення.

Кожна з сюжетних ліній, примхливе сплетіння яких утворює складний плин розвитку театральної дії китайського мюзиклу, в свою чергу набуває своєрідного подвоєння внаслідок символіко-метафоричних взаємопроникнень образних планів. Розкриття сюжетного плану минулого обумовлено приєднанням до переосмислених сюжетних подій, запозичених з китайської опери XVI століття «Піонова альтанка», міфологізованої біографії її автора Тан Сяньцзу, перетвореної на витвір мистецтва. Назва мюзиклу – «Тан Сяньцзу» – відтворює програмну ідею Шу Тень Чан і Линь Цзай Юн – створення музичного спектаклю, головним героєм котрого постає геній національного класичного мистецтва. Крізь призму перетвореної на музичну драму в жанрі мюзиклу поетизованої біографії китайського поета-музиканта відбувається подійовий ряд ліричної драми як втілення минулого. Героєм мюзиклу стає романтичний за своїм типом герой – закоханий поет-музикант, занурення до подій біографічного шляху якого супроводжуються його віршами. В основі китайського мюзикла Шу Тень Шан – Линь Цзай Юн – історія кохання Тан Сяньцзу та Ву Ши (династія Мін), що розкривається крізь призму долучення подій південної народної опери кунцюй. Її автор Тан Сяньцзу уподібнюється герою власного твору – студенту Лю Мен-мей. Що стосується образу Ву Ши – дружини середньовічного поета, то він набуває значення семантичного дублю прекрасної Ду Лін'ян, коханої Лю Мен-мей – героїні «Піонової альтанки». Таким чином, в музично-сценічній дії «Тан Сяньцзу» спостерігається оригінальність проявів трагедії, характерної для національного народного театру і західного жанрового прообразу мюзиклу. Відтворення одним актором упродовж музичного спектаклю образів декількох персонажів свідчить про своєрідність прояву «автопоезису артисту мюзиклу» [2].

В образі автора південної опери Тан Сяньцзу як головного героя китайського мюзиклу поєднуються контрасні іпостасі: святого мудреця, закоханого музиканта-поета з романтичним світоглядом, чесного чиновника. Виходячи з поєднання біографічних реалій життєвого шляху Тан Сяньцзу та створеного його фантазією образу Лю Мен-мей, автори китайського мюзиклу надають образу головного героя музично-поетичного сценічного твору багатомірності. Китайський мюзикл набуває значення романтизованої оповіді про

долю та любов музиканта-поета, творча постать якого оживає в сценічних реаліях сучасного театрального мистецтва.

Про властивий китайському мюзиклу романтичний хронотоп засвідчує властива йому *подвійна реальність*. Поруч з географічною і історичною конкретикою (Лінчуань XVI століття, Шанхай XXI століття), китайський мюзикл вирізняє наявність символіко-узагальненого часу-простору, в якому діє закон обернення: минуле пронизане майбутнім, майбутнє виростає з минулого. Герої мюзиклу нібито здійснюють духовні «мандри» крізь стародавні часи, опиняючись у XXI столітті, доводячи безперервність розгорнення ідеї вічної трансцендентальної любові.

Розвитку сюжету старовинної драми, побудованій на основі взаємопроникнення біографії Тан Сяньцзу і подій життя створеного його фантазією студента Лю Мен-мей, сприяє сюжетний мотив гілки верби як символу кохання у шлюбі в китайській культурі. Сценічна поява Тан Сяньцзу з гілкою верби в руках перед очима Ву Шу відіграє ту ж саму семантичну функцію, що і в «Піоновій альтанці», коли Лю Мінчуан з'являється у віщому сні Лю Лініан. Гілка верби у контексті китайської художньої культури постає символом і запорукою майбутнього шлюбу закоханих. І в сценарії мюзиклу, побудованому на основі переусвідомлення творчого шляху Тан Сяньцзу, і в «Піоновій альтанці» шлюбне свято є або результатом, або провісником тяжких випробувань, коли життя переривається вторгненням смерті.

Використаний у китайському мюзиклі і такий мотив «Піонової альтанки», як розлука закоханих, обумовлена необхідністю здати імператорський іспит, що надасть можливість Тан Сяньцзу / Лю Мен-мей зайняти високу посаду.

Вплив «Піонової альтанки» на китайський мюзикл Шу Тень Чан і Линь Цзай Юн спостерігається не тільки в переосмисленні сюжетних подій, але й *на рівні музичної драматургії*. Музична драматургія китайського мюзиклу побудована на принципі перетікання однієї пісні до іншої. Прообразом подібного драматургічного процесу є «Піонова альтанка», в якій сцена поетичного навчання головної героїні побудована на кшталт національного шедевр «Книга пісень». Дві дії китайського мюзиклу у вісьмох сценах, організовані в послідовність з 31 номеру (включаючи Увертюру і Епілог). Кожен з номерів китайського мюзиклу визначений композитором і лібретистом як пісня. Мюзикл утворюють пісні різних типів: побудовані на декламаційності і вокалізовані, сольні, дуетно-діалогічні і ансамблево-

хорові. Сольні і дуетні пісні постають як аналоги оперних монологів, арій і дуетів. В аналізованому китайському мюзиклі спостерігається прояв жанрових ознак специфічно тлумаченої пісенної опери, в драматургії котрої пісня набуває урізноманітнення з точки зору виконавського складу.

Китайському мюзиклу властиві подвійні зв'язки з оперою – в її народно-північному втіленні (кунцюй) і пісенному. У музично-художній інтерпретації «Піонової альтанки» у жанрі китайського мюзиклу 2016 – 2017 рр. спостерігається своєрідне втілення однієї з головних ознак китайського мюзиклу як такого, а саме *оперності*. Органічність властивої «Тан Сяньцзу» оперності обумовлена тим, що даний китайський мюзикл не тільки вбирає до свого художнього контексту традиції стародавньої північної китайські опери кунцюй, до жанру якого «Піонова альтанка» мала відношення за часів свого створення, але й національної пісенної опери, утвореної на кшталт «Книги пісень».

