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 10.33287/2220221

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 22 (1, 2022)

Дніпро
ГРАНІ
2022

УДК 78.072
М 90

Друкується за рішенням Вченої Ради
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Протокол № 1 від 31.08.2022 р.

Редакційна колегія / Editorial Board:

ВЕЙС Єрней – доктор мистецтвознавства, професор Люблянської академії музики (м. Любляна, Словенія), голова редакційної колегії; **МОРГЕНШТЕРН Ульріх –** д-р мист., проф. Віденського університету музики та виконавських мистецтв (м. Відень, Австрія); **КЕННЕТ Сміт** – доктор філософії, професор, директор відділу післядипломних досліджень Ліверпульського університету мистецтв (м. Ліверпуль, Велика Британія); **АМБРАЗЯВІЧЮС Рітіс –** д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **ХЕЛЬБІГ Адріана –** д-р мист., проф. Пітсбургського університету (м. Пітсбург, США); **ПЕТРАУСКАЙТЕ Дануте –** д-р мист., проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **ПАРНКУТТ Річард** – д-р мист., проф., директор центру систематичного музикознавства (м. Грац, Австрія); **КОСТКА Віолетта –** д-р мист., проф. Гданської академії музики ім. С. Манюшко (м. Гданськ, Польща); **ЛЬООС Хельмут –** д-р мист., проф. Лейпцігського університету (м. Лейпциг, Німеччина); **ПЕТРОШІЄНЕ Ліна –** д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Клайпедського університету (м. Клайпеда, Литва); **ЙОВАНОВІЧ Єлена –** д-р мист., стар. наук. співробітник Сербської академії наук і мистецтв (м. Белград, Сербія); **БАЛЬСИС Рімантас –** д-р гуман. наук (етнологія), проф. Клайпедського університету (м. Клайпеда, Литва); **СЛЮЖИНСКАС Рімантас –** д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **БЕРЕГОВА О.М. –** д-р мист., проф., проф. каф. «Історія та теорія музики» Дніпр. академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **КАЛАШНИК М.П. –** д-р мист., проф., проф. каф. «Історія та теорія музики» Дніпр. академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ШАБАНОВА Ю.О. –** д-р філос. наук, проф., зав. каф. «Філософії та педагогіки» Нац. гірничого універ. (м. Дніпро); **ЩІТОВА С.А. –** канд. мист., доц., зав. каф. «Історія та теорія музики» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ВАРАКУТА М.І. –** канд. мист., доц., проф. кафедри «Історія та теорія музики» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ТУЛЯНЦЕВ А.А. –** канд. мист., доц., зав. каф. «Вокально-хорове мистецтво» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **КУПІНА Д.Д. –** канд. мист., доц., проф. кафедри «Історія та теорія музики» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **СЛАВСЬКА Я.А. –** канд. пед. наук, доц., проф. каф. «Соц.-гуман. дисц.» Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро); **ГРОМЧЕНКО В.В. –** д-р мист., проф. каф. «Оркестрові інструменти», проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки (м. Дніпро), редактор-упорядник.

М 90 Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей. Дніпро: ГРАНІ, 2022. Вип. 22 (1). 400 с.
Musicological Thought of Dnipropetrovsk region: Compilation of the scientific articles. Dnipro: GRANI, 2022. Issue 22 (1). 400 p.

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

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

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

Наукометричні бази, в яких зареєстровано збірник:
Crossref, CiteFactor, Cosmosimpactfactor, Academic Resourse Index ResearchBib, Journal Factor (JF), International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF), General Impact Factor
The DOI for all this scientific compilation 10.33287/2220221

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, 2022
© ГРАНІ, 2022

Музична культура Дніпропетровщини
Music culture of Dnipropetrovsk region

UDC 78.087.68
DOI 10.33287/222201

Рябцева Ірина Михайлівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри історії та теорії 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

ГВІДО ФОН САМСОН-ГІММЕЛЬШТЕРН В ІСТОРІЇ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ

Мета статті – оприлюднення результатів пошукової та аналітичної роботи з виявлення інформації про перебування композитора й диригента Гвідо фон Самсон-Гіммельштерна (1871−1941) (нім. − Guido Hermann Claudius Wilhelm von Samson-Himmelstjerna) в Україні, його плідну діяльність у Києві та в Катеринославі (сучасне м. Дніпро) у 1918−1920 рр. **Методи** представленої наукової розвідки спираються на теоретичні та практичні засади музичного джерелознавства, на принципи історизму та системного порівняльного підходу, що виступають базовим підґрунтям теорії пізнання. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні, характеристиці та оприлюдненні документу, що засвідчує факт урочистого відкриття консерваторії в Катеринославі 16 лютого 1919 р. на чолі з директором Г. фон Самсон-Гіммельштерном; в обґрунтуванні необхідності повернення в історичну панораму української музичної культури постаті Гвідо фон Самсон-Гіммельштерна, а також у публічний сучасний виконавський простір Сонати D-dur для фортепіано Г. фон Самсон-Гіммельштерна, що впродовж останнього століття залишалась невідомою музичній спільноті. Здійснення історичної ретроспективи, як одного з маркерів регіонального культурно-інформаційного поля, а також часткове висвітлення творчої діяльності музиканта, − стануть у нагоді для заповнення певних прогалин не тільки в регіональній, а й в національній музичній історіографії. **Висновки:** проведена

джерелознавча розвідка надає підстави для редагування наявних публікацій у базових інформаційних джерелах, інформаційно-довідникових виданнях про історію Дніпропетровської академії музики, що стосуються зазначення точної дати офіційного відкриття консерваторії у м. Катеринославі (нині м. Дніпро), прізвища першого очільника навчального закладу; для підготовки нових публікацій у базових довідниково-інформаційних виданнях про перебування Гвідо фон Самсон-Гіммельштерна в Україні в період 1918−1920 рр., із зазначенням сфер його діяльності та посад; для включення в концертний та педагогічний репертуар сучасних українських виконавців Сонати D-dur для фортепіано Г. фон Самсон-Гіммельштерна.

Ключові слова: Гвідо фон Самсон-Гіммельштерн (1871–1941), Катеринославська консерваторія, Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, Соната D-dur для фортепіано Г. фон Самсон-Гіммельштерна.

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

Guido von Samson-Himmelshtern in the history of Dnipropetrovsk Academy of Music

The aim of the article is to publish the results of research and analytical work to identify information about the stay of composer and conductor Guido von Samson-Himmelstern (1871−1941) in Ukraine, his fruitful work in Kiev and Ekaterinoslav (modern city of the Dnipro) in 1918−1920. **The methods** of the presented scientific research are based on the theoretical and practical principles of music source studies, on the principles of historicism and a systematic comparative approach, which are the background of the theory of knowledge. **The scientific novelty** of the article is the discovery, characterization and publication of a document certifying the fact that the grand opening of the conservatory in Ekaterinoslav on February 18, 1919, was led by director G. von Samson-Himmelschtern; in substantiating the need to return to the historical panorama of Ukrainian musical culture the figure of G. von Samson-Himmelstern; into the public performance space – Sonatas in D major for piano by G. von Samson-Himmelstern, which for the last century remained unknown to the musical community. The implementation of historical retrospective, as one of the markers of the regional cultural and information

field, as well as partial coverage of the musician's creative activity – will be useful to fill certain gaps not only in regional but also in national music historiography. **Conclusions:** conducted source research provides grounds for editing existing publications in basic information sources on the history of the Dnepropetrovsk Academy of Music, concerning the exact date of the official opening of the conservatory in Katerynoslav (modern city of the Dnipro), surnames of the first head of the educational institution; for the preparation of new publications in basic reference and information publications on the stay of Guido von Samson-Himmelstern in Ukraine in the period of 1918−1920, indicating the areas of his activity and positions; to be included in the concert and pedagogical repertoire of contemporary performers of Sonata in D major for piano by G. von Samson-Himmelstern.

The key words: Guido von Samson-Himmelstern (1871–1941), Ekaterinoslav Conservatory, Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka, Sonata in D major for piano by G. von Samson-Himmelstern.

Постановка проблеми. Питання про діяльність Катеринославської консерваторії в 1919−1923 роках до сьогодні залишається одним із найменш досліджених у сучасній музичній україністиці. Відкритим є питання про достовірну дату відкриття вищого фахового навчального закладу, невідоме ім’я першого директора консерваторії. Документ, що вперше подається до уваги громадськості, надає відповіді на ці питання. Крім того, варто не тільки публічно оприлюднити архівний документ, в якому зазначено прізвище першого директора Катеринославської консерваторії, а й здійснити спробу зрозуміти його особистість – і як людини, і як музиканта.

Дослідження означеного кола питань спирається на принцип історизму та системного порівняльного підходу, що виступають базовим підґрунтям теорії пізнання. Адже, відповідно до теоретичних і практичних засад музичного джерелознавства, чітко сформульованих Л.П. Корній, поняття «джерело музичної культури» концентрує в собі певне інформаційне поле і виступає як «продукт музичної та іншої творчої людської діяльності, що є носієм інформації про історію музичної культури» [5, 89]. Теж саме підкреслював і Г. Адлер: «Усе, що може прислужитися до висвітлення музично-історичного процесу, можна вважати джерелом історії музики» [20, 55; Цит. за 5, 88].

Важливий наратив про необхідність багаторівневого аналізу кожного архівного документу постулює також і М.Д. Копиця: «Історичний, культурно-подієвий факт – відбиток епохи, історичної ситуації, музичної, біографічної, іншої життєвої події. Це особливого роду категорія, де актуалізуються минулі реальні ситуації взаємодії суб'єкту (індивіду суспільства) з об'єктом (світом). Факт не повинен існувати в науці без його пояснення, адже перехід від вивчення одиничних фактів до подальших узагальнень виходить на рівень потрібного системного знання» [4, 13].

Актуальність представленої розвідки зумовлена потребою наукової систематизації фактів не лише регіонального, а й загальнонаціонального значення, здійснення історичної ретроспективи як фактору формування регіонального культурно-інформаційного поля, необхідністю осмислення певних прогалин в національній музичній історіографії, висвітлення творчої та суспільно-громадської діяльності музикантів в Україні періоду УНР 1918−1920 років.

Огляд використаних джерел і літератури. Проведене дослідження архівного документу «Акт відкриття консерваторії» в Катеринославі, в якому, серед іншого, зазначено прізвище першого директора консерваторії − Г.О. фон Самсон-Гіммельштерна, грунтується на аналізі корпусу публічних матеріалів довідниково-інформаційних видань і наукових досліджень за двома напрямках. По-перше, наявної публічної інформації безпосередньо про особу Г.О. фон Самсон-Гіммельштерна. По-друге, на матеріалах наукових досліджень та інформаційно-довідникових джерел про діяльність Катеринославської консерваторії, як одного з етапів в історичній панорамі сучасної Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки.

До першої групи публічних видань, що подають інформацію про Г.О. фон Самсон-Гіммельштерна, включені: Музичний словник Гуго Рімана [22], довідник Клауса-Пітера Коха «Німецькі музиканти в Естонії, включно з Північною Лівонією» [21], стаття в Каталонській Вікіпедії з посиланням на «Енциклопедію меча» [14], стаття «Гвидо Оскарович фон Самсон-Гиммельштерн» [15]; стаття про рід Самсон-фон-Гіммельштерна з посиланням на Енциклопедичний словник Брокгауза та Ефрона [16]. В загальнодоступній мережі розміщена також фотографія Гвідо фон Самсон-Гіммельштерна.

На користь підтвердження факту перебування Г. фон Сасон-Гіммельштерна в Україні постав не тільки знайдений «Акт про відкриття Консерваторії» в Катеринославі, а й повідомлення про «Духовний концерт», що було розміщене в рубриці оголошень щоденної безпартійної газети «Відродження» від 27 (14) вересня 1918 р. [2].

До другої групи оприлюднених на даний час матеріалів, що засвідчують функціонування Катеринославської консерваторії, відносимо відповідну статтю А. Поставної в Українській музичній енциклопедії [10], історичну довідку статті про Дніпропетровську академію музики ім. М. Глінки [1], інформацію про Катеринославську консерваторію, що подана в підручнику Л. Корній, Б. Сюти «Історія української музичної культури» для студентів вищих навчальних закладів (2011) [6, 471−475]. А також наукові дослідження Т. Мартинюк [7], В. Мітлицької [9], С. Щітової [18] та автора даної статті І. Рябцевої [11; 12].

У пострадянських умовах кожна із цих науковців опрацювала та оприлюднила велику кількість документальних архівних матеріалів, що засвідчують плідну професійну діяльність Катеринославського відділення ІРМТ. Саме цей фактор, за спільною думкою названих науковців, виявився важливою передумовою та фаховим підґрунтям для відкриття вищого навчального закладу − Катеринославської консерваторії. Але, на жаль, документального підтвердження факту офіційного відкриття консерваторії в Катеринославі до сьогодні знайдено не було.

Метою статті є оприлюднення результатів пошукової та аналітичної роботи з архівним документом «Акт открытия Консерватории. Екатеринослав. 16 февраля 1919 г.» (*назву подано мовою оригіналу – І.Р.*); інформації про перебування композитора й диригента Гвідо фон Самсон-Гіммельштерна (1871−1941) в Україні, його діяльність у період 1918−1920 рр. у Києві та в Катеринославі (нині м. Дніпро), а також презентації його Сонати D-dur для фортепіано, що була видана 1910 року [17].

Об’єктом дослідження є діяльність фахового музичного навчального закладу в історичному культурному центрі України, обласному центрі Дніпропетровщини – місті Дніпрі (до 1926 р. м. Катеринослав) у період Української Держави Павла Скоропадського (квітень–грудень 1918 р.) та Української Народної

Республіки періоду Директорії (грудень 1918 р. – березнь 1921 р.). **Предметом** наукової розвідки виступає архівний документ, що підтверджує відкриття Консерваторії в Катеринославі 16 лютого 1919 року, директором якої був призначений композитор і диригент Гвідо фон Самсон-Гіммельштерн; а також корпус публічних матеріалів, що подають інформацію про життя й сфери діяльності Г. фон Самсон-Гіммельштерна та єдиний відомий сьогодні твір Гвідо фон Самсон-Гіммельштерна − Соната D-dur для фортепіано. На даний час клавір Сонати розміщений на платформі Міжнародного вікі-проекту бібліотеки музичних партитур International Music Score Library Project (IMSLP), що існує від 2006 року в відкритому доступі, без обмежень авторського права. IMSLP − це міжнародна електронна нотна бібліотека, у фондах якої зберігаються твори, що перейшли в суспільне надбання. Друкована копія клавіру знаходиться в США, Великій Британії, ЄС як загальне надбання світової музичної культури у відкритому доступі, без обмежень авторського права [17].

Виклад основного матеріалу. Різноманітні аспекти вивчення процесу становлення та розвитку фахової музичної освіти в Україні об'єднує наскрізна естетична парадигма – єдність загальнолюдських цінностей і сутність національного. За радянських часів схема історичного процесу трактувалась винятково в параметрах теорії класової боротьби, що по суті була ідеологічною доктриною, та передбачала тенденційний відбір фактографічного матеріалу, його часткове використання, а часом і повне замовчування. Саме тому від перших років української незалежності гостро постало питання дослідження процесу розвитку музичного професіоналізму в усіх регіонах України. «Сьогодні постає нагальна проблема якісно нового осмислення діалогу з минулим», − зазначала М. Копиця [3, 9].

Визнаючи об'єктивним факт про те, що «загальна картина розвитку музичної культури протягом минулого століття складалася важко в силу розчленованості її на шматки, нерозкритості «білих плям», однобокістю трактування подій, фактів і представляється на сучасному етапі збідненою» [3, 7], вона усвідомлювала необхідність актуалізації регіональних досліджень, підтримувала науковців молодшого покоління, переконливо вважала пріоритетним завданням національного історичного музикознавства необхідність «відтворити минуле в єдності всіх компонентів творчого процесу» [3, 13].

Фаховий інтерес до вивчення процесу розвитку музичної культури, формування та становлення засад музичного професіоналізму в південно-східному регіоні Наддніпрянської України, центром якого було та залишається місто Дніпро (до 1926 р. – м. Катеринослав) та безпосередньо, увага до висвітлення діяльності Катеринославського відділення ІРМТ з'явились в першому десятилітті XXI ст. та представлені дослідженнями українських музикознавців – Т. Мартинюк [7], В. Мітлицької [9], С. Щітової [18] та автора даної статті І. Рябцевої [12]. У пострадянських умовах вони здійснили важливу роль, щодо опрацювання та оприлюднення великої кількості документального архівного матеріалу про діяльність Катеринославського відділення ІРМТ, яким оперує сучасна музична україністика.