Оформлення музичної драматургії за типом «Книги пісень» (тотбто, як ланцюгу пісень) обумовлює зв'язок китайського мюзиклу «Тан Сяньцзу» не тільки з оперними традиціями, але й жанровими властивостями західного жанрового взірця. Таким чином, жанрові властивості китайського мюзиклу полягають в синтезі як двох типів оперної драматургії (національної народної опери кунцюй і «пісенної опери»), так і властивостей західного європейського прообразу.

Сучасний шар сюжетно подвоєної музичної драми у жанрі китайського мюзиклу пов'язаний з другим десятиліттям ХХІ століття. Герої сучасної музичної драми в жанрі китайського мюзиклу – актори і актриси, які, переживаючи пристрасті і події особистісного життя, виконують ролі персонажів театралізованої біографічної драми, героями якої постають Тан Сяньцзу та його дружина Ву Ши. Зокрема, актор Харібо, який завжди захоплювався Таном, грає його роль у біографічній драмі мюзиклу. Роль Ву Ши виконує актриса, що навчається театральному мистецтві в Англії, – Хінань, закохана в Харібо. Юна актриса Ванван виконує роль Ду Линьан – ліричної героїні «Піонової альтанки». Сучасна акторська драма як складова китайського мюзиклу пронизана знаками і символами музично-поетичного шедевр ХVІ століття та біографічної драми її автора. В інтонаційній драматургії, властивій сучасній сюжетній основі китайського мюзиклу, використовуються відповідні музичні символи

новітньої музичної культури: жанрово-стильові ознаки джазу і репу сприяють створенню своєрідного інтонаційного *логотипу сучасності*.

Музичну мову китайського мюзиклу вирізняє контрасне співставлення/змішуванні ознак інтонаційних словників двох різних історико-художніх діб: інтонаційних символів стародавнього стилю південної народної опери кунцюй і жанрово-стильових прикмет новітньої музичної культури. Інтонаційна сфера також входить до відтворення історико-культурних перехресть театральних культур різних діб у художньому полі китайського мюзиклу. Якщо китайський музичний стиль у відтворенні старовинної драми спостерігається у формі висловлення, базованій на кордоцентристській в своїй основі національній ідеї («створення серця, подібного до свтобудови»), то музичний стиль, що відповідає світовідчуттю героїв ХХІ століття, позбавлений стильової єдності (вторгнення сучасних музичних реалій західного походження). У підсумку утворюється дивовижний синтетичний музичний стиль, базований на поєднанні східного і західного, що увиразнює специфіку інтонаційної драматургії китайського мюзиклу.

Подвоєння кожної з сюжетних ліній обумовлює виникнення своєрідного «чотирьохголосся» в оформленні китайського мюзиклу як музичної драми. Центром, де відбувається перекреслення сюжетів, стає театралізована біографія Тан Сяньцзу: крізь її призму відтворюється як символіка «Піонової альтанки», так і сучасна театральна драма, героями якої стають актори, що грають ролі середньовічного поета та його дружини. Перетворюючись під час спектаклю на персонажів середньовічної драми, сучасні актори занурюючись у перипетії стародавнього спектаклю, стають репрезентантами двох часових площин, сюжетних ліній, мігруючи крізь різні часові простори і об'днуючи їх у певну єдину понадчасову реальність, де діють закони вічної трансцендентальної любові. Подвійність реального часу примножується, завдяки неоднозначності художнього хронотопу китайського мюзиклу. Таким чином, у китайському мюзиклі відтворюється *принцип гри* як художня основа театального мистецтва Піднебесної в цілому та двосвітовість як показчик романтичної картини світу, відтвореної в національній версії західного жанрового прообразу.

Окрім сюжетних паралелей, сполучну роль між 4 сюжетами китайського мюзиклу відіграє наскрізна ідея – вічного трансцендентального кохання, що перемагає смерть, крізь часи

зберігаючи вогонь негасимого полум'я. Уведена вперше до Увертюри китайського мюзиклу, що відіграє роль Прологу, наскрізна ідея твору проголошується в розмовному діалозі головних героїв на фоні симфонізованого викладу тематизму. Пройшовши крізь усі сюжетні повороти в розвиткові змісту китайського мюзиклу, наскрізна ідея вічного трансцендентального кохання закріплюється в Епілозі. Таким чином, розвиток наскрізної ідеї китайського мюзиклу набуває ознак аркової драматургії, оповиваючи символічну дію драми символів. Всі сюжети музичної драми в китайському мюзиклі об'єднує дотичність до історії вічного трансцендентального кохання як основної подійової лінії музичної драми.

Театральність і сценічність постають як ті принципи, що об'єднують сюжетно-змістовні шари китайського мюзиклу. Дія своєрідно тлумаченого принципу «сцена на сцені» спостерігається у взаємодії двох театральних систем – стародавньої і новітньої.

До біографії Тан Сяньцзу в національному китайському мюзиклі, названого ім'ям музиканта-поета XVI століття, включений такий значний сюжетний мотив «Піонової альтанки», як *сновидіння*, завдяки яким герої твору пізнають доленосні події майбутнього. Серед таких – провіденційна зустріч закоханих; видіння смерті героїні від кохання та її відродження-оживлення силою взаємної любові. Розвиток біографічної драми «Тан Сяньцзу» розгортається за принципом ланцюгового розташування пророцьких сновидінь героїв. «Чотири сновидіння в Лінчуані» (в добу Мінської династії – район Південного Китаю, мала батьківщина стародавнього поета-музиканта) відображають внутрішню структуру китайського мюзиклу, обумовлюючи єдність його реального і удаваного світів. В основі подвійної структури китайського мюзиклу драматургія сновидінь сприяє об'єднанню декількох пьес у часопросторі єдиної музичної драми. Саме у віщих снах героїв розкривається пророцький зміст майбутніх сценічних подій; через сновидіння відбувається перехрестя стародавнього і сучасного у музичній драмі китайського мюзиклу.