Різнобічна плідна діяльність популярного в регіоні фахового навчального закладу впродовж двадцяти років (1898−1918), за переконанням всіх зазначених науковців, цілком закономірно постала підґрунтям для відкриття на його базі вищого навчального закладу. Але відсутність офіційних документів про відкриття консерваторії в Катеринославі, залишала це питання без однозначної остаточної відповіді. І все ж таки, масив знайдених і оприлюднених матеріалів про діяльність Катеринославської консерваторії, а саме – обговорення на шпальтах місцевої губернської преси в 1918 р. питання про необхідність відкриття консерваторії [11, 84−89], ряду афіш концертів викладачів і студентів у період 1919−1921 років із позначенням «Катеринославська Консерваторія» (11, 96−97; 239); матеріалів із особових справ викладачів консерваторії [11, 92−96]; протоколу загальних зборів викладачів і студентів Катеринославського вищого Музичного технікуму від 24 липня 1922 р. про статус навчального закладу та звітно-статистичних матеріалів Катеринославського Музичного технікуму за період 1919−1923 р.р., що зберігаються в ЦДАВОВ України [11, 89−91; 109−111], − переконливо засвідчували факт реального функціонування «загубленої» в шухлядах радянського історичного музикознавства Катеринославської консерваторії.

Публічні обговорення питання про репресовану Катеринославську консерваторію в колі вітчизняних науковців та низка публікацій про різні аспекти її функціонування, попри відсутність документального підтвердження дати відкриття закладу та її керівника, все ж, було прийнято до уваги та надало обґрунтовані

підстави зазначати в усіх українських енциклопедичних, довідникових і навчальних виданнях інформацію про цей заклад як реальний історичний факт.

Перелік і характеристика цих публікацій не входить до завдань даної статті. Адже, в кожній із них відсутні дві надзвичайно важливі позиції – дата відкриття Катеринославської консерваторії та прізвище першого директора навчального закладу. Відповіді на ці питання надає документ, що представляється до уваги всіх зацікавлених осіб вперше.

Документ представляє собою складений із двох аркушів буклет розміром 12,5 см х 20 см із текстом на першій титульній, на другій та третій внутрішніх сторінках. На першій титульній сторінці великими літерами по центру зазначено: **«АКТ ОТКРЫТІЯ КОНСЕРВАТОРІИ»** (*мовний правопис тексту документу тут і далі збережено за оригіналом −І.Р.*). Ліворуч у самому верхньому рядку позначено назву товариства **«Екатеринославское МУЗЫКАЛЬНОЕ О-во»**. Праворуч у найнижчих трьох рядках у стовпчик зазначена дата **«Воскресенье / 16 февраля 1919 г. / Екатеринославъ»**. На другій сторінці буклету зазначена програма урочистого заходу:

ПРОГРАММА

1. Докладъ Предсѣдателя Общества.
2. Пріемъ делегаціи и привѣтствіи.
3. Концертное отдѣленіе:

а) Самсонъ-Гимельштерна, Женский хоръ «ТУЧКИ»
с акк. рояля, арфы и клар.
Исп. хоръ консерваторіи под упр. автора.

б). Чайковский, Квартетъ № 1. D-dur
a) Moderato e simplice
b) Andante cantabile
c) Sherzo. Allegro non tanto
d) Finale. Allegro giusto
Исп. квартет консерваторіи:
А. Ямпольский, В. Янковский, Л. Цейтлин, Я. Застрабскій

с) Рахманиновъ. Фантазія для 2-хъ роялей
а) Баркаролла
б) И ночь, и любовь
с) Слезы
d) Свѣтлый праздникъ

Исп. М. Гейманъ и Г. Петровъ

d) Глазуновъ. Торжественная увертюра.

Исп. симф. орк. консерваторіи

под упр. Л. Цейтлина

І нарешті, на третій сторінці зазначені прізвища членів комісії з організації урочистого заходу, а саме:

Комиссия по устройству акта:

Предсѣдатель правления	*Л.М. Фортунато*
Директор Консерватории	*Г.О. Самсонъ-Гиммельштерна*
Члены Правления	*М.А. Макаревская, С.Г. Дукельскій, Б.Е. Пескинъ, Б.В. Цисинъ*
Членъ ревиз. ком.	*А.М. Цейтлинъ*
Члены Худ. Совѣта	*Г.Н. Петровъ, Л. Цейтлин, А. Ямпольскій*

Комиссия по устройству акта:

Предсѣдатель правления Л. М. Фортунато

Директоръ консерваторіи Г. О. Самсонъ-Гиммельштерна

Члены Правленія: М. А. Макаревская, С. Г. Дукельскій, Б. Е. Пескинъ, Б. В. Цисинъ

Членъ ревиз. ком. А. М. Цейтлинъ

Члены Худ. Совѣта: Г. Н. Петровъ, Л. Цейтлин, А. Ямпольскій

Начало въ 3 ч. дня по н. в.

ЕКАТЕРИНОСЛАВСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ О-во

АКТЪ ОТКРЫТІЯ КОНСЕРВАТОРІИ

Воскресенье 16 февраля 1919 г. Екатеринославъ.

Акт відкриття Катеринославської консерваторії (16 лютого 1919 р.)

Таким чином, представлений документ надає вичерпні відповіді на важливі питання, щодо сьогодні залишались відкритими. Тож, достеменно й однозначно називаємо ім'я першого директора Катеринославської консерваторії – Гвідо Оскарович фон Самсон-Гіммельштерн та дату урочистого відкриття вищого навчального закладу – 16 лютого 1919 року (дата відповідає новому літочисленню, то як, григоріанський календар (новий стиль) був запроваджений 14 лютого 1918 р.). Привертає увагу програма концерту, в якій представлені твори не тільки найпопулярніших російських композиторів – П. Чайковського, С. Рахманінова, О. Глазунова, але й хор Самсон-Гіммельштерна. Варто зауважити, що виконавцями зазначені найбільш відомі в Катеринославі музиканти. Це добре знаний блискучий струнний квартет у складі: А. Ямпольський (1 скрипка), В. Янковський (2 скрипка), Л. Цейтлін (альт), Я. Застрабський (віолончель). Майже кожен із цих музикантів – яскрава непересічна особистість, про що доводить їх виконавська біографія в подальші десятиліття. У виконанні не менш відомих катеринославських піаністів М. Гейман і Г. Петрова прозвучала, певно, фантазія для двох роялів на теми романсів С. Рахманінова (*авторами могли бути самі виконавці – І.Р.*). Представлені в програмі концерту й студентські колективи – жіночий хор під орудою директора консерваторії з виконанням його твору (*на жаль, твір сьогодні невідомий*) та симфонічний оркестр, що виконав «Урочисту увертюру» О. Глазунова під керівництвом диригента Л. Цейтліна.

Наступним етапом наукового пошуку постало усвідомлення необхідності знайти відповіді на питання про особу Г. фон Самсон-Гіммельштерна та зрозуміти, яким чином складалися події, що привели його в українське місто Катеринослав і до того ж, на посаді директора консерваторії. На першу частину запитання відповідь була знайдена на сторінках ряду німецькомовних публічних довідникових видань: у Музичному словнику Гуго Рімана [22], у Довіднику Клауса-Пітера Коха «Німецькі музиканти в Естонії, включно з Північною Лівонією» [21], а також у загальнодоступних публічних матеріалах: стаття в Каталонській Вікіпедії з посиланням на «Енциклопедію меча» [14], стаття «Гвидо Оскарович фон Самсон-Гиммельшерна [15], Енциклопедичний словник Брокгауза та Ефрона [16]. В загальнодоступній мережі розміщена також фотографія Гвідо фон

Самсон-Гіммельштерна. Користуючись зазначеними джерелами, узагальнюємо основні відомості.

Гвідо Оскарович фон Самсон-Гіммельштерн (нім. Guido Hermann Claudius Wilhelm von Samson-Himmelstjerna; 27 лютого (11 березня) 1871, Рауге, нині волость Риуге, Естонія − 2 березня 1941, Стамбул) – представник прадавнього аристократичного роду балтійських німців, відомого ще від кінця XVI ст.[1] У період перебування Ліфляндії в складі Російської імперії (*це одна з трьох балтійських губерній, створених за наказом Петра I в 1713 р. під час Північної війни, що раніше були на території Шведської Лівонії – І.Р.)*, рід Самсон фон Гіммельштерна було включено у дворянський ліфляндський матрикул [12][2]. Впродовж XVIII–XIX ст. представники роду Самсон фон Гіммельштерна посідали відповідальні посади в Російській імперії.

Самсон-Гіммельштерн, Гвідо Оскарович фон
студент Юр'євського університету (1891 – 1892)

[1] Предок роду Самсон-Гіммельштерна − Неман Самсон († 1583), виїхав із Гельдерна до Риги, де був міщанським старостою. Його син Герман (1579-1643), відомий проповідник та богослов, був ліфляндським суперінтендантом і отримав дворянську гідність у Швеції [16].

[2] Матрикул (лат. Matricula — список) — витяг у вигляді свідоцтва, посвідчення; дворянське свідоцтво балтійських губерній. Предки цих дворян володіли землями ще за часів Лівонського ордена, шведських і польських королів. Тільки вони отримали право повного голосу і були членами вищого органу місцевого самоврядування — ландтага [8].

За родинними традиціями, він отримав різнобічну, ґрунтовну освіту. Навчався в університеті в м. Тюбінгені, що відомий, як один із найдавніших німецьких університетів (рік заснування 1477). Потім вивчав економіку у Дерптському університеті[3], ректором якого свого часу був дід майбутнього композитора − Гвідо Карлович Самсон фон Гіммельшерн (1809−1868) − доктор медицини (1834), ординарний професор, декан медичного факультету (1855−1859), ректор (1865−1868) [16].

Можна припустити, що батьки композитора турботливо опікувалися вихованням сина, названого на честь діда. Певно, з дитинства він, окрім іншого, займався грою на фортепіано, адже це була стала традиція в інтелігентних німецьких родинах у другій половині XIX ст. Напевно, що й в студентські роки не полишав занять із приватними викладачами. Можливо, вивчав теорію музики, поліфонію, не виключено, що й композицію. Було би дуже важливим віднайти цю інформацію саме тому, що роль викладачів надзвичайно важлива для формування світогляду та естетичних пріоритетів творчої особистості, його фахових вподобань, а головне, − свідомого вибору мистецької сфери діяльності як основної. Адже, певно не випадково, по закінченні курсу з економіки Дерптського університету, Гвідо Оскарович вирішив присвятити себе саме музиці.

В 1893 році, у віці двадцяти двох років, він стає студентом Санкт-Петербурзької консерваторії. Цей факт зафіксований в усіх довідникових джерелах про нього [14; 15]. А, як відомо, для вступу до столичної консерваторії потрібно було вже мати певний рівень професійної підготовки, що й надало підстави висловити припущення про його серйозні заняття музикою ще до початку занять у столиці.

Навчання в Санкт-Петербурзькій консерваторії тривало для Г. Самсон фон Гіммельштерна лише три роки з 1893 до 1896. За інформацією каталонської Вікіпедії, він був відмінником Петербурзької консерваторії, проте, «завершив навчання в Німеччині» (*на жаль, без зазначення закладу – І.Р.*). Відомостей про його викладачів у Петербурзькій консерваторії до сьогодні ще не знайдено. Проте, варто враховувати, що серед найбільш знакових постатей

[3]Дерптский університет (нім. Universität Dorpat (1802—1893)); Юр'євський (1893—1918); суч. Тартуський (від 1918, ест. Tartu Ülikool) – найдавніший університет Естонії (Universitas Gustaviana, рік заснування - 1632).

столичної російської консерваторії в той час був молодий, але вже добре знаний в Європі, особливо в Німеччині, композитор і диригент О.К. Глазунов. Його Перша симфонія ще в 1884 р. прозвучала в німецькому м. Веймарі та була високо оцінена Ф. Лістом.

Від початку 90-х років XIX ст. разом із М.А. Римським-Корсаковим, О.К. Глазунов входив до складу художньої ради Бєляївського гуртка в Санкт-Петербурзі, очолював керівництво Російськими симфонічними концертами, музичним видавництвом, що було засновано М.П. Бєляєвим. Саме в ті роки в програмах столичних симфонічних концертів прозвучали прем'єри його кращих симфоній − № 4 (1893), № 5 (1895), № 6 (1896).

Аргументом на користь припущення про навчання Г.О. Самсон фон Гаммельштерна в класі О.К. Глазунова, певною мірою, може бути й той факт, що для програми концерту 16 лютого 1919 р., присвяченого відкриттю консерваторії в м. Катеринославі, була обрана саме «Урочиста увертюра» D-dur, op. 73 О. Глазунова. Створена в 1900 р. з присвятою артистам оркестру, «Урочиста увертюра» яскраво презентує характерні риси стилістики провідного петербурзького композитора-симфоніста: підкреслену рельєфність монументальних образів у співставленні з просвітленою лірикою, відсутність конфліктності, оптимістично-випромінюючі кульмінації, абсолютну довершеність форми, гармонічну насиченість, рельєфну оркестровку з рівновагою звучання всіх оркестрових груп. Виконання цього твору студентським оркестром може свідчити про достатньо високий рівень професійної майстерності колективу.

Важливим аргументом на підтвердження версії про навчання Гвідо фон Самсон-Гіммельштерна в класі провідного петербурзького композитора-симфоніста кінця XIX століття виявляється спорідненість єдиного збереженого до сьогодні твору − Сонати D-dur для фортепіано[4] із принципами, що притаманні творчості О. Глазунова. Зрозуміло, що це твір зовсім іншого жанру, проте, трактування фортепіанної сонати багато в чому відповідає принципам, що притаманні симфонічним циклам О. Глазунова. Адже, за величним

[4] Соната D-dur для фортепіано Гвідо фон Самсон-Гіммельштерна видана Leipzig: Jul. Heinr Zimmermann, «ймовірно 1910 року», як зазначено в описі каталогу. Знаходиться у відкритому доступі, без обмежень авторського права, розміщена на платформі Міжнародного вікі-проекту бібліотеки музичних партитур International Music Score Library Project (IMSLP), що існує від 16 лютого 2006 року [17].

характером звучання масштабних кульмінацій, прийомами різноманітних фактурних регістрових співставлень, рояль в Сонаті Гвідо фон Самсон-Гіммельштерна наближений до звучання оркестру. Не менш показовими є і принципи драматургії циклу, і характерний тип образно-тематичного контрасту монументальних та ліричних тем, відсутність конфліктності, підкреслена «оркестрова» масштабність «туттійних» кульмінацій, довершеність прийомів інтонаційно-тематичного розвитку.

Соната представляє цикл із типовим для класичної жанрової моделі трактуванням частин та відповідним тональним планом циклу: I ч. – D-dur, сонатна форма з кодою; II ч. – A-dur, повільна частина циклу, варіації на ліричну вальсову тему; III ч. – g-moll, скерцо, складна тричастинна форма з тріо; IV ч. – D-dur, сонатна форма з кодою. В першій частині – *Allegro maestoso* – енергійна, рішуча, маршова ре-мажорна тема головної партії та наспівна лірична ля-мажорна тема побічної представлені за принципом взаємодоповнюючого контрасту, сприймаються, як дві грані єдиного образу. У розробці кожна з тем набуває ладо-гармонічного та інтонаційного розвитку, провідний принцип – мотивне вичленення та секвентний розвиток окремих інтонаційних елементів кожної з тем. Реприза встановлює тональний баланс між темами при збереженні початкового образного співставлення. А кода – *Grandioso* – стверджує панування урочистої піднесеності, задекларованої ще в експозиційному проведенні головної партії. Повільна друга частина – *Thema mit Variationen: Lento* – позначена винятковою шляхетністю та ліризмом. Основна вальсова тема набуває розвитку в чотирьох варіаціях та несподівано приймає принципово нового характеру в коді – Adagio. Перша та третя – варіації класичного типу, так звані, суворі варіації, зі збереженням мелодії та гармонічного плану теми; друга та четверта – наближені до вільних (характерних) варіацій з ефектними віртуозними та фактурними прийомами, що притаманні романтичній традиції. Суворий хоральний виклад основної теми в коді сприймається, немов «погляд у глибину століть», або як «романтичне питання»... Третя частина циклу – *Scherzino. Presto – Presto meno assai – Più mosso – Trio (meno mosso) – Presto – Presto meno assai – Più mosso* – представляє традиційне скерцо в складній тричастинній формі. Грайлива та безупинно рухлива основна тема скерцо викладена як канонічна секвенція та представляє безкінечний канон. Контрастне

тріо в тональності паралельного мажору являє новий матеріал із підкреслено гармонічною фактурою викладу, тим самим виявляючи тональний і фактурний контраст. Четверта частина – *Finale. Allegro molto vivace - Poco meno mosso - Tempo I* – образно і тематично споріднена з першою частиною сонати, реалізуючи принцип арочності циклу. Провідного значення набуває тема головної партії, споріднена з темою головної партії першої частини тонально та образно-емоційно. Побічна партія доповнює образну сферу стриманою лірикою, що знаходить втілення у виразних наспівно-декламаційних інтонаціях. Завершується фінал урочистою монументальною кодою, що переконливо стверджує ідею непохитності краси та довершеності.