Художній метод відтворення ланцюгу сновидінь, запозичений з музично-поетичного прообразу китайського мюзиклу, обумовив значущість другої назви твору – «Життя мрій». Адже, згідно з художньою концепцією авторів китайського мюзиклу, мрія уподібнюється сновидінню. Окрім поєднання внутрішніх драм музично-сценічного твору, відтворення снів героїв у музично-театральній дії визначає взаємодію її ідеального і реального шарів як

основи створення характерного для класичного китайського мистецтва *ілюзорного образу* [3]. Якщо у китайській мініатюрі формування єдиного ілюзорного образу визначало сутність формо- і змістоутворюючого процесу, то музично-поетична драматургія мюзиклу «Тан Сяньцзу» базується на взаємодії декількох ілюзорних образів, що формуються як у музично-поетичному, так і сценічному рядах твору. Від «Піонової альтанки» китайський мюзикл «Тан Сяньцзу» успадковує і зв'язок ілюзорного образу не тільки з предметним рослинно-тваринним світом, але й з героями музично-театрального спектаклю. Функції ілюзорності набувають художні образи Лю Мінчуан / Тан Сяньцзу і Лю Лініан / Ву Ши, коли закохані з'являються один одному у ві снах, символізуючи провіденційну призначеність і готовність до відданості і жертвності в служінні ідеального – вічного і трансцендентального – кохання. Слід підкреслити, що кожен з ілюзорних образів «Тан Сяньцзу» сприяє відтворенню головної ідеї китайського мюзиклу – величі вічного трансцендентального кохання. Художній метод відтворення сновидінь як переусвідомлення властивого «Піонової альтанці» способу оформлення сюжету сприяє об'єднанню декількох сюжетів до єдиної музично-сценічної дії, а також функціонуванню ілюзорних образів у китайському мюзиклі «Тан Сяньцзу».

Архетипи національного мистецтва, увійшовши до музично-поетичної драматургії китайського мюзиклу, об'єднують властиві йому образно-змістовні шари. Загальна атмосфера сновидінь, двосвітовість, автобіографізм як творчий метод утворення художньої цілісності, тип героя (закоханий поет-музикант, блукач), героїня як втілення провіденційного передбачення майбутнього недосяжного кохання і нескінченного очікування; тема *Liebestod* (слова з клятви закоханих: «Життя – це також смерть; смерть – це також життя. Та ж сама крапка. Життя і смерть перероджуються концентрично») – ці властивості художнього світу аналізованого китайського мюзиклу засвідчують притаманне йому романтичне світосприйняття. Розгорнення міфологеми *Liebestod* засвідчує актуальність вагнерівських (тристанівських) паралелей, що засвідчують значущість романтичного контексту національного китайського мюзиклу. Романтичний контекст національного китайського мюзиклу «Тан Сяньцзу» обумовлений як національними, так і західними театральними традиціями, що обумовлює нескінченість властивого йому змісту.

Висновки. У художньому світі національного китайського мюзикла «Тан Сяньцзу» спостережено такі характерні ознаки східного різновиду музично-театрального жанру західного прообразу, як залучення класичного сюжету («Піонова альтанка»), що у процесі композиторської інтерпретації набуває переосмислення та осучаснення; формування музичної драматургії на кшталт національного шедевр («Книга пісень»); наявність синтезу різних жанрових типів опери (народної південної опери кунцюй і пісенної опери); набуття вічним трансцендентальним коханням значення наскрізної ідеї твору; розгорнення міфологеми *Liebestod*; актуальність властивостей західного і східного романтизму. Історико-художнє значення національного китайського мюзиклу «Тан Сяньцзу» Шу Тень Чан – Линь Цзай Юн, поставленого 2017 року до 400-річчя смерті генія XVI століття, полягає у затвердженні жанрових властивостей орієнтального різновиду музично-театрального західного прообразу.

Перспективи дослідження обраної теми полягають у подальшому поглибленому вивченні інтонаційної драматургії та сценографії національного китайського мюзиклу «Тан Сяньцзу».

Список використаних джерел і літератури:

1. Liu Jiang. Composer's text for the musical: "Next to Normal" by Tom Kitt. The European Journal of Arts. Vienna, 2020. P. 72–77.
2. Оганезова-Григоренко О.В. Автопоезис артиста мюзикла как творческий феномен и предмет музыковедческого дискурса: автореферат дис. ... доктора искусствоведения. Киев, НМАУ им. П.И. Чайковского, 2018. 36 с.
3. У Хун Юань. Китайская художественная песня: история и теория жанра. Киев: Лира-К, 2019. 233 с.

References:

1. Liu Jiang. (2020). Composer's text of the musical: «Next to Normal» by Tom Kitt. The European Journal of Arts. Vienna, 72–77 [in English].
2. Oganezova-Grigorenko, O.V. (2018). Autopoesis of the musical artist as a creative phenomenon and subject of musical discourse. Extended abstract of doctor's thesis. Kyjiv, NMAU [in Ukrainian].
3. U Hun Yuan. (2019). Chinese art song: history and theory of the genre. Kyiv: Lyra-K [in Russian].

UDC 783.2 (477)
DOI 10.33287/222124

Петришина Тетяна Володимирівна,
*аспірантка кафедри «Теорія музики»
Львівської національної музичної академії
ім. М.В. Лисенка*

тел. (099) 636 - 60 - 24
e-mail: tetyana.petrishina.92@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8891-2386>

ХОРОВИЙ КОНЦЕРТ ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ: ПИТАННЯ СОЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Мета статті – дослідити формування засад і прояви тенденцій сольного вокального виконавства у хорових концертах українських композиторів доби класицизму. **Методологія** дослідження ґрунтується на історичному, джерелознавчому та аналітичному методах. Історичний метод дає підстави дослідити причини формування засад сольного вокального виконавства у хоровому жанрі, розрахованому не на індивідуальне, а на масове виконання. Джерелознавчий метод дозволяє залучити великий масив маловідомих музично-рукописних і документальних матеріалів, виявити у них приклади сольного вокального виконавства і важливі історичні відомості про нього. Аналітичний метод дозволяє дослідити особливості музичних побудов, призначених для сольного співу, і порівняти їх з хоровими та сольо-ансамблевими структурами. **Наукова новизна** полягає у принципово інакшому підході до дослідження хорових концертів доби класицизму, що ніколи не вивчалися з точки зору втілення у них специфіки сольного вокального виконавства, а розглядалися виключно як твори, призначені для колективного хорового співу. **Висновки** презентованого дослідження полягають у наступному: 1) доведено наявність у хорових концертах доби класицизму сольних вокальних побудов, призначених для індивідуального виконання; 2) доведено, що такі побудови створювалися не для загальної маси хористів, а для професійно підготовлених вокалістів; 3) встановлено, що у більшості випадків такими вокалістами були конкретні особи, і що сольні вокальні побудови писалися у розрахунку на їхні виконавські можливості;

4) уточнено коло українських композиторів, які вдавалися до написання сольних вокальних побудов у своїх хорових концертах; 5) проаналізовано приклади духовних концертів доби класицизму, що мають розгорнуті музичні побудови, призначені для сольного вокального виконавства.

Ключові слова: жанр духовного концерту, музичний класицизм, українські композитори, хорова музика, сольне вокальне виконавство.

Петришина Татяна Владимировна, аспірантка кафедри «Теорія музики» Львівської національної музикальної академії ім. М.В. Лисенко

Хоровий концерт епохи класицизму: питання сольного вокального виконавства

Цель статьи – исследовать пути формирования и проявление тенденций сольного вокального исполнительства в хоровых концертах украинских композиторов эпохи классицизма. **Методология** исследования основана на историческом, источниковедческом и аналитическом методах. Исторический метод позволяет исследовать причины формирования сольного вокального исполнительства в хоровом жанре, рассчитанном не на индивидуальное, а на массовое исполнение. Источниковедческий метод позволяет привлечь большой массив малоизвестных музыкально-рукописных и документальных материалов, выявить в них образцы сольного вокального исполнительства и важные исторические сведения о нём. Аналитический метод даёт возможность исследовать особенности музыкального материала, предназначенного для сольного исполнительства, и сравнить его с материалом хоровых и сольно-ансамблевых построений. **Научная новизна** заключается в принципиально ином подходе к исследованию хоровых концертов эпохи классицизма, которые никогда не изучались с точки зрения воплощения в них специфики сольного вокального исполнительства, а рассматривались исключительно как произведения, предназначенные для коллективного хорового пения. **Выводы** исследования заключаются в следующем: 1) доказано наличие в хоровых концертах эпохи классицизма сольных вокальных построений, предназначенных для индивидуального исполнения; 2) доказано, что такие построения создавались не для общей массы хористов, а для профессионально подготовленных вокалистов; 3) установлено, что в большинстве случаев такими вокалистами были конкретные лица, и что сольные

вокальные партии создавались в расчёте на их исполнительские возможности; 4) уточнен круг украинских композиторов, которые включали вокальные соло в свои хоровые концерты; 5) проанализированы примеры духовных концертов эпохи классицизма, которые содержат музыкальный материал, предназначенный для сольного вокального исполнения.

Ключевые слова: жанр духовного концерта, музыкальный классицизм, украинские композиторы, хоровая музыка, сольное вокальное исполнительство.

Petryshyna Tetiana, the postgraduate student from the Department of «Music theory» at the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

Choral concert of the classicism period: solo vocal performance issues

The purpose of the article is to investigate the formation of principles and manifestations of trends in solo vocal performance in choral concerts of Ukrainian composers of the Classicist era. The **research methodology** is based on historical, source and analytical methods. The historical method gives grounds to investigate the reasons for the formation of the principles of solo vocal performance in the choral genre, designed not for individual but for mass performance. The source method allows to involve a large array of little-known musical-manuscript and documentary materials, to find in them examples of solo vocal performance and important historical information about it. The analytical method allows to investigate the features of musical constructions intended for solo singing, and to compare them with choral and solo-ensemble constructions. The **scientific novelty** lies in a fundamentally different approach to the study of choral concerts of the Classicist era, which have never been studied in terms of embodying the specifics of solo vocal performance, and were considered exclusively as works intended for collective choral singing. **Conclusions** are as follows: 1) the presence of solo vocal constructions in choral concerts of the Classicist era has been proved; 2) it is proved that such constructions were not intended for choristers, but for professionally trained vocalists; 3) it was established that in most cases such vocalists were specific individuals, and that solo vocal constructions were written based on their performance capabilities; 4) the circle of Ukrainian composers who resorted to writing solo vocal constructions in their choral concerts was specified; 5) examples of spiritual

concerts with musical constructions intended for solo vocal performance are analyzed.

The key words: genre of spiritual concert, musical classicism, Ukrainian composers, choral music, solo vocal performance.

Постановка проблеми. Українська духовна музика другої половини XVIII століття є об'єктом постійної уваги з боку виконавців і науковців. Хорові шедеври, створені Максимом Березовським, Дмитром Бортнянським, Артемієм Веделем, Степаном Дехтяревим¹⁷, є класикою українського музичного мистецтва, безцінною спадщиною духовної культури, високим взірцем професіоналізму і джерелом натхнення для наступних поколінь композиторів, основою творчих спрямувань для хорових диригентів. Найвищі художні досягнення тієї епохи пов'язані з духовним концертом, тож саме він перебуває у центрі уваги дослідників, надаючи благодатний матеріал для вивчення української музичної культури доби класицизму.

Жанр духовного концерту у творчості українських композиторів другої половини XVIII століття досліджено глибоко і різнобічно. Цей період вважається золотою добою в історії української музики, а творча спадщина представників цієї доби, які писали переважно духовну музику, вже давно перетворилася на класику і стала підґрунтям для подальшого розвитку української професійної музичної культури.