Вбачається цілком логічною пропозиція про включення цієї сонати в педагогічний та концертний репертуар піаністів[5]. Адже виконання твору представляє можливість ефектної презентації володіння прийомами різних видів виконавської майстерності.

Не можна не висловити також і побажання про включення Сонати D-dur для фортепіано Г. Самсон фон Гіммельштерна до однієї з програм щорічного міжнародного фестивалю «Музика без меж», що проходить в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки від 2006 року під головуванням ректора академії, заслуженого діяча мистецтв України, професора Ю.М. Новікова впродовж останніх п’ятнадцяти років і вже має визнання серед музикантів у багатьох країнах світу. Можливо, це будуть фестивальні концерти, присвячені ювілею 125-річчя навчального закладу, що неодмінно буде відзначатися в лютому 2024 року.

Зразкова логіка циклу та музичної форми кожної частини сонати, досконалість прийомів інтонаційно-тематичного, поліфонічного, ладо-гармонічного розвитку тематичного матеріалу дозволяють також висловити пропозицію про включення цього твору не тільки до концертного репертуару піаністів, а й до навчальних тем в курсі аналізу музичних творів. Адже, в циклі представлені характерні моделі сонатної форми, варіацій, тричастинної форми, а також і найбільш

[5] В рамках підготовки до проведення VI Всеукраїнської дворівневої науково-практичної конференції «Музичний твір у перетині сучасних інтерпретаційних процесів» 12−13 квітня 2022 року в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки був зроблений відеозапис презентації всіх основних тем Сонати D-dur Г. фон Самсон-Гіммельштерна у виконанні викладача академії Тетяни Реви. Відеозапис зберігається в фонді проректора з наукової роботи академії доктора мистецтвознавства В.В. Громченка.

типові для класичної та романтичної традиції прийоми розвитку інтонаційно-тематичного матеріалу.

Продовження пошуків інформації про долю Г. Самсон фон Гіммельштерна потребувало відповіді на питання про обставини, що привели його в українське місто Катеринослав у 1919 році. Для цього аналізуємо стислий перелік важливих подій у наступні двадцять п'ять років його життя від 1896 р. до 1921 р., основні сфери його діяльності, що подані в загальнодоступних публічних виданнях. Порівняємо наведену інформацію в російській та каталонській Вікіпедіях. Так, російська Вікіпедія повідомляє: «*У 1896−1902 рр. працював у Південній Африці (Йоханнесбург, Пітермаріцбург, Капстадт). Потім влаштувався у Ризі, очолював німецьке співоче товариство «Джерело» (нім. Quelle); з 1904 р. директор Ризького училища Імператорського Російського музичного товариства. Найбільш відомий як керівник літнього курортного оркестру в Единбурзі (нині Дзінтарі) у 1911—1914 роках. З початком Першої світової війни вирушив до Дерпта, потім до Петрограда (1916) і Москви (1917), звідки після революції через Севастополь утік до Туреччини. Влаштувавшись у 1921 р. у Стамбулі, виступав як диригент і вів педагогічну роботу*» [15]. За матеріалами каталонської енциклопедії: «*Відмінник Санкт-Петербурзької консерваторії завершив навчання в Німеччині, оселившись у 1903 році в Ризі, де заснував Філармонію латвійської столиці. З 1904 року керував музичною секцією Імператорського Російського товариства. Він є автором творів для фортепіано соло, пісень, творів для оркестру та різних хорів»* [14].

Тож, бачимо, що принципових відмінностей у двох виданнях практично немає, якщо не звернути увагу на зазначення в каталонській Вікіпедії жанрової панорами його творчості. Тож, порівняння інформації двох видань свідчить про їх взаємодоповнюючий характер. На підставі наявної публічної інформації робимо висновок про те, що впродовж трохи більше десяти років Г.О. Самсон фон Гіммельштерн перебував у прибалтійському губернському адміністративному центрі, очолював Ризьке відділення ІРМТ, був директором музичного училища; в той час активно виступав як суспільно-громадський діяч, хоровий диригент, диригент оркестру, викладач. А з початком Першої світової війни виїхав спочатку до рідного Дерпта, згодом до Петрограда (1916), а невдовзі − до Москви (1917). Останні двадцять

років (1921−1941) він перебував у Туреччині, де продовжував займатися професійною діяльністю.

Не можна не звернути увагу на те, що життєві події Г.Самсон фон Гіммельштерна періоду 1918−1921 років в обох виданнях залишаються поза зоною коментування. Проте, знайдені документи засвідчують, що в цей період він перебував в Україні. Підтвердженням нашої версії виступає не тільки «Акт відкриття консерваторії» в Катеринославі, де Г.О. Самсон фон Гіммельштерн зазначений директором консерваторії, а ще й оголошення про концерт у Києві 14 вересня 1918 р., в якому фігурує його ім'я як диригента. Так, щоденна безпартійна демократична газета «Відродження» від 27 (14) вересня 1918 р. подає оголошення про ДУХОВНИЙ КОНЦЕРТ, що відбудеться 27 (14) вересня в Євангелічній лютеранській церкві (Лютеранська вул., ч. 22). Зазначені прізвища музикантів, серед яких і диригент Г. Самсон-Гіммельштерн: ***«Духовний концерт.*** *В п'ятницю 27 вересня в Євангелічній лютеранській церкві (Лютеранська вул., ч. 22) відбудеться духовний концерт. Участь приймуть професори Київської консерваторії: Маргарита Тойман-Шетохіна (арфа), фон Мулерт (віолончель), артистка української опери Литвиненко-Вольгемут, оперний баритон Філімонов, органіст Ульке.* ***Диригент Самсон-Гіммельштерн.*** *Вхід вільний для всіх»* [2].

Зазначене повідомлення надає підстави зробити не тільки припущення, а й стверджувати про те, що Гвідо фон Самсон-Гіммельштерн навесні або влітку 1918 року, як і багато представників російської творчої інтелігенції, виїхав із Москви до Києва, де на той час не було більшовиків, а Українську Державу очолював Гетьман Павло Скоропадський. Тут Гвідо фон Самсон-Гіммельштерн мав можливість отримати українське громадянство[6] і, певно, цим скористався. А вже маючи українське громадянство, налагоджені контакти з колегами музикантами, отримав пропозицію очолити Катеринославську консерваторію[7]. Не виключаємо, що затвердження

[6] Повідомлення про спрощення процедури отримання українського громадянства для прибулих в Україну навесні та влітку 1918 р. надає та сама газета «Відродження».

[7] Про підготовку відкриття Консерваторії в Катеринославі влітку−восени 1918 р., яку, за пропозицією колективу музичного училища, підтриману керівництвом губернії, мав очолити М.М. Фігнер (1857−1918), докладно йшлося в монографії автора статті «Дніпропетровська академія музики: джерела…». В дослідженні виявлено та обґрунтовано ряд причин, що стали на заваді відкриття консерваторії восени 1918 року. Одна з них – смерть М.М. Фігнера в грудні 1918 р. в Києві [11, 80−98].

кандидатури саме Г.О. Самсон фон Гіммельштерна на посаду директора консерваторії в Катеринославі певною мірою «перегукувалось» із призначенням ще в 1913 р. В. Малішевського на посаду директора Одеської консерваторії. Адже обидва музиканти, за нашим переконанням, були представниками однієї школи – школи О.К. Глазунова. В консерваторському класі композиції О. Глазунова навчались багато студентів із віддалених регіонів імперії. Цілком ймовірно, що Г. Самсон фон Гіммельштерн міг бути в їх числі. Звертаємо увагу також і на те, що і В. Малішевський, і Г. Самсон фон Гіммельштерн виїхали з України в 1921 році.

Необхідно наголосити, що зазначені маркери вкрай важливі для того, щоб обґрунтувати припущення стосовно поки що невідомих на даний час подробиць із творчої біографії Г. Самсон фон Гіммельштерна.

При цьому, не підлягає сумніву той факт, що восени 1918 р. Г.О. Самсон фон Гіммельштерн мешкав у Києві, а на початку 1919 р. він виїхав із Києва на південь, до Катеринослава. Тут від лютого 1919 р. очолював Консерваторію. А вже на початку 1921 р., після остаточної перемоги більшовиків, виїхав до Севастополя, звідти – в Стамбул до Туреччини**.** Там він мешкав останні двадцять років життя. Докладні відомості про його діяльність у цей період до сьогодні, на жаль, відсутні та потребують подальшої пошукової роботи.

Висновки. Проведена джерелознавча розвідка надає підстави для редагування наявних публікацій у базових інформаційних джерелах (Українська музична енциклопедія, uk.wikipedia та інших інформаційно-довідникових виданнях) про історію Дніпропетровської академії музики, що стосуються зазначення точної дати офіційного відкриття консерваторії в м. Катеринославі (нині м. Дніпро), прізвища першого очільника навчального закладу; для підготовки нових публікацій у базових довідниково-інформаційних виданнях про перебування Гвідо фон Самсон-Гіммельштерна в Україні в період 1918−1920 рр. із зазначенням сфер його діяльності та посад; для включення в академічний концертний та педагогічний репертуар сучасних виконавців, а також у курс навчальної дисципліни «Аналіз музичних творів» Сонати D-dur для фортепіано Г. фон Самсон-Гіммельштерна.

Перспективи дослідження. Подальша пошукова дослідницька робота по реконструкції творчої біографії Гвідо фон Самсон-

Гіммельштерна, особливо періоду 1902−1917 рр. та 1921−1941 рр., передбачає співпрацю науковців різних країн з метою пошуку його творів і документальних матеріалів у архівах Естонії, Латвії, Туреччини, України. Результатом цієї співпраці має бути відтворення повної картини творчої біографії митця.

Список використаних джерел і літератури:

1. Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/ (редакція статті 25.04.2022) / (дата звернення 04.05.2022).
2. Духовний концерт. Щоденна безпартійна демократична газета «Відродження» від 27 (14) вересня 1918 р. / ч. 146. С. 7. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Vidrodzhennia_1918_146.pdf (дата звернення 12.03.2022).
3. Копиця М.Д. Дискурс маловідомого та невідомого в українській музичній історії крізь методологічне скло. *Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України. Науковий вісник. НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 55. Київ, 2006. С. 6–14.
4. Копиця М.Д. Правда факту через жанр епістоли. *Музична культура України 20−30 років XX століття: тенденції та напрямки. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 67. Київ, 2008. С. 12−21.
5. Корній Л.П. Джерелознавство історії української музичної культури: монографія. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського; Ніжин: Лисенко М.М., 2019. 312 с.
6. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури: підручник. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського. 2011. 736 с.
7. Мартинюк Т.В. Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників у явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я XIX – XX століть): автореф. дис. … докт. мист.: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ. 2004. 42 с.
8. Матрикул. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki (дата звернення 14.03.2022).
9. Мітлицька В.А. Музичне життя Катеринославщини середини XIX – початку XX ст.: дис. … канд. мист.: 17.00.01 «Теор. та іст. культ.». Харків. 2000. 168 с.
10. Поставна А. Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки. *Українська музична енциклопедія.* Т. 1. [А−Д] / Гол. редкол. Г.А. Скрипник. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2006. С. 627.
11. Рябцева І.М. Дніпропетровська академія музики: джерела…: до 120-річчя заснування Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки: монографія. Дніпро: Ліра, 2016. 240 с.
12. Рябцева І.М. Музичний простір Катеринославщини – Дніпропетровщини першої третини XX століття в контексті становлення національного музичного професіоналізму: дис. … канд. мист.: 17.00.03 «Муз. мист.». Київ, 2011. 303 с.

13. Самсон-фон-Гіммельштерна. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/16198 (дата звернення 14.05.2021).
14. Самсон-Гиммельштерна Гвидо фон URL: https://ca.wikipedia.org/wiki/Guido _von_Samson-Himmelstjerna (дата звернення 14.05.2021).
15. Самсон-Гиммельшерна, Гвидо Оскарович фон URL: https://ru.wikipedia.org/wiki Самсон-Гиммельшерна, Гвидо Оскарович фон (дата звернення 14.05.2021).
16. Самсон-фон-Гиммельштерна, род URL: https://ru.wikisource.org/wiki (дата звернення 14.05.2021).
17. G. von Samson-Himmelstern. Sonate in D-dur für Klavier. URL: https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_(Samson-Himmelstjerna%2C_Guido_von) (access date 14.05.2021).
18. Щітова С.А. Взаємодія гетерогенності та адитивності в регіональній музичній культурі Дніпропетровщини : від витоків до сучасності: дис. … канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2006. 223 с.
19. Щітова С.А. Дніпропетровське музичне училище ім. М. Глінки. *Українська музична енциклопедія.* Т. 1. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2006. С. 627−628.
20. Adler G. Methoden der Musikgeschichte. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1919. URL: https://archive.org/details/musiklexikontheo00riem (access date 15.05.2021).
21. Klaus-Peter Koch. Deutsche Musiker in Estland einschließlich dem nördlichen Livland. *Schillingsfürst.* 1996. URL: https://silo.tips/download/deutsche-musiker-in-estland-einschlielich-dem-nrdlichen-livland-1 (access date 15.05.2021).
22. Hugo Riemann Musiklexikon (RML) Achte Auflage. Berlin - Leipzig, 1916. URL: https://www.goodreads.com/book/show/17052866-musik (access date 15.05.2021).

References:

1. Dnipropetrovsk Academy of Music M. Glinka. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/ (latest article 25.04.2022) / (access 04.05.2022) [in Ukrainian].
2. Spiritual concert. Daily non-partisan democratic newspaper „Renaissance” from 27 (14) September 1918. part 146. P. 7. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Vidrodzhennia_1918_146.pdf (access 12.03.2022) [in Ukrainian].
3. Kopytsya, M.D. (2006). The discourse of the little-known and the unknown in Ukrainian musical history through methodological glass. *Little-known and forgotten pages of the musical history of Ukraine. Scientific Bulletin NMAU named after P.I. Tchaikovsky* Vol. 55. Kyiv. P. 6–14 [in Ukrainian].
4. Kopytsya, M.D. (2008). The truth of fact through the genre of epistles. *Musical culture of Ukraine 20-30 years of the twentieth century: trends and directions. Scientific Bulletin NMAU P.I. Tchaikovsky*. Vol. 67. Kyiv. P. 12−21 [in Ukrainian].
5. Korniy, L.P. (2019). Source study of the history of Ukrainian musical culture Kyiv: IMPE named after M.T. Rylsky; Nizhyn: Lysenko M.M. [in Ukrainian].
6. Korniy, L., Syuta, B. (2011) History of Ukrainian musical culture: textbook. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky [in Ukrainian].

7. Martinyuk, T.V. (2004) Historical and theoretical aspects of the relationship between geographical and socio-cultural factors in the phenomenon of regional music culture (on the example of the Northern Azov region of the XIX-XX centuries): Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
8. Matricula. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki (access 14.03.2022) [in Ukrainian].
9. Mitlytska, V.A. (2000). Musical life Ekaterinoslavshchina mid-19th – the early 20th centuries. Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
10. Postavna, A. (2006) Dnipropetrovsk Conservatory named after M. Glinka. *Ukrainian Music Encyclopedia.* V. 1. Kyiv: IMFE named M.T.Rilyskiy [in Ukrainian].
11. Ryabtseva, I. (2016). Dnipropetrovsk Academy of Music: sources…: to the 120th anniversary of the founding of the Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka. Dnipro: Lira [in Ukrainian].
12. Ryabtseva, I.M. (2011). Musical space of Katerynoslavshchyna - Dnipropetrovsk region of the first third of the XX century in the context of formation of national musical professionalism. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
13. Samson-von-Himmelstern URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1619817 (access date 14.05.2021).
14. Samson-Himmelstjerna Guido von URL: https://ca.wikipedia.org/wiki/Guido _von_Samson-Himmelstjerna (access date 14.05.2021).
15. Samson-Gimmelsherna, Guido Oskarovich von URL: https://ru.wikipedia.org/wiki Samson-Gimmelsherna, Guido Oskarovich von (access date 14.05.2021).
16. Samson-von-Himmelstern, lineage URL: https://ru.wikisource.org/wiki (access date 14.05.2021).
17. G. von Samson-Himmelstern. Sonate in D-dur für Klavier. URL: https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_(Samson-Himmelstjerna%2C_Guido_von) (access date 14.05.2021).
18. Shchitova, S.A. (2006). Interaction of geterogeneity and additivity in the regional musical culture of the Dnipropetrovsk region: from the beginnings to the present. Candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].
19. Shchitova, S. (2006). Dnepropetrovsk Music college named after M. Glinka. *Ukrainian Music Encyclopedia*. Vol. 1. [A − D]. Kyiv: IMFE named after M.T. Rilyskiy [in Ukrainian].
20. Adler, G. (1919). Methods of music history. Leipzig: Breitkopf & Hartel. URL: https://archive.org/details/musiklexikontheo00riem (access date 15.05.2021)
21. Klaus-Peter Koch, (1996). German musicians in Estonia including northern Livland / *Schillingsfürst*. URL: https://silo.tips/download/deutsche-musiker-in-estland-einläulich-dem-nrdlichen-livland-1 (access date 15.05.2021) [in German].
22. Hugo Riemann, (1916). Musiklexikon (RML). Eighth edition. Berlin - Leipzig. URL: https://www.goodreads.com/book/show/17052866-musik-lexikon (access date 15.05.2021) [in German].