Ознайомлення із численними науковими працями та дискографією показало, що духовні концерти українських композиторів доби класицизму цікавлять дослідників і виконавців передусім як твори, написані для хору. Такий підхід вдається абсолютно природним, адже твори були написані у розрахунок на масовий, колективний професійний спів, який культивувався у богослужінні християнських церков східного обряду. Наявність у таких творах сольо-ансамблевих побудов була викликана потребою контрастних зіставлень, властивих музичній творчості доби бароко, яка не знала плавних динамічних переходів, і стала однією з відмітних ознак хорових концертів, на що неодноразово вказували дослідники. Інший, не менш важливий аспект, пов'язаний із появою у сольо-ансамблевих побудовах хорових концертів музичного матеріалу принципово іншої якості, із яскраво вираженими ознаками сольного

¹⁷ Про правопис прізвища «Дехтярев» див.: [13].

вокального виконавства, передусім аріозності, поки що не знайшов відображення у наукових дослідженнях.

Огляд літератури. Духовна спадщина українських композиторів другої половини XVIII століття (М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, С. Дехтярев) є об'єктом пильної уваги з боку дослідників, що знайшло відображення у наукових працях В. Іванова [5], М. Рицаревої [10-12], Л. Корній [6], М. Юрченка [1], Т. Гусарчук [3], О. Шуміліної [14], А. Кутасевича [7] та ін. Незважаючи на велику кількість праць та аспектів аналізу, питання сольного вокального виконавства у хорових концертах українських митців доби класицизму у публікаціях дослідників не порушувалися. Винятком є вказані вище праці по творчості А. Веделя дослідників Т. Гусарчук і А. Кутасевича, у яких наголошено на тому, що композитор мав гарний ліричний тенор, завдяки чому в його концертах наявні розлогі тенорові соло.

Мета статті – дослідити формування засад і прояви тенденцій сольного вокального виконавства у хорових концертах українських композиторів доби класицизму.

Об'єктом дослідження є українська духовна музика доби класицизму, а **предметом** – феномен сольного вокального виконавства.

Виклад основного матеріалу. Хорові (духовні) концерти українських композиторів доби класицизму цікавлять дослідників і виконавців передусім як твори, написані для хору, і такий підхід є абсолютно природним.

Хоровий склад позначається на змістовному рівні твору і визначає специфічні риси музичного матеріалу у хорових партіях. Якщо розглядати виконавські можливості мішаного хору, можна зробити висновок про те, що кожна партія відрізняється універсальністю, зручністю і відносною простотою. У них дотримано діапазони і темпо-динамічні властивості голосів хору. Як наслідок, виникають природні умови для утворення балансу між партіями хору. Сукупність вказаних ознак проявляється у домінуванні загального над індивідуальним. Виконавська специфіка позначається на змістовному рівні і визначає особливості музичного матеріалу.

Гарне знання виконавських можливостей хору і специфіки окремих хорових партій сформувалося у композиторів доби класицизму унаслідок роботи із церковними хорами. Підготовка півчих була спрямована на професійне оволодіння навичками хорового співу.

В умовах відсутності інструментального супроводу, партіям хору надавалися функції оркестрових голосів, а самі духовні концерти за будовою циклу і типом тематизму нагадували барокові *concerto grosso*, тільки із текстом.

Подібно структурі інструментальних *concerto grosso*, хорові концерти були засновані на зіставленнях контрастних за фактурою туттійних та ансамблевих побудов. Партії солістів, які утворювали співацький ансамбль, мали переважно наспівну природу, не були надмірно складними і не вимагали додаткової вокальної підготовки. Їх співали найкращі півчі хору, які називалися *принципалами* або *першими принципалами* (від італ. *principale* – головний).

Поява сольних партій принципово іншого типу, з якими могли впоратися лише співаки з оперними голосами, була пов'язана із залученням додаткових виконавських сил, зокрема, професійно підготовлених оперних солістів або співаків, яких спеціально готували для оперної сцени. Така підготовка надавалася у Придворній співацькій капелі, де були відкриті класи сольного співу. Відкриття класів сталося у другій половині XVIII століття і співпало із виникненням і розвитком хорового концерту доби класицизму, однак метою навчання була підготовка найкращих церковних півчих для виступів на оперній сцені.

Надія Дробишевська [4], дослідниця діяльності вокальних класів та індивідуальної вокальної підготовки співаків у Придворній співацькій капелі, зазначає, що до середини 70-х років XVIII століття навчання вокальної майстерності доручалося придворним капельмейстерам. У той час ними були запрошені у Петербург італійські композитори – Франческо Арайя, Вінченцо Манфредіні, Бальтазаре Галуппі і Томмазо Траєтта. До навчання півчих також долучався Анджело Вакари – скрипаль Італійської придворної оперної трупи, або «Італійської компанії», як вона називалася у той час. Надалі класи було закрито, а після поновлення їхньої роботи, вже у XIX столітті, вокал так само викладали переважно італійські фахівці.

У такий спосіб придворних півчих навчали італійській манері співу. Навчали не всіх, а лише самих обдарованих. Підготовлені хористи могли співати і партії в італійських операх, і складні вокальні соло у духовних концертах.

Найчастіше сольні вокальні партії писалися для конкретних виконавців у певних хорових капелах. Огляд хорових концертів доби класицизму [8] переконує у тому, що такі партії найчастіше

трапляються у концертах Степана Дехтярева. Цей композитор був керівником хорової капели графа Ніколая Петровича Шереметєва і протягом певного часу, від 1797 до 1802 рік, до капели долучалася дружина графа, оперна співачка Прасков'я Ковальова-Жемчугова [2]. У той час родина Шереметєвих жила у Петербурзі і Ковальова-Жемчугова припинила свої виступи на оперній сцені. Тож, С. Дехтярев писав сопранові соло у розрахунку на голос і виконавські можливості цієї співачки.

Ще одним українським композитором доби класицизму, у концертах якого наявні сольні вокальні побудови, був Артемій Ведель. У повільні частини своїх концертів А. Ведель вміщував багато прекрасних, розлогих, а подекуди неабияк віртуозних тенорових соло. Розвинені і закладні для хористів сольні тенорові партії композитор писав для самого себе. За спогадами сучасників та учнів, передусім протоієрея П. Турчанінова, він мав ліричний тенор широкого діапазону із розвинутою колоратурною технікою, надзвичайно рухливий і виразний [7].

Концерти М. Березовського і Д. Бортнянського у більшості випадків не мають таких вокально розвинених партій. Сольно-ансамблеві побудови написано у межах виконавських можливостей професійно підготовлених хорових (церковних) півчих.

Специфіку вокального соло у духовному концерті доби класицизму доречно дослідити на прикладі творчості Степана Дехтярева, у концертах якого можна виявити тенденцію, пов'язану із перетворенням хорового співу на оперний, що позначається на виокремленні з усього масиву хорових голосів партії сопрано-соло та її відчутній вокалізації. Поява таких партій була б неможливою без творчого тандему С. Дехтярева зі співачкою П. Ковальновою-Жемчуговою, яка мала спеціальну вокальну підготовку і приєднувалася до хорової капели як солістка. Усі свої концерти із сопрановими соло композитор писав протягом того часу, коли співачка полишила виступи сцені (після 1797 року) і разом із графом Шереметєвим перебралася у Петербург, де мешкала до своєї смерті (1803), співаючи у сімейній (домовій) церкві Фонтанного дому.

Одним з духовних творів С. Дехтярева, написаних у тандемі з талановитою виконавицею, є концерт «Господи, возлюбих благолепіє дому Твого» D-dur.

Щоб довести це, спочатку з'ясуємо датування. Концерт «Господи, возлюбих» не згадується у ранніх каталогах (наприклад,

«Каталозі півчої ноти» 1793 року), однак подається в оголошенні про продаж нот у газеті «Московські відомості» за 1808 рік (№ 45 від 3 червня), а основним джерелом нотного тексту є рукописний збірник із концертами С. Дехтярева – т. зв. Автограф, датований 1808–1813 роками, у якому цей твір слідує під першим номером [8, с. 380]. Тож, за сукупністю вказаних ознак концерт слід датувати початком ХІХ століття, тобто періодом, коли родина графа Шереметєва перебралася у Петербург, а П. Ковальова-Жемчугова припинила виступати на оперній сцені і почала співати у домашній церковній капелі.

Із оголошення у газеті «Московські відомості» дізнаємося, що цей концерт є «величезним» і має «каданси» [7]. Тричастинний 224-тактовий концерт дійсно слід віднести до творів крупної форми, однак для нас важливішим є інший коментар, про «каданси». Тут йдеться не про акордово-гармонічні звороти, що завершують періоди чи розділи форми, а про вокальні каденції, які мають ту саму функцію, що й каденції соліста у сольних інструментальних концертах.

Побудов, названих «кадансами», у концерті «Господи, возлюбих» є доволі багато, особливо у другій, повільній частині (Largo). Всі вони розміщені в партію сопрано. Це різні прикраси, фігурації, складні для інтонування хроматичні рухи, високі верхні ноти (найвища нота – ре другої октави, на якій слід зробити зупинку) та все інше, що прийнято називати «руладами» і «фіоритурами» стосовно віртуозного оперного співу.

Унаслідок домінування концертно-віртуозного співу у сопрановій партії та підтримки провідного голосу іншими голосами хору у вигляді акордового супроводу, музична тканина концерту здобуває ознаки гомофонно-гармонічного складу. Така фактура більшою мірою є характерною оперним аріям, ніж хоровим концертам. На зв'язок із духовним концертом вказує лише молитовний текст («Ти же, Господи, не удалися от мене»).

В описах хорових концертів Степана Дехтярева, зроблених для реклами і продажу, наявність вокального соло для оперного голосу позначалося також словом «манери». Наприклад, в одному з оголошень газети «Московські відомості» вказано, що продаються «концерты прошлогодние с манерами и кадансами» [7]. «Манерами» у другій половині ХVІІІ століття називали сольний спів світського спрямування, тобто оперний або академічний вокал.

Якщо порівняти сопранові соло в концертах С. Дехтярева із оперними партіями, які П. Ковальова-Жемчугова виконувала на сцені, можна виявити велику кількість спільних побудов, які вказують на технічно-віртуозний оперний спів.

Це різного роду вокальні прикраси, фігурації, складні для інтонування хроматичні рухи, високі верхні ноти та ін., які майже буквально переносяться з оперної партитури у хорову фактуру духовного концерту. Як приклад, можна навести фрагменти арії Аліни з опери «Цариця Голкондії» П. Монсінї (цю партію П. Ковальова-Жемчугова співала у 1786 році на сцені театру Шереметєвих у Кусково) та I частини концерту «Господи, возлюбих» С. Дехтярева (див. приклади 1-2).

Приклад 1. Арія Аліни з опери «Цариця Голкондії» П. Монсінї (1786)

* у "Джерелі" Сорґ. – "Н" (такт 48; за аналогією мелодичного руху S. тактів 2-3; 4-5; 48-49)

The image shows a musical score for a choral concert. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins with a 'poco crescendo' marking. The vocal line features a triplet of eighth notes. The lyrics are in Ukrainian: 'ви Тво. є. я, і' and 'міс. то се.'. The piano part has a 'mf' dynamic. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like 'Tutti' and 'mf'.

Приклад 2. I частина хорового концерту «Господи, возлюбих» С. Дехтярева

Аналіз матеріалу духовних творів С. Дехтярева, написаних у тандемі із оперною співачкою П. Ковальовою-Жемчуговою, а також інших українських композиторів, які представляють українську музичну культуру другої половини XVIII століття, доводить, що питання сольного вокального виконавства у хорових концертах доби класицизму слід пов'язувати із тенденцією до розширення жанрових кордонів хорового концерту за рахунок введення у виконавський склад хору оперних голосів і вивчати з позиції синтезу ознак, властивих хоровому і оперному співу.