UDC 782 : 78.071.2
DOI 10.33287/222202

Тулянцев Андрій Анатолійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри вокально-хорового мистецтва
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (093) 723 - 45 - 15
e-mail: andrijtu1962@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-4567-432X

Дорош Анна Аркадіївна,
народна артистка України, професор
кафедри хореографічного мистецтва Київського
національного університету культури і мистецтв
тел. (067) 952 - 00 - 43
e-mail: adorosh1969@gmail.com

СТАНОВЛЕННЯ КАМ'ЯНСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ім. ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК ОБ'ЄКТУ РЕГІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Метою статті є розкриття низки особливостей становлення музично-драматичного театру в місті Кам'янському. Кам'янський академічний музично-драматичний театр ім. Лесі Українки є одним із значних та перспективних колективів не тільки Дніпропетровщини, але й України. Дослідження неоднозначного шляху становлення цієї музично-театральної трупи охоплює початок XX століття та фіксується першою чвертю XXI сторіччя. **Методи дослідження** спираються на теорію та практику музично-театральної регіоналістики, що в сучасному українському мистецтвознавсті є запитаними та передбачають різнорівневі підходи до аналізу діяльності музично-драматичного театру в промисловому регіоні. Історико-ретроспективний метод дозволяє проаналізувати витоки театрального процесу в Кам'янському; краєзнавчий – надає необхідний фактологічний публіцистичний матеріал; музично-театральний – спрямовує до аналізу синтетичної сценічної специфіки становлення саме зазначеного колективу; порівняльний – уможливлює визначити місце колективу серед інших музично-театральних труп. **Наукова новизна**. Вперше в українському музичному театрознавстві грунтовно досліджується процес розвитку та діяльності Кам'янського

академічного музично-драматичного театру ім. Лесі Українки. Визначаються соціально-політичні та культурологічні засади, що вплинули на довготривалий процес функціонування трупи: Народний дім, професійний стаціонарний театр російської драми ім. О. Пушкіна, Український драматичний театр ім. Лесі Українки, Дніпродзержинський музично-драматичний театр, нині Кам'янський академічний музично-драматичний театр ім. Лесі Українки. Визначається історична роль міжнародного театрального фестивалю «Класика сьогодні», заснованого ще Дніпродзержинським музично-драматичним театром. У 2019 році міжнародному театральному фестивалю «Класика сьогодні» експертами Європейської асоціації фестивалів надано Європейський знак якості для видатних фестивалів EFFE Label. **Висновки**. Регіональне функціонування малих та великих театральних установ – аматорських та професійних – підготовило створення Дніпродзержинського, а нині Кам'янського академічного музично-драматичного театру ім. Лесі Українки. Багатогранною діяльністю театр синтезував успішне сценічне життя таких жанрів, як драма, трагедія, музична комедія, водевіль, драмбалет, класична оперета, концерт класичної, джазової, сучасної музики. Категорія «музичного» є домінуючою у структурі театру.

Ключові слова: Кам'янське, Народний дім, театр, драма, музична комедія, водевіль, оперета, міжнародний театральний фестиваль, вокаліст.

Tulyantsev Andrey, PhD in Arts, associated professor, the head of the chair vocal and choral art, Dnipropetrovsk Academy Music after Mikhail Glinka

Dorosh Anna, People's Artist of Ukraine, Professor of National University of Culture and Arts

Formation Lesia Ukrainка academic theater musical and drama of Kamensky as the object of regional culture

Purpose of this article is revealing the row features of development for musical and drama theater in Kamianske. Lesya Ukrainka academic theater musical and drama of Kamianske is one of the significant and promising teams. And not only Dnepropetrovsk region, but also Ukraine. The study of the ambiguous way of becoming this musical-theatrical troupe begins at the beginning of the twentieth century and has a date of the first quarter of the twenty-first century. **The research methods** are scientifically based on the theory and practice of musical-theatrical regional studies.

These methods are relevant to modern Ukrainian art history. Methods have a different level of approach to the analysis of the activities of the musical and drama theater in an industrial region. The historical and retrospective method makes it possible to make an analysis of the beginning of the theatrical process in the industrial village of Kamenskoye. The local history method makes it possible to study the necessary factual journalistic material. The musical and theatr method makes it possible to make an analysis of the synthetic stage specificity of the formation of precisely the indicated group. The comparative method makes it possible to determine the value of this group among other musical and theatrical troupes. **Scientific novelty**. For the first time in Ukrainian musical theater studies, a study is being made of the development process and activities of the Dniprodzerzhinsk, now Kamianske Lesya Ukrainka academic theater music and drama. The author of the article makes an analysis of the socio-political and cultural characteristics that made an impact on the long process of the functioning of the troupe: People's House, A. Pushkin professional stationary theater Russian drama, Lesya Ukrainka Ukrainian drama theatre, Dniprodzerzhinsk musical drama theatre, now Lesya Ukraininka Kamianske academic musical and Drama Theater. The author of the article analyzes the historical role of the international theater festival «Classics Today». The festival is based on the Dniprodzerzhinsk music and drama theatre. Experts of the European Association of Festivals awarded the European Quality Label for outstanding festivals EFFE Label to the international theater festival „Classics Today" in 2019. **The conclusions**. The author concludes that the regional functioning of small and large theatrical organizations - amateur and professional - prepared the creation of the Dniprodzerzhinsk, and now the Kamianske Lesya Ukrainka academic theater music and drama theater. The theater has made a synthesis of successful stage functioning of such genres as drama, tragedy, musical comedy, vaudeville, drama and ballet, classical operetta, classical concert, jazz, contemporary music. The category „musical" dominates the structure of the theatre.

The key words: Kamianske, People's House, theatre, drama, musical comedy, vaudeville, operetta, international theater festival, vocalist.

Постановка проблеми. Музично-театральна атмосфера великого промислового міста Кам'янське є різноманітною та насиченою. У XXI столітті у мегаполісі функціонують Кам'янський обласний музичний коледж ім. М. Скорика, театр-студія «Десятий квартал», музей історії міста Кам'янського, Дитячі музичні школи,

Палаци культури, кінотеатри, бібліотеки, Центральний парк культури та відпочинку, Костел святого Миколая, в якому відбуваються релігійні служби та концерти духовної музики в супроводі органу. Ще у часи, коли місто Кам'янське мало назву Дніпродзержинськ тут розпочалися музично-театральні кар'єри майбутніх народних артистів України Анжеліни Швачки (Національна опера України; доцент кафедри оперного співу Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського); Дмитра Логвина (професор кафедри оркестрових інструментів та головний диригент симфонічного оркестру «Festival» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, головний диригент камерного оркестру ім. Гаррі Логвина «Пори року»); заслужених артисток України Тетяни Пімінової (Національна опера України); Ольги Ус (Дніпропетровський академічний театр опери та балету, доцент кафедри вокально-хорове мистецтво Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки); Дениса Вишні (оперна антреприза Японії); Оксани Каліберди (Державна Ізраїльська опера, Тель-Авів). Але ж у питанні розвитку сучасного музично-театрального процесу міста Кам'янського існує багато недосліджених фактів, стосовно художньо-творчого літопису, розвитку репертуарної палітри, гастрольної діяльності митців, прем'єрних вистав тощо. Вони вимагають не тільки глибокої архівної роботи, а й ретельного наукового обгрунтування. Тому, становлення Кам'янського академічного музично-драматичного театру ім. Лесі Українки як об'єкту регіональної культури викликає наукову зацікавленість до визначення масштабів цієї перспективної трупи.

Актуальність дослідження визначається тим, що Кам'янський академічний музично-драматичний театр ім. Лесі Українки пережив за свою багатолітню історію різні соціально-політичні та жанрові трансформації. Починаючи з аматорського колективу, осередок якого становила інтелігенція міста та робітники промислових установ, театр поступово отримував статус: російського драматичного, українського драматичного, музично-драматичного, академічного музично-драматичного ім. Лесі Українки. Категорія «музичного» завжди домінувала у творчих досягненнях трупи. То ж аналіз діяльності диригентів, оркестру, окремих інструменталістів, хормейстерів, балетмейстерів, артистів-вокалістів, хору, співаючих акторів драми, безумовно, надає можливість створити більш розгорнуту картину не тільки історії, а й діяльності трупи у XXI столітті.

Огляд літератури. Творчі досягнення Кам'янського академічного музично-драматичного театру ім. Лесі Українки зафіксовані на шпальтах місцевих газет минулих десятиліть: «Енергетик Дніпродзержинська», «Прапор Дзержинки», «Мій Дніпродзержинськ», «Події», «Відомості», «Атма-Преса», «Іжица». Ці джерела надають загальні відомості. На сайті Кам'янського академічного музично-драматичного театру ім. Лесі Українки – https://teatr-dndz.com – працівниками літературної частини надається регулярна розгорнута інформація про діяльність колективу: афіші, анонси, інтерв'ю з керівництвом, творчими працівниками, відгуки глядачів тощо [1; 3]. Автором розгорнутого публіцистичного нарису, надрукованого у «Театральній енциклопедії Дніпропетрощини» є фахівець Т. Шпаковська [9]. Згадки про театр, як об'єкту історичного процесу розвитку міста, зустрічаються у статтях С. Світленка [7], а також М. Чабана [10], як культурологічного процесу – у часописах «Театр +» Дніпропетровського міжобласного відділення Національної Спілки театральних діячів України.

Мета статті – на основі аналізу вистав та мистецьких заходів розкрити особливості становлення та розвитку Кам'янського академічного музично-драматичного театру ім. Лесі Українки, як об'єкту регіональної культури минулих десятиліть XX – початку XXI століть.

Об'єктом дослідження є музично-театральна сфера міста Дніпродзержинська-Кам'янського, а **предметом –** особливості процесу становлення Кам'янського академічного музично-драматичного театру ім. Лесі Українки у його жанровому різноманітті.

Виклад основного матеріалу. На сторінці офіційного сайту міської ради міста Кам'янське є історичний нарис «Академічний музично-драматичний театр ім. Лесі Українки». Вже перший абзац знайомить нас із цікавою, глибокою та багато в чому унікальною історією цього великого промислового міста. «Духовним та культурним центром міста є Академічний музично-драматичний театр ім. Лесі Українки, розташований в історичній частині міста, в одній з найкрасивіших будівель – колишній Народній аудиторії, побудованої в 1900 році, що є пам'яткою архітектури. Саме тут в 1935 році відкрився перший професійний стаціонарний театр російської драми ім. О. Пушкіна; обласний пересувний драматичний театр; потім успішно працював Український драматичний театр ім. Лесі Українки;

а в 1980 році відкрився Дніпродзержинський музично-драматичний театр, який з 2000 року носить ім'я Лесі Українки, а у 2012 році отримав статус академічного» [1].

Та, якщо текст сторінки офіційного сайту міської ради міста Кам'янське відповідає своєму головному призначенню – інформувати читачів, то аналітичні спостереження, надруковані у вступній статті збірника наукових праць «Придніпров'я: історико-краєзнавчі дослідження», автором яких є відомий вчений, доктор історичних наук, професор С.І. Світленко, перегукуються саме із актуальністю нашого дослідження. «…Адже історія Кам'янського – Дніпродзержинська заслуговує на увагу своїми особливостями в царині економіки, соціального, духовно-культурного та етнонаціонального життя. І незважаючи на те, що минувшина славного міста Прометея вже має досить тривалу історіографічну традицію, далеко не всі сюжети висвітлені вичерпно. До того ж актуальним завданням залишається подолання стереотипів і деформацій історичної свідомості, які нагромадилися за часів радянського історіографічного періоду» [8, 5]. Відтак, до таких сюжетів, на нашу думку, й відноситься насичена діяльність Кам'янського академічного музично-драматичного театру ім. Лесі Українки.

Краєзнавчі документи та легенди Кам'янського й у XXI столітті зберегли відомості про просвітницьку діяльність Ігнатія Ясюковича – директора-розпорядника Південно Дніпровського металургійного товариства франко-бельгійської акціонерної компанії. Саме завдяки цьому пану у промисловому селищі Кам'янському було побудовано Народний дім, заклад, в якому відбувалися освітянські та розважальні звершення. Оскільки у приміщенні Народного дому знаходилася також глядна зала, то жителі Кам'янського, що стрімко розвивався, мали можливість відвідувати концерти знаменитих гастролерів. Так, до музичної історії міста додаються виступи відомих співаків Федіра Шаляпіна, Анастасії В'яльцевої, Олександра Мишуги, Олени Петляш, Платона Цесевича, Клари Брун, Олександра Мосіна, Олімпії Боронат, Леоніда Собінова, Марії Литвиненко-Вольгемут, Оксани Петрусенко. Драматичні твори та комедії з музичними номерами, водевілі гралися пересувними трупами М. Кропивницького, П. Саксаганського. Жителі Кам'янського – працівники Дніпровського металургійного товариства та інтелігенція – були знайомі з творчістю співачки М. Садовської-Барілотті, драматичної актриси М. Заньковецької. У складі Народного

дому працювали бібліотека, оркестр, хор, вокальна студія, драматичний гурток, Товариство польських любителів сценічного мистецтва. На цій сцені силами аматорів відбувалися численні літературно-музичні концерти, ставилися опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, спрощені варіанти оперет Ж. Оффенбаха, Ф. Легара, І. Кальмана. Музична атмосфера владно й переможно панувала у заводських цехах та робітничих околицях.

Вважаємо, що Кам'янське, яке отримало статус міста, мало нагальну потребу у постійному розвитку культурного життя. І оскільки у 1930-х роках активно функціонував Дніпропетровський театральний трест, до складу якого входили пересувні українські колгоспні театри, єврейська та німецька трупи, то відкриття Кам'янського театру російської драми ім. О. Пушкіна у 1935 році стало значною подією у житті міста. А у 1936 році місто Кам'янське було перейменовано у Дніпродзержинськ.

Щодо драматичного репертуару, то протягом усіх років він був стандартним для політичного ладу того періоду: обов'язкові ідеологічні п'єси М. Горького, К. Треньова, О. Корнійчука, Б. Лавреньова, О. Афіногенова, В. Білль-Білоцерковського. Зарубіжна класика визначалася творами У. Шекспіра, К. Гольдоні, Ф. Шіллера, О. де Бальзака, Е. Скріба, О. Пушкіна, О. Островського. Серед української класики домінували твори І. Франка, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Лесі Українки. Головними режисерами Дніпродзержинських театрів у наступні роки були: Б. Тягно (1940-1944, російський драматичний театр ім. О. Пушкіна); П. Аведіков-Авдієнко (1949-1960, обласний пересувний драматичний театр; М. Кудиненко (1960-1962, Дніпродзержинський український драматичний театр ім. Лесі Українки). Безумовно, що ідейно-художній музичний супровід вистав, як і нескладні вокальні форми – народні та сучасні пісні, частівки, куплети, романси, танго, вальси збагачували кожну виставу. У трупі працювали переважно випускники Дніпропетровського музично-театрального технікуму (згодом – театрального училища). Та у 1962 році уряд СРСР прийняв постанову про скорочення кількості міських театрів, і цей колектив припинив свою діяльність. Творчі працівники роз'їхалися по багатьох містах тогочасної країни, їх артистичні долі склалися по-різному.

У 1970-х роках Дніпродзержинськ вже став містом-гігантом, де металургійна промисловість охопила міжнародні масштаби. З'явилася Постанова Ради Міністрів України від 17 липня 1979 року за № 352 «Про створення у м. Дніпродзержинську Дніпропетровської області музично-драматичного театру». То ж цілком слушним є факт відкриття у 1980 році Дніпродзержинського музично-драматичного театру, як культурного осередку міста. Після капітальної реконструкції приміщення Народного дому, в якій брала участь група проектантів Дніпродзержинського філіалу Київського науково-дослідного інституту містобудування (керівник А.П. Романенко), театр урочисто та гостинно відкрив свої двері для жителів та гостей міста.

Головні режисери Дніпродзержинського музично-драматичного театру: С. Терейковський (1980 – 1982); М. Мальцев (1983 – 1988); Г. Пименов (1988 – 1990); С. Чулков (з 1991 року). Диригент оркестру Ю. Нікітін, хормейстер В. Юрченко, балетмейстер А. Бедичев. Після участі у конкурсі-огляді до складу трупи увійшли випускники театральних вишів Києва, Москви, Ленінграду, Ярославля, Дніпропетровська. Вокалісти того періоду – Л. Шкляєва, М. Соколов, Н. Шарай. Артисти хору – Н. Крук, Л. Синельникова, В. Крошинін, Л. Ніколаєва, І. Воробйов, О. Сарикіна, І. Гудима, О. Городецький.

«У Дніпродзержинському музично-драматичному театрі у різні часи плідно працювали А. Мормишка, В. Войтко, А. Малиновський, Л. Литвинова, В. Саранчук, О. Черкашина, М. Коканова, В. Зеленчук, М. Коновалов, В. Гунькін, О. Адіс, С. Дрожаков, В. Георгієв. Різнопланові вистави за п'єсами сучасних драматургів розбудили фантазію і пошук, спонукали створити яскраві характери сценічних персонажів багатьох артистів» [9, 599].

Колектив Дніпродзержинського музично-драматичного театру показував вистави та концерти не тільки в умовах стаціонарної сцени, а у цехах таких підприємств, як «Середньодніпровська ГЕС», «Дніпровський металургійний комбінат», «ДніпроАзот», «Дніпровський коксохімічний завод, «Дніпровагонмаш», «Дніпровський завод мінеральних добрив», «Придніпровський хімічний завод», «Южкокс», «Дніпровський автобусний завод». Сюди виїздили зменшені колективи, які пропагували серед робітничої аудиторії численні музично-театральні фрагменти. У ці ж роки у місті плідно працювало Дніпродзержинське музичне училище, а на сцені Палацу культури «Дніпровського металургійного комбінату»

Народним театром була поставлена оперета «Весела удова» Ф. Легара. У цій виставі партію баронеси Валансьєни Зета виконувала відомий викладач співу Дніпродзержинського музичного училища Лілія Градосельська.

Відповідно до політичного режиму драматичний репертуар 1980-1990-х років також складався переважно із п'єс М. Погодіна, Мустая Каріма, І. Друце, В. Шукшина, О. Коломійця, А. Абдулліна, а також О. Дударєва, В. Токаревої, О. Гельмана. Музичний репертуар поповнився мюзиклами «Моя чарівна леді» (музика Ф. Лоу, інсценівка А. Лернера, п'єса Б. Шоу, режисер А. Барсегян); «Російський секрет» і «Нічний незнайомець» В. Константинова і Б. Рацера (режисер О. Бондар, диригент В. Каліберда); музичними казками «Пригоди Буратіно» О. Христова, М. Костирьова, за п'єсою О. Толстого (автор музики до вистави О. Сорокко), «День народження кота Леопольда» О. Хайта, музика Б. Савельєва (режисер С. Калина, сценограф В. Миколюк); вечіром одноактних драмбалетів «Грані» балетмейстера А. Бедичева – «Роздуми», «Марсій» на музику І. Рехіна та «Петрушка» на музику І. Стравінського; оперетою «Летюча миша» Й. Штрауса (режисер А. Дудка, диригент В. Коритько).

Поняття «оркестр» у складі трупи Дніпродзержинського музично-драматичного театру поєднувало такі складові: трактовка оркестрової музики, як тематичної образної складової драматичних вистав; оркестрове виконавство під час концертів; виконання музичної комедії або класичної оперети, де сама драматургія музичного твору, її гармонічний та ритмічний, мелодичний та контрапунктичний синтез має бути оркестровим. Інструментарій багатьох творів, що виконувалися зазначеним оркестром, не був відповідним інструментарію симфонічного оркестру. Виконавська манера цього колективу – невимушене музикування із численними експресивними rubato та accelerando, де чітко усвідомлювалась роль тембральної конкретики інструментальних груп. Диригентом був фахівець, який обов'язково вмів також грати на акордеоні, електричній гітарі, скрипці.

Таким чином, кожна нова музична вистава у репертуарі цього театру виявляла нові аспекти, що розкривали механізм взаємовпливів розвитку оркестру та вокальних, хореографічних жанрів. Поступово це призвело до суттєвої зміни погляду на роль оркестру у становленні Дніпродзержинського музично-драматичного театру як класичної

жанрової моделі. Адже розвиток конкретно оркестру, його сонорних якостей постійно відбувався за рахунок духових та ударних інструментів. Визначаючи роль оркестру Дніпродзержинського музично-драматичного театру в музичному житті міста, говоримо також про функціонування мобільного виконавського колективу. Оркестр у складі трупи Дніпродзержинського музично-драматичного театру був та є сьогодні значною інструментальною системою, що безперервно розвивається.

Першим диригентом театру був Ю. Нікітін. Цей фахівець підняв оркестрове виконавство на якісно новий рівень. Йдеться про персональні якості цього диригента в оркестровому виконавстві, що надали можливість саме інтерпретувати музичний твір, а не просто спільно виконувати його. Як диригент-інтерпретатор Ю. Нікітін виконував важливу професійну функцію, тому що Дніпродзержинський музично-драматичний театр в якості відкритого нового колективу привертав увагу не тільки місцевих глядачів, а й редакції обласного та Українського телебачення. То ж про діяльність Ю. Нікітіна треба говорити як про культуротворчу місію. Секрет мистецтва Ю. Нікітіна полягав у поєднанні чіткої диригентської техніки, відточеної до вмілості майстра-ремісника, з безпосереднім художнім почуттям. Проте процес диригування ретельно контролювався диригентською увагою. Диригент створив цікаву епоху у розвитку цього театру, формував суспільну свідомість та морально-естетичний розвиток оркестру, що визначалися, як духовність.

Аналізуючи саме музичні вистави на сцені Дніпродзержинського музично-драматичного театру, переконуєшся в тому, що режисура цих видовищ підпорядковується багато в чому визначенню Юрія Станішевського, а конкретно: «…Мистецькі засади українського музичного театру та його режисури формувались в надрах національної класичної сценічної культури, де драма, опера і хореографія ніколи не були різко відокремлені одна від одної, а розвивалися у тісній взаємодії та глибоких творчих зв’язках» [8 ,82].

Своєрідними, цікавими та різноманітними були вокально-сценічні досягнення солістки Л. Шкляєвої. Випускниця Свердловської консерваторії, співачка володіла сопрано широкого діапазону, яскравого тембру, оперетковою вишуканістю, ефектними сценічними даними. Її Еліза Дулітл («Моя чарівна леді» Ф. Лоу), Ніна («Севастопольський вальс» К. Лістова), Карола «Прокинься та співай»

М. Дьярфаша, приваблювали щирістю, безпосередністю, виразною пластикою акторського малюнку образу. У численних музичних концертах Л. Шкляєва виконувала арії салонних героїнь з оперет «Маріца», «Сільва», «Принцеса цирку» І. Кальмана, а також «Весела удова» Ф. Легара.

Діяльність балетмейстера А. Бедичева залишила унікальну сторінку в історії цього музично-драматичного театру. Враховуючи жанрову специфіку колективу, він створив драмбалети – «Лицедії» - сім новел (на музику Й.С. Баха, К. Пендерецького, Д. Тухманова); «Танцюємо Вівальді або Весняне чародійство» (на музику концерту «Пори року»); «Роздуми», «Марсія», «Фатум», «Хореографічні приношення», «Сліпі», «Контрапункти, «Два вінки сонетів» (збірна музика). Всі драмбалети А. Бедичева відрізнялися винятковою жанровою різноманітністю, стилістичною закінченістю, цілісністю та продуманістю задуму, розробкою образів, грамотною режисурою. Він чудово володів складною формою побудови великої хореографічної вистави, де музика і танець гармонійно набували рівних прав у втіленні художнього задуму балетмейстера. У 1994 році на базі Дніпродзержинського музично-драматичного театру відбувся міжнародний фестиваль драмбалетів А. Бедичева. Протягом трьох днів у переповненій глядній залі відбувався магічний синтез хореографії та музики. Вистави фестивалю обговорювали такі відомі у сфері музичної критики мистецтвознавці, як А. Іняхін, Г. Беляєва-Челомбитько, П. Борисенко.

1993 рік ознаменований створенням на сцені Дніпродзержинського музично-драматичного театру міжнародного театрального фестивалю-конкурсу «Класика сьогодні». Засновник фестивалю – головний режисер, заслужений діяч мистецтв України С. Чулков. Протягом минулих років відбулося одинадцять фестивалів, у яких взяли участь більш ніж 130 театрів із чотирнадцяти країн світу. Автор Гран-прі фестивалю – скульптор, заслужений художник України Г. Хачатрян. Цей мистецький проект має цікаве музичне наповнення: карнавальну ходу вулицями міста, майстер-класи, конференції, концерти. На одному з таких фестивалів жителі Кам’янського та глядачі фестивалю мали можливість послухати оперу-буфф «Звана вечеря з італійцями» Ж. Оффенбаха у виконанні трупи Київського національного академічного театру оперети (режисер – народний артист України Б. Струтинський, диригент – заслужений

діяч мистецтв України В. Шейко). У 2019 році експерти Європейської асоціації фестивалів присудили міжнародному театральному фестивалю «Класика сьогодні» Європейський знак якості для видатних фестивалів EFFE Label.

«…Прийшовши в 1997 році на посаду директора Дніпродзержинського музично-драматичного театру, в скрутні для театру часи, М.А. Кудіна за короткий термін підняла і вивела театр на передові творчі позиції. Завдяки неуємній енергії, фактичній одержимості створити театр з великої літери Кудіній-керівнику вдалося створити унікальний творчий організм. За її керівництва театр став найавторитетнішим мистецьким і культурним центром, закладом, який прославляє місто Кам'янське в Україні і зарубіжжі, виховує покоління кам'янчан на засадах гуманізму, любові до рідного міста і України, робить їх обізнаними в найкращих надбаннях світової культури» [4]. У 2000 році театру присвоюється ім'я Лесі Українки, а в 2012 році – статус академічного.

Так, діяльність директора М. Кудіної має свої цікаві особливості. Відбувалася реальна зміна творчих генерацій, а дефіцит кваліфікованих кадрів для міських театрів існував завжди. Завдяки ініціативі М. Кудіної та С. Чулкова у Дніпропетровському театрально-художньому коледжі пройшли курс навчання та отримали дипломи студенти спеціалізації «артист драми» та «артист балету», яких підготували саме для роботи у Кам'янському музично-драматичному театрі ім. Лесі Українки. Практично всі артисти драми та балету задіяні у музичних виставах театру та міських заходах. У приміщенні одного з міських Палаців культури відкрилася Нова сцена Кам'янського музично-драматичного театру ім. Лесі Українки. На міжобласному фестивалі-конкурсі «Січеславна» М. Кудіна була двічі вшанована призом «Найкращий директор року». Саме у часи активної діяльності М. Кудяної та С. Чулкова у складі цього театру, багато виконавців були вшановані званням заслужений артист України.

Наголосимо, що оперета «Сільва» І. Кальмана лунала у звуковій естетиці славнозвісної циганської, або ж угорської ладогармонічної основи. Режисер – С. Чулков. Диригент В. Коритько. Партію Сільви експресивно виконувала артистка-вокалістка Ю. Загальська. У її трактовці вихідна арія «О, хей, я»! ставала зворушливою романтичною сповіддю прими кабаре про її дитинство та демократичне походження. Друга арія «Сільви», що виконувалася у ритмах чардашу,

символізувала гімн поваги до професії співачки кабаре. Вальсові дуети Сільви з князем Едвіним (А. Вертій) підкорювали пластикою та салонною елегантністю. Інші персонажі були зіграні у зазначених амплуа: простак Боні – Р. Куксенко, субретка Стассі – А. Бахмут, комічна пара: Князь Леопольд – заслужений артист Росії А. Попов, княгиня Цецилія – заслужена артистка України Л. Михайличенко.

Режисерська діяльність С. Чулкова поєднала естетичну, етичну та громадянську функції музично-театрального мистецтва у його практичній сценічній реалізації. Учень славетного майстра театрального мистецтва Г. Товстоногова, дніпродзержинський режисер зробив значний внесок у розвиток регіональної української музично-театральної культури, визначивши її спрямованість, стимулюючи розвиток художніх кадрів та виховання інтелігенції міста. Не одноразово у прискіпливих критиків виникало питання, в яких сферах творчості, драматичній виставі чи класичній опереті режисер С. Чулков є яскравішим, де більше запам'ятався. С. Чулков є однаково яскравим і переконливим, як у трагедії чи мелодрамі, й у якості опереткового постановника. Творчість С. Чулкова дає матеріал для аналізу феномену регіональної музично-драматичної режисури.

Заслужена артистка України Л. Михайличенко запам’яталася публіці як характерна артистка, схильна до ексцентрики. Виходячи у концертах театру, Л. Михайличенко демонструвала сильний красивий голос м'якого тембру, яскраву зовнішність, пластичність, запальний темперамент. У її інтерпретації слухачі чули сучасні естрадні пісні. Разом із чоловіком, режисером Михайлом Циганським вони виховали доньку – Тетяну Циганську, яка продовжила їхню театральну династію, працює в Харківському академічному театрі музичної комедії, вшанована званням заслуженої артистки України.

Творче використання і переосмислення режисерських принципів народного артиста України М. Крушельницького допомогло його учениці, режисеру, народній артистці України Л. Кушковій знайти оригінальне рішення музичної вистави «Сватання на Гончарівці» за твором Г. Квітки-Основ’яненка. Диригент – В. Ципуринда, балетмейстер – Н. Клішина. Водевільна історія із повсякденного життя українського села перетворилася на щиру, сповнену колоритного національного гумору та мелосу виставу про долі працьовитих людей, любов до рідної землі, боротьбу за справжнє кохання. Саме тому такими органічними видалися вокальні номери: голосливий сімейний

дует Прокіпа (заслужений артист України А. Вертій) та Одарки (В. Галенко), браві куплети з підтанцьовками солдата Скорика (О. Нагорний), тужлива пісня Уляни «Хусточка моя» (О. Петренко), відчайдушна арія кріпака Олексія (Д. Сороколат), кумедна пісенька Стецька (О. Тарханов).

Відновлена оперета «Летюча миша» Й. Штрауса (режисер – заслужений діяч мистецтв України С. Чулков) переконує внутрішньою гармонією всіх музично-сценічних компонентів. Талановитий диригент В. Ципуринда, балетмейстер С. Плужников, вокально-акторський склад створили оперету, де кожний сценічний образ, кожна органічна і виразна мізансцена, кожна сценографічна деталь сяють життєрадісною, мелодійною і танцювальною музикою славетного композитора. Такі головні вокальні номери, як дует Аделі та Альфреда, тріо Розалінди, Айзенштайна, нотаріуса; терцет Розалінди, Айзенштайна та Франка; тост Орловського та куплети Аделі, хорові сцени, вальси, польки, галоп були виконані артистами-вокалістами у супроводі оркестру на високому професійному рівні.

Стала ветераном сцени Кам'янського музично-драматичного театру ім. Лесі Українки відома артистка-вокалістка вищої категорії Н. Шарай, яка свого часу закінчила Дніпропетровське музичне училище ім. М. Глінки, працювала у Дніпропетровському театрі опери та балету, Херсонській обласній філармонії. Працюючи у театрі від 1980 року, Н. Шарай є постійною учасницею усіх музичних вистав та концертів. Знані класичні арії, такі як Casta diva В. Белліні, Ave Maria Ф. Шуберта, твори із оперет І. Кальмана, численні романси в інтерпретації Н. Шарай мають успіх у чисельної публіки.

З 2016 року першою скрипкою оркестру театру є заслужений артист України Олександр Володін. Випускник Дніпродзержинського музичного училища, Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського, аспірант Б. Которовича, скрипаль має насичену біографію. Інструменталіст працював концертмейстером симфонічного оркестру Національної філармонії України, в ансамблі солістів «Київська камерата», в оркестрі телебачення і радіо України, але ж повернувся творити до рідного міста.