Висновки. Дослідження питань сольного вокального виконавства у хорових (духовних) концертах українських композиторів доби класицизму дають розуміння того, що це явище виникло унаслідок професіоналізації композиторської творчості і виконавської діяльності, а також було пов'язане із вдосконаленням методів вокальної підготовки співаків і залученням конкретних виконавців, для яких створювалися складні і віртуозні сольні побудови, якими можна було б прикрасити оперну арію. Вивчення цієї суто виконавської проблеми має зайняти належне місце у дослідженні жанру духовного концерту в українській музиці добу класицизму та пов'язаної із ним композиторської творчості.

Перспективи подальших досліджень полягають у виокремленні усього масиву хорових концертів із розвиненими мелодичними побудовами, призначеними для сольного вокального виконавства, і проведення багаторівневого аналізу цих партій у контексті їхньої відповідності жанровій природі духовного концерту та естетиці світських театральних видів музичного мистецтва, першою чергою оперного співу, надзвичайно поширеного

у придворному та салонно-аристократичному культурно-мистецькому побуті Російської імперії другої половини XVIII – початку XIX століття.

Список використаних джерел і літератури:

1. Березовский М. Хоровые произведения / сост., ред., вступ. статья М. Юрченко. Київ: Музична Україна, 1989. 112 с.
2. Горяинов Ю. России славу пел [Степан Дегтярев]. Воронеж: Центр-Чернозем. кн. изд-во, 1987. 151 с.
3. Гусарчук Т.В. Феномен Артемія Веделя: особистісні детермінанти. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2009. № 2 (3). С. 115–124.
4. Дробышевская Н.С. Специфика индивидуальной вокальной подготовки певца в профессиональном хоровом коллективе: из истории Придворной певческой капеллы: дис. ... кандидат. искусствовед.: спец. 17.00.02 / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2013. 196 с.
5. Иванов В.Ф. Дмитро Бортнянський. Київ: Музична Україна, 1980. 144 с.
6. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2: Друга половина XVIII століття. Київ–Харків–Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць, 1998. 387 с.
7. Кутасевич А.В. Сильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції: дис. ... канд. мистецт.: спец. 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2015. 416 с.
8. Лебедева-Емелина А.В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. Москва: Прогресс-Традиция, 2004. 656 с.
9. Левашев Е.М. С.А. Дегтярев. История русской музыки: в 10 т. Т. 4: 1800–1825. Москва: Музыка, 1986. С. 184–208.
10. Рыцарева М.Г. Духовный концерт в России второй половины XVIII века. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 244 с.
11. Рыцарева М. Композитор Д.С. Бортнянский: жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1979. 256 с.
12. Рыцарева М. Композитор М.С. Березовский: жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. 144 с.
13. Шуміліна О. Нові документальні відомості про родини українських композиторів другої половини XVIII ст. *Українська музика*. 2020. № 1 (35). С. 15–21.
14. Шуміліна О. Сильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій). Донецьк: «Браво», 2012. 299 с.

References:

1. Berezovsky, M. (1989). Choral works / ed., introduction article by M. Yurchenko. Kyjiv: Muzychna Ukrajinna [in Ukrainian].

2. Goryajnov, Yu. (1987). *Russia sang glory* [Stepan Degtyarev]. Voronezh : Tsent-Chernozem. kn. izd-vo [in Russian].
3. Husarchuk, T.V. (2009). The phenomenon of Artemij Wedel: personal determinants. *Chasopys NMAU imeni P.I. Chajkovs'koho*, 2 (3), 115–124 [in Ukrainian].
4. Drobyshevskaja, N.S. (2013). Specificity individual singer's vocal training in professional choirs: the history of the Court Chapel. Sankt-Peterburg: Ros. gos. ped. un-t im. A.I. Gertsena [in Russian].
5. Ivanov, V. (1980). *Dmytro Bortnyans'ky*. Kyjiv: Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
6. Kornij, L. (1998). *History of Ukrainian music. Part 2*. Kyjiv - Kharkiv - New-York: Vyd-vo M.P. Kots' [in Ukrainian].
7. Kutasevych, A.V. (2015). Stylistic differentiation of spiritual and musical heritage of Stepan Degtyarev and Artem Wedel: questions of authorship of works of contradictory attribution. Candidate dissertation. Kyjiv: NMAU imeni P.I. Chajkovs'koho [in Ukrainian].
8. Lebedeva-Yemelina, A.V. (2004). *Russian sacred music of the era of classicism (1765-1825). Catalog of works*. Moskva: Progress-Traditsiya [in Russian].
9. Levashev, Ye.M. (1986). S.A. Degtyarev. *Istoriya russkoy muzyki*, 4, 184–208 [in Russian].
10. Rytsareva, M.G. (2006). *Sacred concert in Russia in the second half of the 18th century*. Sankt-Peterburg: Kompozitor [in Russian].
11. Rytsareva, M. (1979). *Composer D.S. Bortnyansky: life and work*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
12. Rytsareva, M. (1983). *Composer M. S. Berezovsky: life and work*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
13. Shumilina, O. (2020). New documentary information about the families of Ukrainian composers of the second half of the eighteenth century. *Ukrajins'ka muzyka: naukovy chasopys*, 1 (35), 15–21 [in Ukrainian].
14. Shumilina, O. (2012). Stylistic dynamics of Ukrainian sacred music of the XVII-XVIII centuries (based on manuscript collections). *Donets'k : «Bravo»* [in Ukrainian].