«Олександр Володін – виконавець високого ґатунку, скрипаль-віртуоз, який досконало володіє інструментом, фанатично відданий служінню музичному мистецтву. Він постійний учасник всіх концертних програм театру, де виступає як у складі оркестру, так і з

сольними номерами. В сольному репертуарі музиканта – найскладніші віртуозні партії найрізноманітніших жанрів. Це і академічна інструментальна музика, і кавер-версії популярних класичних творів, джазові композиції та сучасна інструментальна музика. Завдяки багатому виконавському репертуару Олександра Володіна, його надзвичайній популярності у глядачів, у театрі було створено вже три його сольні програми, які з аншлагом та великим успіхом пройшли в Кам'янському» [2].

На Новій сцені з успіхом йде «Українська рапсодія» – концерт поширеного складу камерного оркестру (диригент – заслужений артист України Олександр Володін). У репертуарі – найвідоміші твори українських композиторів Д. Бортнянського, М. Березовського, а також М. Лисенка, Р. Глієра, М. Скорика, І. Шамо, П. Майбороди. До репертуару театру також включено відомі музичні акції «Пори року» А. Вівальді, «Її величність Скрипка», «Астор П'яццолла. Танго пристрасті», «Джаз просто неба», «Сольний концерт Олександра Володіна». Провідний і шанований майстер сцени, заслужена артистка України С. Комарова є оперетковою примадонною трупи. Ще у 2001 році випускниця Дніпропетровського театрально-художнього коледжу С. Комарова стала лауреаткою сьомого міжнародного фестивалю молодіжної пісні в місті Кельце (Польща). Вокалістка володіє сильним та гнучким сопрано. Її можна назвати співаючою актрисою та граючою співачкою. Серед сценічних досягнень С. Комарової – партія графині Маріци в однойменній опереті І. Кальмана.

У 2020 році до складу театру ім. Лесі Українки органічно увійшла заслужена артистка України С. Сушко. Її попередня творча доля була пов'язана із Дніпровським національним українським музично-драматичним театром ім. Т.Г. Шевченка. Артистка драматично-трагедійного дарування, С. Сушко має красиве ліричне дзвінке сопрано, що дозволяє їй співати партії субреток в оперетах, та естрадні пісні. Вокально-акторський талант С. Сушко блискавично проявився у моношоудрамі «Мерілін Монро. Солоденька» М. Ненашевої (режисер та автор сценографії М. Ненашева).

Наталія Штернер є неординарною виконавицею. Свого часу приватно займалася уроками академічного співу у народної артистки України, солістки Київського національного академічного театру оперети Т. Альошиної. З успіхом закінчила Дніпропетровську консерваторію ім. М. Глінки. Ще у період навчання виявила великі

здібності до жанру оперети. Органічно виступає в амплуа субреток та салонних героїнь. Працювала в Дніпропетровському національному українському музично-драматичному театрі ім. Т.Г. Шевченка, де створила образи Наталки Полтавки в однойменній опері М. Лисенка, Фрума Сари в мюзиклі «Скрипаль на даху» Дж. Бока. Вступивши до складу Кам'янського академічного музично-драматичного театру імені Лесі Українки, Н. Штернер є примою шоу-програми «В промінні сонячного жанру». Кам'янський академічний музично-драматичний театр ім. Лесі Українки співпрацює також з Кам'янським музичним коледжем імені Мирослава Скорика. На новій сцені побачив світло рампи мюзикл «Казка в масках» (передбачення мадам Мім). Композитор – викладач кафедри історії та теорії музики Дніпропетровської академії музики, заслужений діяч мистецтв України В. Мартинюк. Лібретто – завідувач відділу «Спів» Кам'янського музичного коледжу ім. Мирослава Скорика, старший викладач кафедри вокально-хорове мистецтво Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Г. Хананаєва та викладач Н. Котенжи.

Як розмірковує у своїй статті на сторінках газети «Музичний вісник» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки викладач кафедри історія та теорія музики академії Д. Мельник: «Про що ця казка? Ця казка про правду, про чесність, про вибір професії, і про підступність людей, які нас оточують. Про масове схиблення, і про справедливість та про бажання слави. І найважливіше, цей мюзикл про кохання та про мистецтво. Він наче розкриває двері творчої лабораторії будь-якого колективу, але в результаті завжди виходить щось прекрасне. Найбільше все ж таки мене вразила сцена гадання, що стала втіленням справжньої казковості, містичності. Взагалі фантастична лінія отримала окремий розвиток та втілення у музичних номерах, і власне – кульмінація, яку можна порівняти з Прологом до Carmina Burana Карла Орфа, або із сучасними драматичними епізодами в кінострічках епічної тематики. Саме такою стала сцена жертвоприношення Білосніжки злому дракону» [5, 5].

За результатами творчих конкурсів на заміщення вакантних посад до трупи Кам'янського академічного музично-драматичного театру ім. Лесі Українки в різні роки були прийняті артисти-вокалісти, які навчалися у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки: Євген Босенко (баритон), Андрій Коробейник (тенор), Рузанна Степанян (сопрано), Наталія Штернер (сопрано). До складу оркестру –

Едуард Бохенко (труба), Зафар Махмудов (кларнет). Ці молоді митці органічно увійшли до вистав та концертів театру.

Висновки. Регіональне художньо-творче функціонування малих та великих театральних установ – аматорських та професійних – докорінно підготувало створення Дніпродзержинського, а нині Кам'янського академічного музично-драматичного театру імені Лесі Українки. Багатогранною діяльністю театр синтезував успішне сценічне життя таких жанрів, як драма, трагедія, музична комедія, водевіль, драмбалет, класична оперета, концерт класичної, джазової, сучасної музики. Категорія «музичного» є домінуючою у структурі театру.

Перспективи дослідження. Аналіз діяльності Кам'янського академічного музично-драматичного театру ім. Лесі Українки ще не став предметом дослідження науковців – мистецтвознавців, культурологів. Автором статті конкретизовано новий матеріал, що може стати у нагоді в подальших наукових студіях як регіонального, так і національного характеру.

Список використаних джерел і літератури:

1. Академічний музично-драматичний театр ім. Лесі Українки. URL: https://kam. gov. ua/ua/news/pg/170817462894606_p18/ (дата звернення 15.04.2022).
2. Володін Олександр. URL: https://teatr-dndz.com/novyny/oleksandr-volodin-zasluzhenyi -artyst-ukrainy/ (дата звернення 12.05.2022).
3. Григоренко Ю. Театр і ми – вчора, сьогодні, завтра. URL: http://www.dmkd. dp. ua/ 4865 (дата звернення 11.04.2022).
4. Кудіна Маргарита. URL: https://teatr-dndz.com/kerivnytstvo/kudina-marharyta andriivna-2/ (дата звернення 17.03.2022).
5. Мельник Д. «Музичний вісник» Дніпропетровської академії музики імені Михайла Глінки. Вип. 1 (46). 2021. С. 6.
6. Народна аудиторія (1900) – театр імені Лесі Українки. URL: http://bonum-urbis.blogspot.com/2018/06/1900.html (дата звернення 04.06.2018).
7. Світленко С.І. Придніпров'я: історико-краєзнавчі дослідження. Вступ. Дніпропетровськ: Дніпроп. нац. універ., Вип. 10. 2012. 192 с.
8. Станішевський Ю. Український театр кінця XIX – початку XX століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва. Київ: Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
9. Шпаковська Т. Дніпродзержинський музично-драматичний театр. *Театри Дніпропетровщини.* Дніпропетровськ: Дніпрокнига, 2003. С. 551–603.
10. Чабан М. Прогулянки старим Кам'янським. Дн-вськ: ІМА-прес, 2004. 163 с.

References:

1. Academic theater musical and drama of Kamensky after named Lesia Ukrainka. URL: https://kam.gov.ua/ua/news/pg/170817462894606_p18/ (access date 15.04.2022) [in Ukrainian].
2. Volodin Oleksandr. URL: https://teatr-dndz.com/novyny/oleksandr-volodin-zasluzhenyi -artyst-ukrainy/ (access date 12.05.2022) [in Ukrainian].
3. Grigorenko, Y. (2022). Theater and we – yesterday, today, tomorrow. URL: http://www.dmkd.dp.ua/4865 (access date 11.04.2022) [in Ukrainian].
4. Kudina Marharyta. URL: https://teatr-dndz.com/kerivnytstvo/kudina-marharyta andriivna-2/ (access date 17.03.2022) [in Ukrainian].
5. Melnyk, D. (2021). „Music Bulletin" of the Dnipropetrovsk Academy of Music after named M. Glinka. Vol. 1 (46). P. 6 [in Ukrainian].
6. People's Audience (1900) – Lesia Ukrainка theater. URL: http://bonum-urbis.blogspot.com/2018/06/1900.html (access date 04.06.2018) [in Ukrainian].
7. Svitlenko, S.I. (2012). Dnieper region: historical and regional studies. Introduction. Dnipro University Publishing House. Vol. 10. 192 p. [in Ukrainian].
8. Stanishevsky, Yu. (2006). Ukrainian theater of the late XIX – early XX centuries: problems of synthetics methods and the formation of the national art of directing. Kyiv: Intertechnology, 1054 p. [in Ukrainian].
9. Shpakovska, T. (2003). Lesia Ukrainка academic theater musical and drama of Dniprodzerzhynsk. *Theaters of Dnipropetrovsk region*. Dnepropetrovsk: Dneproknyga, P. 551–603 [in Ukrainian].
10. Chaban, M. (2004). Walks through the old Kamyansky. Dnepropetrovsk: IMA-press, 163 p. [in Ukrainian].

UDC 78.087.62
DOI 10.33287/222203

Брондзя (Мартинюк) Валентина Миколаївна,
доцент кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
композитор, заслужений діяч мистецтв України
тел. (097) 215 - 38 - 10
e-mail: musa579@gmail.com

Овчарова Світлана Валентинівна,
доцент, професор кафедри народних інструментів
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
художній керівник капели бандуристів «Чарівниці»,
заслужена працівниця культури України
тел. (097) 728 - 57 - 60
e-mail: ovcharovasv@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-7922-6990

Роюк Наталія Василівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв
тел. (097) 728 - 96 - 77
e-mail: tusyaband@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-6563-2242

«МАЛЕНЬКА УКРАЇНКА» ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК – ВІД СОЛОСПІВУ ДО ВІДЕОКЛІПУ

Мета статті − охарактеризувати пісню-молитву «Маленька українка» з погляду композитора, аранжувальника, виконавця та зробити аналіз процесу трансформацій твору від солоспіву до відеокліпу в умовах сучасного музичного виконавства та української культури в цілому. Окреслити роль цієї пісні у творчості композитора, проаналізувати композиційну будову твору, виявити стильові особливості пісні в контексті перетворення музичного матеріалу. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні компаративного та структурного методів, цілісного музикознавчого та виконавського аналізів. Особливе місце займають методи системного аналізу та синтезу для дослідження засобів перетворення вокально-

інструментального твору у процесі переробки фактури музичного матеріалу від сольного до ансамблевого виконання. Також використовується метод узагальнення для формування висновків. Зазначений методологічний підхід допомагає розкрити основні принципи трансформації вокально-інструментальних творів сучасних композиторів для різних виконавських складів з використанням бандури. **Наукова новизна**. Вперше у вітчизняному музикознавстві проаналізовано авторський твір-молитву «Маленька українка», який прожив життя від солоспіву для голосу з бандурою до відеокліпу в електронному аранжуванні. У роботі визначено основні засоби фактурно-темброваго перетворення, трансформації звукового та відеоряду пісні у часовому відрізі майже чверть століття. **Висновки**. Творчість нашої сучасниці, композитора Валентини Мартинюк відіграє важливу роль у розширенні та оновленні бандурного репертуару в сольному та ансамблевому виконанні. Зроблений теоретичний та практичний виконавський аналіз трансформацій пісні-молитви «Маленька українка» на вірши Олени Пчілки від солоспіву до відеокліпу, висвітлення різних етапів творчого процесу з точки зору композитора, аранжувальника та виконавця, надає змогу виявити сутність та глибинність цього твору, допомагає у виконавсько-професійній діяльності та, неодмінно, збагачує творчу спадщину українського національного мистецтва.

Ключові слова: солоспів, відеокліп, творчий процес, аранжування, відеоряд.

Brondzia (Martyniuk) Valentyna, associate professor at the history and theory of music department of Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka, composer, honored art worker of Ukraine

Ovcharova Svitlana, associate professor, Professor at the folk instruments department of Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka, art director of the bandurist's chapel „Charivnytsi", honored worker of culture of Ukraine

Roiuk Nataliia, candidate of Arts (PhD), senior lecturer of the department of musical art of the Kyiv National University of Culture and Arts.

„Little Ukrainian girl" by Valentina Martynyuk – from solo singing to video clip

Purpose of the article is characterizing the song-prayer „Little Ukrainian girl" from the view of composer, arranger, performer and make

the analysis of process of composition transformation from solo singing to video clip in conditions of modern musical performing and Ukrainian culture in general. To outline the role of this song in the composer art, analyze composition structure, reveal song stylistic features in the context of musical composition arrangement. **Research methodology** consists in usage of comparative and structural methods, integral musicological and performing analyses. Methods of system analysis and synthesis for research of transforming means of vocal-instrumental composition in the process of composition texture processing from solo to ensemble performance take special place here. Method of generalization is also used for conclusions forming. Specified methodological approach helps to reveal basic principles of vocal-instrumental compositions transforming of modern composers for various performers ensembles using bandura. **Scientific novelty**. Author's song-prayer „Little Ukrainian girl" is analyzed in domestic musicology at the first time that lived its life from solo singing for voice with bandura to video clip in electronic arrangement. Main means of textural-timbral transformation, conversion of song sound and video sequence in the time span of almost a quarter of a century are defined in this work. **Conclusions**. Art of our modern contemporary composer Valentyna Martyniuk plays important role in the expansion and renewal of bandura repertoire in solo and ensemble performance. Theoretical and practical performing analysis of song-prayer „Little Ukrainian girl" on Olena Pchilka poems transforming from solo performing to video clip is made, coverage of creative process various stages from the point of view of composer, arranger and performer enables to reveal the essence and depth of this work, helps in performing and professional activities for sure enriches the creative heritage of Ukrainian national art.

The key words: solo singing, video clip, creative process, arrangement, video sequence.

Постановка проблеми. Солоспів «Маленька українка» Валентини Мартинюк – один із творів композитора, який за час свого існування зазнав цілий ряд трансформацій. Вони мають відношення не тільки до суто виконавських інтерпретацій, а і до зміни нотного тексту, кількості виконавців, оновлення інструментарію. Простежити і проаналізувати цей процес переробки початкового музичного матеріалу, який привів до кардинального переосмислення змісту твору, особливостям функціонального існування (педагогічний репертуар, концертне виконання філармонійного типу, відеокліп) –

актуальне завдання як для науковців, так і для митців-практиків (викладачів, виконавців, молодих композиторів-початківців, керівників ансамблевих колективів тощо).

Огляд літератури. Творчість В. Мартинюк з початку XXI ст. висвітлюється у роботах українських музикознавців (О. Гусіна, А. Любімова, А. Поставна, І. Рябцева, Н. Тарасова, А. Тулянцев, С. Щитова) та виконавців-практиків (М. Березуцька, В. Громченко, І. Лісняк, С. Недомолкіна, С. Ніколенко, В. Овчаров, С. Овчарова, Г. Хананаєва). Частина з цих досліджень присвячена окремим напрямам творчості українських композиторів, або митцям Дніпропетровщини, або в цілому хоровій, інструментальній, камерно-вокальній творчості композитора, іноді її деяким великим творам (кантаті «Ішов козак долиною», хоровому циклу «Пори року»). Здійснення комплексного аналізу тільки однієї вокальної мініатюри кількома діячами культури, застосування багатоаспектності та багаторівневості аналітичного погляду, вважаємо винятково доцільним, перспективним, а також новочасним в українській музикознавчій думці.

Мета статті − охарактеризувати пісню-молитву «Маленька українка» з погляду композитора, аранжувальника, виконавця та зробити аналіз процесу трансформацій твору від солоспіву до відеокліпу в умовах сучасного музичного виконавства та української культури в цілому. Окреслити роль цієї пісні у творчості композитора, проаналізувати композиційну будову твору, виявити стильові особливості пісні в контексті перетворення музичного матеріалу.

Об'єктом дослідження постає музика композитора Валентини Мартинюк, написана для бандури, а **предметом** – специфіка фактурно-темброва трансформації та інтерпретації пісні-молитви «Маленька українка» від солоспіву до відеокліпу.

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи будь-який музичний твір увага приділяється великому колу питань: історії створення, змісту, колу образів, драматургії, особливостям стилю, жанру, форми, засобам музичної виразності, виконавському складу, різновидам інтерпретації та інше. Традиційно такий аналіз, комплексний або присвячений одній проблемі, виконують науковці, музикознавці, теоретики, критики, виконавці. Усі вони описують вже існуючий твір, умовно кажучи, із «зовнішньої сторони».

Метою представленої роботи є теоретичне і практичне осмислення основних етапів створення та виконання музичного твору «зсередини» − митцями, які безпосередньо брали участь у цьому складному, але дуже цікавому процесі. Зупинимось на солоспіві «Маленька українка» [1, 11-13]. Створений на рубежі другого та третього тисячоліття, майже чверть століття тому − цей музичний твір зазнав кілька виконавських редакцій, аранжувань та в оновленому форматі продовжив активне життя у сьогоденні.

Вважаємо актуальним обговорення різних трансформацій одного і того ж твору з погляду композитора – автора музики Валентини Мартинюк, викладача, керівника секстету бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської філармонії ім. Л.Б. Когана та аранжувальника Світлани Овчарової (їй належать 2 варіанти виконавських складів), а також безпосередньо одного з виконавців – учасниці секстету «Чарівниці» та фольк-рок гурту «Riverland» − Наталії Роюк (дівоче Хмель).

Твір «Маленька українка» було написано на вірши Олени Пчілки. Якщо проаналізувати достатньо великий список авторів віршів вокальних та хорових творів, до яких звернулась композитор В. Мартинюк при виборі текстів для своїх творів, то можна зробити таку класифікацію:

- видатні діячи української культури XX – XXI століть (В. Вихрущ, П. Воронько, Л. Костенко, В. Крищенко, А. Малишко, Ю. Рибчинський);
- діячі української культури, творче життя яких пов’язане з Дніпропетровщиною (Г. Бідняк, Ж. Бондаренко, О. Вікторов, В. Здоренко, Ю. Кібець, Г. Світлична, М. Селезньов, Л. Степовичка, О. Стовба, М. Потійко, М. Патрик, З. Шевцова, Г. Хананаєва);
- видатні діячі української культури XIX століття (І. Манжура, О. Пчілка, Г. Сковорода, Т. Шевченко, Д. Яворницький).

Остання група авторів – знакова як для Дніпропетровщини (І. Манжура, Д. Яворницький), так і для всієї України. Так сталося, що на цей час музичні твори на вірши Івана Манжури, Дмитра Яворницького та Олени Пчілки належать саме В. Мартинюк.

Довгий час (через сталінські репресії проти української інтелігенції) була заборона на творчість видатної письменниці, публіциста етнографа, фольклориста, перекладача, громадського

діяча, про неї не писали, не друкували її творів, намагалися викреслити з історії літератури. «І лише останнім часом ім'я Олени Пчілки зазвучало в шані (в статтях, телепередачах, на вечорах пам'яті), яку їй вже так давно мало віддати суспільство, про оновлення якого мріяла і для якого так багато зробила письменниця» [5, 11].

Олені Пчілці належить поважне місце в українській дитячій літературі (писала поезії, казки, оповідання, п'єси)[8], «Діти – се наш дорогий скарб, се наша надія, се – молода Україна», – неодноразово повторювала Олена Пчілка [5, 9]. Її дитячий вірш «Маленька українка» було використано для однойменного солоспіву, якому присвячена ця стаття.

Вважаємо доцільним чітко сформулювати, які критерії сприяли вибору композитором саме цього вірша О. Пчілки.

У першу чергу − зміст, присвята Україні, це базова позиція для творчості усіх авторів статті й не потребує підтвердження. У вірші Олени Пчілки неодноразово повторюється слово Україна (українка, українське). Вже вербальне звучання цього слова – МУЗИКА!!!

По-друге, духовна направленість. Це було перше звернення композитора до молитви, яке надалі мало неодноразове продовження.[9]

По-третє, простота, ясність викладення, доступність для сприйняття слухачами. Безумовно, у О. Пчілки це дитячий вірш і перший варіант для соло із супроводом бандури повністю відповідає ідеї та назві твору, але подальше музичне втілення (версії для солістки і секстету бандуристів та для фольк-рок гурту «Riverland») переробило зміст твору, підняло до узагальнення: дівчина-жінка-матір звертається до небес з проханням допомогти, врятувати Україну.

---

[8] У літературному доробку Олени Пчілки багато авторських творів, серед яких «Товаришки» (1887), «Світло добра і любові» (1888), «Соловйовий спів» (1889), п'єси «Сужена не огужена» (1881) та «Світова річ» (1908) та інші. Письменниці також належить чимало перекладів і переспівів світової класики: А Міцкевича, О. Пушкіна, Й.В. Гете, Г.К. Андерсена, В. Гюго. Крім того, їй належить низка публіцистичних, літературно-критичних статей і спогадів. Великі заслуги Олени Пчілки у галузі дослідження українського фольклору та етнографії. Наукове значення мають наступні праці: «Українські узори» (1912-1927), «Про легенди й пісні», «Українське селянське малювання на стінах» та ін. Збірка творів: «Оповідання», I-III (1907, 1909, 1911) та «Оповідання» з автобіографією (1930).

[9] Набагато пізніше будуть написані твори «Дай, Боже» для голосу та фортепіано та «Молюсь за Україну» для мішаного хору а капела (обидва твори на вірши С. Черевко), на канонічні тексти написано Євхаристичний канон (Милість світу) та 3-й Антифон (У царстві твоєму) з літургії Іоанна Златоуста, Поліелей (Хваліть ім'я Господнє) та Светилен паски (Тілом заснувши) з Всенічного бдіння, «Ірмоси канону Великої суботи», «Ірмоси воскресних канонів», «Ірмоси канону вербної неділі», «Антифони степенні восьми гласів», «Монастирський острів. Візантійський хрест».

По-четверте, дуже важлива риса вірша Олени Пчілки – його мелодійність, тобто звучання, фонетика, вокалізація, сонорність. Не заглиблюючись у детальний аналіз, підкреслимо тільки дві риси: у вірші велика кількість голосних, особливо «а», «о», «е», «у», та дуже багато слів з літерою «м».

У п’ятих, будова вірша, його композиція підказує композитору варіант трактування музичної форми: проста тричастинна контрастного типу. Особливо виділимо та обґрунтуємо зміни у тексті, зроблені В. Мартинюк. Для урівноваження крайніх розділів – першої частини та репризи, композитор повторює деякі рядки. Також у кінці контрастного середнього розділу додається неодноразовий повтор дуже важливих слів – квінтесенції усього вірша: «Мати України повна благодати». І тоді варіант тексту солоспіву виглядає таким чином:

Знаю, бо казала
Мені моя ненька,
Що я українка
Правдива, маленька.
Що я українка
Правдива, маленька.
Знаю, бо казала
Мені моя ненька.
Знаю, Україна
Серцю мому мила,
Я по-українські
Молитися вчила.
А моя опіка –
То Божая Мати,
Мати України
Повна благодати.
Мати, мати України
Повна благодати.
Мати, мати України,
Мати, мати України
Повна благодати.
Ось мою молитву
Прийми, Отче Боже,
Нехай Україні
Вона допоможе!
Нехай Україні
Вона допоможе!
Ось мою молитву
Прийми, Отче Боже.

Початкова версія «Маленької українки» була написана для голосу та фортепіано. У такому вигляді вона ніколи не виконувалась. Але творче спілкування композитора В. Мартинюк та викладача класу бандури С. Овчарової, яке у той період тільки почалося, практично врятувало цей твір та дало нове життя, яке триває й нині.

Першою виконавицею цього твору у редакції для голосу та бандури була Олена Завгородня – одна з найкращих випускниць нашого навчального закладу, найяскравіша учасниця капели бандуристів «Чарівниці», а зараз − солістка академічного фольклорно-хореографічного ансамблю «Славутич». Справжнє визнання твору В. Мартинюк «Маленька українка» отримало його виконання на Всеукраїнських конкурсах та фестивалях, що стали поширеним явищем нашого часу.[10] Саме Олена Завгородня, яка має свою неповторну індивідуальність, гармонійно доповнила музично-сценічне виконання цього твору і завоювала прихильність журі і численних слухачів.

Композитор створила неповторний музичний образ молитви маленької української дівчинки, палке бажання якої − бачити свою Україну у квітучій благодаті. Всі засоби музичної виразності спрямовані на створення цього яскравого художнього, високопоетичного образу: на тлі стрімкого потоку нескінченних мелодично-сріблястих звуків, які переплітаються, змішуються і перетворюються у переливи вітру в степу, звучать проникливі слова дівчинки. З перших звуків інструментального вступу, переконуєшся у тому, що образ «завивання» холодного вітру та зимової поземки (рух шістнадцятих в акомпанементі), який супроводжує молитву дівчинки (вокальну партію), якнайкраще підтримує стан потаємної розмови дівчинки з Отцем Небесним.

Художньо-виразова палітра першого розділу простої тричастинної форми твору (1-18 т.) дуже лаконічна, з однієї сторони – одноголосна мелодія акомпанементу класичної простоти, яка навіть графічно нагадує стрімкі хвилі зимового вітру, а з іншої – зовсім незалежна від нього вокальна партія, яка має інший напрямок мелодії, щемно-драматичне наповнення і абсолютно зачаровує своєю щирою сповідальністю. Бандурний супровід тут складає паралельний пласт,

[10] Відкритий межрегіональний конкурс виконавців на народних інструментах, м. Кривий Ріг, 1999, Відкритий межрегіональний конкурс виконавців на народних інструментах «Полтавська весна», м. Полтава, 2000, Всеукраїнський фестиваль «Дзвени, бандуро!», м. Дніпропетровськ.

зовсім не співзвучний вокалу, що ставить перед виконавцями певні інтонаційні та технічні завдання. У традиційній оригінальній вокальній бандурній літературі таких прикладів не багато. Творче завдання самого перекладу першого розділу твору не представляє особливих складнощів, окрім підбору зручної аплікатури для забезпечення безперешкодного стрімкого руху шістнадцятих у партії акомпанементу. Суто технічні завдання тут підпорядковані відтворенню своєрідного фону для виконання вокальної партії та бездоганне поєднання двох партій. У перший версії у супроводі фортепіано було обов'язковим використання педалі. У редакції для бандури, враховуючи особливості інструменту та наявність недовгого післязвуччя, цей ефект додає звучанню повного образного збігу зі змістом і характером літературного твору.

Середню частину солоспіву відтіняють зміна темпу Moderato на Piu mosso agitato, поступового хвилеподібного руху супроводу − на тремоляндо альтерованих септакордів, модуляція з натурального мі мінору у гармонічний фа мінор, та динамічна палітра від меццо форте до форте. Все це уособлює перехід до контрастного активно-драматичного образу. Тут варто звернути увагу, що зазвичай бандурист-виконавець намагається уникати необхідності задіювання важелів перемикання тональностей і миттєвий перехід у нову тональність без певної невеличкої зупинки постає технічно нездійсненним. Але в цьому випадку в авторському тексті є уповільнення темпу наприкінці розділу і навіть завмирання акомпанементу на тонічному «мі». Завдання бандуриста – зробити перемикання частиною драматургії розвитку твору.

Певна контрастність між розділами розшаровує настрій твору на два образи: лірико-споглядальний і енергійно-епічний. Середня частина насичена великою гамою почуттів. Звертання дівчинки в молитві до Божої Матері, до України припадає саме на кульмінаційний середній розділ (20-35 т.). Особливого значення набувають хроматичні ходи у нижньому голосі акордового супроводу, які яскраво підкреслюють пафос кульмінації і надають певної схвильованості. Мимоволі виникає відчуття переходу від щирої сповідальності до філософської заглибленості − любові до України. Інструментальна емоційно насичена перегра побудована на тому ж музичному матеріалі (31-35 т.).

Невеличку зв'язку – перехід та модуляцію в основну тональність можна назвати тихою кульмінацією. Тут слова молитви дівчинки, завдяки образно-емоційному баченню композитора, набули рис мелодекламаційної виразності: «…Мати, мати України, повна благодати». Реприза повертає нас знову у стан молитовного роздуму, зосередженості та умиротворення.

Поштовхом для подальшої трансформації твору «Маленька українка» стало виконання його складом секстету бандуристок «Чарівниці» Дніпропетровської філармонії ім. Л.Б. Когана. Створення аранжування для солістки (О. Завгородньої) та секстету бандуристок у новій сценічній якості та перетворення її у міні-виставу у стінах філармонії, обумовлено візуальною зацікавленістю слухачів та наявністю нових можливостей для театралізації: драматургія освітлення під час виконання твору; демонстрація відеоілюстрацій, які мають свою сюжетну лінію; використання перед початком твору звукового ефекту завивання вітру – уособлення беззахисності та посилення відчуття самотності тощо. Музичну партитуру твору доповнили три інструментальні партії бандур, партія контрабасу, а також активне застосування вокального багатоголосся в емоційно-кульмінаційних й значимих моментах твору. У цій редакції супроводу першого розділу та репризи твору композитор використовує цікавий поліфонічний прийом: на основі матеріалу одноголосного стрімкого руху шістнадцятими було зроблено триголосний канон. Риспоста другого голосу вступає на чисту кварту нижче із запізненням на один такт, риспоста третього голосу звучить ще нижче (на октаву від пропости) із запізненням на два такти. Завдяки цьому партії акомпанементу поліфонізуються і ще більше нагадують пориви вітру і підсилюють стан неспокою. Не треба відкидати в цьому варіанті безпосередньої музичної інтерпретації й широке використання професійного звукового обладнання, яке в комплексі з освітленням та відеоіллюстраціями створюють неповторну міні-виставу, де художній образ викликає у слухачів очікувану інтелектуальну реакцію – почуття й емоції.

Якщо у проаналізованих інтерпретаціях солоспіву «Маленька українка» (для голосу у супроводі бандури соло та для секстету бандуристів) композитор В. Мартинюк та викладач, керівник колективу С. Овчарова безпосередньо приймали участь у творчому процесі, то наступні трансформації цього музичного твору були

зроблені без них та пов'язані з творчою діяльністю гурту «Riverland». Фольк-рок гурт «Riverland» – це професійний музичний колектив із міста Дніпро, до складу якого входять четверо дівчат (бандура/академічний вокал) і двоє хлопців (ударні; бас-гітара/контрабас). У репертуарі колективу українські народні пісні у сучасних аранжуваннях, музика українських композиторів у стилях етно, свінг, твіст, поп-музика, рок-н-рол, а також кавер-версії відомих пісень вітчизняних та закордонних виконавців. Поєднання дівочих голосів у супроводі бандури з ритм-секцією надає можливість глядачам отримувати нові враження від знайомих пісень.

Гурт брав участь у багатьох фестивалях України та Європи. Будучи одним із колективів Дніпропетровської обласної філармонії ім. Л.Б. Когана «Riverland» презентував дві різножанрові програми: «Інший погляд. UA» та «Етновимір». На одному з сольних концертів гурту 18 вересня 2020 року відбулася презентація оновленої версії солоспіву. В якості експерименту на основі вже існуючого базового музичного матеріалу Тарасом Шевченком (відомий музикант, засновник та учасник гурту Go-A) було зроблено електронне аранжування.[11] В аранжуванні солоспіву «Маленька українка» Т. Шевченко повністю зберіг партії академічного вокалу соло, квартету та акомпануючих бандур, але додав електронне звучання нових звуків та семплів. Таким чином, «при створенні й виконанні музичних композицій відповідно до застосування інноваційних цифрових технологій та найрізноманітнішого електроакустичного інструментарію спостерігаються й відповідні зміни в інтерфейсі „композитор – виконавець – музичний простір", що у зв'язку із ускладненим, багатощабельним процесом музикотворення нерідко призводять до фактичного нарощування ланок комунікативного ланцюга»: композитор – аранжувальник – виконавець – звукорежисер» [6, 96].

На обласному радіо у відкритій студії в інтерв'ю з Вікторією Сидоренко учасниці гурту «Riverland» висловили свої думки та

[11] Український електро-фольк гурт Go-A існує з кінця 2012 року, але світову популярність гурт отримав у минулому році, коли прийняв участь у пісенному конкурсі «Євробачення -2021» з піснею «Шум», посів 5 місце у загальному фіналі та 2 місце глядацького голосування. Для музики електрофольк гурту Go-A характерно поєднання етнічних мотивів, українського автентичного вокалу, сопілки, африканських барабанів, гітарного драйву, сучасних танцювальних бітів та електронної музики.