З М І С Т

| | | |
|--|---|----|
| <i>Передмова</i> | 3 | |
| Музична культура Дніпропетровщини Music culture of Dnipropetrovsk region | | |
| Тулянцев А.А. Швачка А.О. <i>ТВОРЧИСТЬ ВАЛЕНТИНА ПУЧКОВА-СОРОЧИНСЬКОГО</i> <i>ЯК УЗАГАЛЬНЕННЯ ДОСВІДУ</i> <i>ХОРМЕЙСТЕРА-МЕНЕДЖЕРА</i> | | 5 |
| Кривуля О.О. <i>ВСТАНОВЛЕННЯ АВТОРСТВА МУЗИЧНОГО ТВОРУ</i> <i>(«О.Х. ВЕКСЛЕР-СТРИЖЕВСЬКИЙ – ЗАБУТИЙ АВТОР МУЗИКИ</i> <i>ЗАГУБЛЕНОГО ФІЛЬМУ» (до 110-річчя фільму «Запорозька Січ»)</i> | | 17 |
| Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва Theoretic and historical problems of musical art | | |
| Рябцева І.М. <i>СИЛУЕТИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ МОДЕЛЕЙ</i> <i>В МУЗИЧНОМУ ТЕКСТІ</i> <i>«УКРАЇНСЬКИХ ВИТИНАНОК» Л.М. КОЛОДУБА</i> | | 29 |
| Бойко В.Г. <i>ОБРАЗНО-СМИСЛОВИЙ КОНТЕКСТ</i> <i>ДУХОВНОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ</i> <i>XX – ПОЧАТКУ XXI ст.</i> | | 43 |
| Ракочі В.О. <i>КЛАСИФІКАЦІЯ БАРОКОВИХ КОНЦЕРТІВ:</i> <i>ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС</i> | | 55 |
| Савченко Г.С. <i>УТІЛЕННЯ ТЕМПОРАЛЬНО-СПАТІАЛЬНОГО</i> <i>КОНСТРУКТУ В «СИМФОНІЇ ПСАЛМІВ» І. СТРАВІНСЬКОГО</i> | | 69 |

Тарасова Н.Ю.

Черниш Я.О.

*ВИРАЗНА РОЛЬ АЛЕАТОРИКИ Й СОНОРИСТИКИ
У СТВОРЕННІ ІНТОНАЦІЙНОГО ОБРАЗУ
МОЛИТОВНОГО ЗІТХАННЯ (на прикладі творчості І. Алексійчук).....* 79

Жаркіх Т.В.

*ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЇ Ш. БОДЛЕРА
В MÉLODIE E. ШАБРІЄ «ЗАПРОШЕННЯ ДО ПОДОРОЖІ»* 94

Островський Ю.І.

*НАУКОВО-ЛЕКТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ
ІГОРЯ СОНЕВИЦЬКОГО В УКУ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ
НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ПРОСВІТНИЦТВА* 106

Возіянова О.В.

*ЖАНР ВАРІАЦІЙ НА МЕЖІ XVIII – XIX СТОЛІТЬ:
Л. БЕТХОВЕН І К.М. ВЕБЕР* 122

Смірнова І.В.

*ПРИНЦИПИ АНСАМБЛЕВОГО ПИСЬМА
В НОНЕТІ op. 31 ТА ОКТЕТІ op. 32 Л. ШПОРА.....* 133

Калашник М.П.

*МУЗИЧНИЙ ТЕЗАУРУС:
СПЕЦИФІКА ТА ФОРМИ ІСНУВАННЯ.....* 143

Музичне виконавство

і педагогіка

Musical performing and pedagogic

Генкін А.О.

*МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІ ДЕТЕРМІНАНТИ
ПІАНІЗМУ.....* 154

Степанова А.О.

*УКРАЇНСЬКЕ САКСОФОННЕ
ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО:
ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКО-ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЗВ'ЯЗКІВ* 165

Хмилюк Т.В.

*«УРОЧИСТА МЕСА» ОЛЕГА ПОЛЬОВОГО:
КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ЗАДУМ ТА ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЯ* 179

| | |
|--|-----|
| Бадалов О.П. <i>ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ ВІЙСЬКОВИХ ДИРИГЕНТІВ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ ЧЕРНІГІВЩИНИ</i> | 189 |
| Горбаль Я.М. <i>КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ</i> | 201 |
| Золотарьова Н.С. <i>РЕМІНІСЦЕНТНО-ФАНТАЗІЙНА КОНЦЕПЦІЯ «СПОГАДІВ» Ф. ЛІСТА ПРО ОПЕРУ «NORMA» В. БЕЛЛІНІ</i> | 212 |
| Ян Го <i>ПЕРША ВЕЛИКА КИТАЙСЬКА ФОРТЕПІАННА СОНАТА ТА ЇЇ ІСТОРИКО-ХУДОЖНЄ ЗНАЧЕННЯ</i> | 225 |
| Купіна Д.Д. Сізіх Є.Ю. <i>СИМФОНІЯ «ASYLA» Т. АДЕСА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ БРИТАНСЬКОЇ МУЗИКИ</i> | 241 |
| Чжан Сіцюй <i>ДИКЦІЯ ЯК АРТИКУЛЯЦІЙНИЙ ПРИЙОМ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СПІВАКА У СИЧЖОУСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ДРАМІ</i> | 252 |
| Пер'ян В.С. <i>ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ПРОФЕСІЙНИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ ЧЕРНІВЕЦЬКОЇ ОБЛАСТІ</i> | 262 |
| Цзян Чжаоюй <i>ХУДОЖНІЙ СВІТ КИТАЙСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО МЮЗИКЛУ «ТАН СЯНЬЦЗУ»</i> | 275 |

Петришина Т.В.

ХОРОВИЙ КОНЦЕРТ ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ:

ПИТАННЯ СОЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Наукове видання

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 20 (1, 2021)

Відповідальний за випуск
В.В. Громченко

Коректор *Ю.В. Гончаров*

Підписано до друку 27.05.2021 р.
Формат 60x84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Time New Roman.
Друк цифровий. Ум. друк 8,84.
Наклад 100 пр. Зам. № 18/21

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