враження щодо прем'єри твору у новій інтерпретації [4]. Процитуємо окремі тези, які передають відчуття саме виконавиць:

- «…Бандура XXI сторіччя – сучасна і відповідає вимогам часу, його викликам. І саме в цьому авторському треку «Маленька українка» ми спробували це довести» (Ганна Михалэвич);
- «…Коли грає бандура, панує містика. Я не кажу про хімічні, фізичні процеси, які відбуваються в людському організмі, я кажу про щось більше. А це щирі почуття та позитивний настрій, які допомагають робити бандурну справу завжди з любов'ю» (Наталія Роюк);
- «…Ми хотіли зробити сучасну патріотичну пісню і нам це вдалося. Олена Пчілка у XXI столітті повернулася на Придніпров'я» (Алевтина Черкасова);
- «…„Маленька українка" не має часових обмежень, ця пісня актуальна при будь-яких обставинах та потрібна сучасним молодим батькам, щоб виховувати щирих, свідомих маленьких українців та українок. Що може бути сильнішим молитви до Бога маленької дитини? Бо діти – це янголи, вони мають світлі душі, їхні молитви безгрішні. Пісня викликає абсолютне єднання з кожним словом, кожним звуком, несе в собі глибинний зміст» (Олена Завгородня).

Кульмінацією трансформації пісні «Маленька українка» став відеокліп, створений спеціально для участі гурту у святковому концерті Суспільного телебачення «Незалежність єднає», котрий був присвячений 30-ти річчю незалежності України, серпень 2021 року.[12] Яскраві музичні колективи із 23 регіонів України «записали кліпи у знаковій локації своєї місцевості» [3]. Виступи виконавців у різних жанрах (рок, поп, інді, фольк, кантрі) показали унікальну панораму сучасної української музики. Достойно представили Дніпропетровщину у цьому великому концерті Олена Завгородня та гурт «Riverland», презентував відеокліп солоспіву В. Мартинюк «Маленька українка» в електронному аранжуванні.

Знімальна група відеокліпу «Маленька українка» (режисер, два оператори, фотограф, монтажер) та всі учасники гурту об'єднали свої зусилля. Безумовно, були виконані основні вимоги та правила

[12] У концерті була представлена Дніпропетровщина, Вінничина, Житомирщина, Запоріжжя, Івано-Франківщина, Кропивницький, Крим, Волинь, Львівщина, Миколаївщина, Одещина, Полтавщина, Рівненщина, Сумщина, Донбас, Тернопільщина, Закарпаття, Поділля, Харківщина, Херсонщина, Черкащина, Буковина, Чернігівщина.

«постановки музичного кліпу, це у першу чергу стосується балансу музичної співзвучності з відеорядом» [2, 156]. Замість простої фіксації сценічного виконання солоспіву був створений візуальний ряд, який об'єднав межі концертного, художнього, постановочного та студійного кліпу. Більша частина зйомок пройшла у мальовничому парку імені Т.Г. Шевченка: колонада центрального входу, сходи Потьомкінського палацу, пішохідний міст на Монастирський острів та водоспад «Дніпро ревучий». Пророчими стали кадри з майданчику під відкритим небом – експозиції музею АТО, місце пам'яті дніпрян…

У цьому кліпі поєднались фрагменти безпосереднього виконання, яке наближене до концертного, де солістка виконує пісню, а дівчата грають на бандурах (сидячі – за традицією тримають бандури на колінах, стоячи − використовують стійки для бандур) та відеоряд, де учасниці цього кліпу на тлі пісні, що звучить, створюють нібито скульптурні картини-композиції: над водоспадом Монастирського острову, на «романтичних руїнах» сходів Потьомкінського палацу.[13] Кожен наступний кадр розвиває сюжет, надаючи конкретну інформацію. Вражає неповторною красою захоплююча панорама Дніпра з висоти пташиного польоту: зелень теплого літа, сонячні відблиски над водною гладдю Дніпра і український прапор, який майорить на флагштоку біля Історичного музею.

Для створення багатогранного образу Батьківщини, ці кадри талановито скомбіновано з крупними планами зйомок, де об'єкт зйомки – це орнамент на бандурах, руки дівчат, що перебирають струни, стилізовані костюми дівчат з яскравими бірюзовими прикрасами та їх головні убори-тюрбани, у кожної з дівчат свій стиль головного убору та прикрас. Навіть контрастний колір концертного одягу солістки − біла сукня прикрашена вишуканим червоним орнаментом, виявляє художньо-образний зміст. Біле символізує непорочність, чистоту і невинність, а червоне − любов до життя, радість, енергію сонця. Тому саме червоними нитками по білій тканині прикрашали дитячі та жіночі вишивки. Отже, завдяки спільним зусиллям композитора Валентини Мартинюк, аранжувальника Світлани Овчарової, солістки Олени Завгородньої, гурту «Riverland», творця електронної версії Тараса Шевченка та знімальної групи

[13] Пам'ятка архітектури національного значення. Палац. зведено наприкінці XVIII сторіччя як палац князя Григорія Потьомкіна-Таврійського, нині — це Палац студентів імені Юрія Гагаріна Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара.

відеокліпу, з маленького росточку-солоспіву народився ще один шедевр української пісні-молитви, мистецький проєкт − авторський трек «Маленька українка» в електронному аранжуванні для солістки та вокально-інструментального ансамблю.

Висновки. Підсумовуючи зроблений теоретичний та практичний виконавський аналіз трансформацій пісні-молитви «Маленька українка» на вірши Олени Пчілки від солоспіву до відеокліпу, визначимо, що висвітлення різних етапів творчого процесу з точки зору композитора, аранжувальника та виконавців, тобто багатоаспектність аналітичного погляду, дозволяє зрозуміти основні причини життєздатності твору та його плідне існування у різних форматах (від суто академічного до демократичного).

Перспективою дослідження означеної теми постає детальний аналіз інших творів композитора, члена Національної спілки композиторів України, заслуженого діяча мистецтв України, викладача кафедри «Історія та теорія музики» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Мартинюк (Брондзі) Валентини Миколаївни, написаних для бандури в сольному та ансамблевому виконанні. Це надасть змогу виконавцям виявити сутність та глибинність композицій авторки, допоможе у їх виконавсько-професійній діяльності та, неодмінно, збагатить творчу спадщину українського національного мистецтва.

Список використаних джерел і літератури:

1. Мартинюк В. «Твори для голосу та бандури». З репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» / Редактор та аранжувальник С.В. Овчарова. Дніпропетровськ: Юрій Сердюк, 2006. 60 с.
2. Медведєва А., Лук'яненко В. Виникнення і становлення кліпу: музичний контекст. *Вісник КНУКМ*. 2019. 2 (2). С. 156–164.
3. «Незалежність Єднає» [Електронний ресурс]. Святковий концерт регіональних філій Суспільного до Дня Незалежності. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ZrVN4U152O (дата звернення 10.08 2022).
4. Олена Пчілка сучасною піснею повернулася на Придніпров'я. URL: https://suspilne.media/65171-olena-pcilka-sucasnou-pisneu-povernulasa-na-pridniprova/ (дата звернення 10.08 2022)
5. Пчілка О. Годі, діточки, вам спать! Вірші, оповідання, казки, фольклорні записи / Упор. та передм. О.М. Таланчук. Київ: Веселка, 1991. 334 с.
6. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «Композитор-виконавець-музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ, 2009. Вип. 3. С. 94–104.

References:

1. Martyniuk, V. (2006). «Works for voice and bandura». From the repertoire of bandura ensemble «Charivnytsi». Editor and arranger S.V. Ovcharova. Dnipropetrovsk: Yurii Serdiuk [in Ukrainian].
2. Medvedieva, A., Lukianenko, V. (2019). Emergence and development of the clip: musical context. *Visnyk KNUKM*. 2 (2), 156–164 [in Ukrainian].
3. «Independence United». Festive concert of regional branches of the Society for Independence Day. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ZrVN4U152O (access date 10.08 2022) [in Ukrainian].
4. Olena Pchilka returned to Dnieper with a modern song. Retrieved from URL: https://suspilne.media/65171-olena-pcilka-sucasnou-pisneu-povernulasa-na-pridniprova/ (access date: 10.08 2022) [in Ukrainian].
5. Pchilka, O. (1991). Go to sleep, children!: Poems, stories, fairy tales, folklore records. Kyiv: Veselka [in Ukrainian].
6. Semenenko, N. (2009). Current aspects of the modern functioning of the „Composer-performer-musical space" interface. *Ukrainian musical studies: modern dimension*. Kyiv, 3, 94–104 [in Ukrainian].

UDC 788.07
DOI 10.33287/222204

Кривуля Олена Олександрівна,
викладач кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (050) 977 - 95 - 81
e-mail: eterna@ukr.net
https://orcid.org/0000-0003-2983-858X

ВІЙСЬКОВІ ОРКЕСТРИ ТА КАПЕЛЬМЕЙСТЕРИ КАТЕРИНОСЛАВЩИНИ НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ
(їх місце в культурному просторі та професійній музичній освіті)

Метою статті є дослідження кола музикантів-виконавців, пов'язаних з військовою музикою, встановлення ряду постатей знаних представників цього напрямку музично-виконавської творчої діяльності, їх впливу на музичний культурний простір регіону, а також підготовку фахівців з гри на академічних духових інструментах (мідний та дерев'яний духовий інструментарій). **Коло методів** пропонованого дослідження базується на використанні історичного, культурологічного, порівняльного, структурно-функціонального, аксіологічного, а також біографічного методів, пов'язаних з

історичними та культурними подіями, численними культурно-мистецькими звершеннями того часу. **Наукова новизна** презентованої статті полягає у спробі всебічного дослідження та узагальнення мало вивченого певного пласту музичної культури регіону, а саме – багатьох осередків професійної духової військової музики та внеску військових музикантів-капельмейстерів у підготовку фахівців з гри на академічних професійних духових інструментах у перші роки існування Катеринославського відділення Імператорського Російського музичного товариства (далі – КВ ІРМТ). **Висновки**. Окреслено коло військових частин, духових оркестрів та їх очильників, які приймали активну участь у культурному житті регіону та співпрацювали з КВ ІРМТ у підготовці фахівців з гри на академічних духових інструментах. Аналіз зібраного матеріалу доводить, що військова музика займала важливе місце в культурному житті регіону, а більшість військових капельмейстерів були залучені до підготовки фахівців-виконавців на професійних духових інструментах. Перспективи наукового дослідження означеної тематики полягають у подальшому розгорнутому висвітленні численних осередків військової музики півдня України та їх впливу на формування професійного музичного культурного простору регіону.

Ключові слова: військовий духовий оркестр, викладач, диригент, музикант.

Kryvulia Olena, lecturer of the Department history and theory of music of the Dnipropetrovsk music academy named after M. Glinka

Military orchestras and capelmasters of Katerynoslav region at the beginning of the 20th century (their place in the cultural space and professional musical education)

The purpose of this represented scientific article is to study the circle of performers-musicians related to military music, to establish the figures of famous representatives of this area of creative activity, their impact on the musical and cultural space of the region and to train specialists in playing academic wind instruments (brass and wood professional instrumentation). **The research methodology** signified scientific article is based on the use of historical, comparative, axiological and structurally functional as well as culturological and biographical methods related to musically historical and artistically cultural events of that time. **The scientific novelty** is an attempt to study and generalize, little studied a certain layer of musical culture in the

region, namely the centers of wind military music and the contribution of military bandmasters in training specialists in playing wind instruments in the first years of Ekaterinoslav branch of the Imperial Russian Musical Society (further – EB IRMS). **Conclusions**. The range of military units, brass bands and their leaders who took an active part in the cultural life of the region and cooperated with the Ekaterinoslav branch of the Imperial Russian Musical Society in the training of specialists in playing wind instruments is outlined. Analysis of the collected material proves that military music occupied an important place in the cultural life of the region, and most military bandmasters were involved in the training of specialists in professional academic wind instruments. The prospects of this scientific research of the specified topic are in the further detailed coverage of numerous centers for military music in the south of Ukraine and their influence on the formation of the professional musical cultural space of the region.

The key words: military brass band, teacher, conductor, musician.

Постановка проблеми. У кінці XIX – початку XX століть військові духові оркестри займали чільне місце культурного простору регіону. З'являється більше музичних творів, написаних для духових інструментів. Внаслідок чого, посилюється попит на навчання грі на духових інструментах. Відкриття в ІРМТ і приватних музичних закладах класів гри на духових інструментах сприяло швидкому розвитку професійного навчання у цій галузі. І першими викладачами в цих закладах, як правило, ставали визнані фахівці місцевих військових оркестрів, які мали значний як виконавський, так і певний викладацький досвід.

Актуальність дослідження обумовлена тим, що існує попит на осмислення подій пов'язаних з військовою музикою на Катеринославщині, яка неповно висвітлена у наукових працях; необхідністю більш глибокого вивчення кола військових духових оркестрів, їх місця в культурному просторі Катеринославщини, постатей диригентів військових оркестрів та їх здобутків на педагогічних теренах.

Огляд літератури. У регіональному музикознавстві відсутнє поглиблене висвітлення даної тематики, що пояснюється, передусім, обмеженим колом виконавства духової, а тим паче військової музики. Інформація стосовно духових оркестрів і біографічні розвідки

стосовно їх очильників та репертуару оркестрів залучена з довідників, газетних публікацій, періодичних видань Росії, адрес-календарів, звітах ІРМТ, архівних джерелах Російської армії [5]. Також були використані розробки, присвячені музичному життю зазначеного періоду і окремим постаттям музикантів, які відображені у працях О.О. Кривулі [2], В.А. Мітлицької [3], І.М. Рябцевої [7], С.А. Щитової [8].

Метою статті є дослідження кола осередків, пов'язаних з військовою духовою музикою, встановлення постатей знаних представників цього напрямку творчої діяльності, їх участь у культурному житті регіону, вплив на музичний культурний простір, підготовку фахівців з гри на духових інструментах.

Об'єктом дослідження є оркестри військової духової музики на Катеринославщині, їх діяльність, постаті очильників цих оркестрів, а також їх роль у професіоналізації виконавства на духових інструментах і формуванні системи музичної освіти; **предметом** – особливості функціонування військової духової музики на Катеринославщині.

Виклад основного матеріалу. На початок XX століття припадає розквіт економічного і культурного життя Катеринославщини, яка починає займати більш вагоме місце на культурній мапі імперії. З'являється підвищений попит на музику, в тому числі і на духову, яка здебільшого була представлена місцевими полковими оркестрами. Кожен військовий оркестр – «хор музики» – приймав активну участь у культурному житті міста, в якому він дислокувався, а військова музика була невід'ємною часткою культури. Кожна велика військова частина мала свій оркестр і свого капельмейстера.

У XIX столітті військові оркестри здебільшого очолювали іноземні музиканти, діяльність яких позитивно вплинула на розвиток духового виконавства: в Одесі А.Л. Бернарді, Ф.Ф. Ганек, А.О. Маравек, Ф.Ф. Штемберг та ін.; у Миколаєві І.К. Горник, у Херсоні Е. Бергмейер. Традиція так званої «пленерної» музики прийшла із Західної Європи.

Військові літні садово-паркові оркестри були частиною побуту мешканців. До всіх міських заходів у першу чергу запрошували військових музикантів «по вільному найму». Цікаво, що ці оркестри створювали певну конкуренцію іншим місцевим оркестрам. Так у 1905 році відомий диригент В. Молла закликав музикантів підтримати

петицію Ростова на Високе Ім'я про заборону військовим оркестрам приймати пропозиції «частого найма».

Постійні публічні заходи (свята, концерти, кінематограф, спорт) змушували оркестри оновлювати свій репертуар і професійно вдосконалюватись. Про репертуар військових оркестрів здебільшого можна судити з афіш і публікацій місцевих газет.

Так репертуар оркестру 34-ї артилерійської бригади на цивільному заході у Миколаєві висвітлений у газеті «Южанин» (№ 144) за 2 липня 1895 року в розділі «Местная хроника»: «В назначенном на 2 июля гулянье на даче Барбе принял участие хор музыки 34 артиллерийской бригады под управлением капельмейстера А.Х. Векслера-Стрижевскаго. Оркестр пользовался успехом; особенно хорошо были исполнены попурри из оперы „Жизнь за Царя”, фантазии из оперы „Эрнани”, соло для кларнета и юмористическое попурри „Жженка”» [2, 24].

У Катеринославі, на початку січня 1899 року, оркестр 34 артилерійської бригади грав на балу, присвяченому князю М.П. Урусову: «Во время ужина оркестр исполнил марш, посвящённый князю Урусову, попурри из „Жизни за царя” Глинки; Petite Vales В.В. Маламе, попурри из „Пиковой дамы” Чайковского, „Креолка” Атцлера, попурри из „Евгения Онегина” Чайковского, мазурку Венявского, марш из „Руслана и Людмилы” Глинки, „Чары весны” Штрауса, марш из „Аиды” Верди, попурри из романсов Вяльцевой и „Фауст” Гуно» [2, 24].

Майже півстоліття на Катеринославщині були розташовані частини 34-ї піхотної дивізії, полки і підрозділи якої мали свої духові оркестри.

Дивізія входила у 7-й армійський корпус Одеського військового округу. До 34-ї піхотної дивізії входили 133-й Сімферопольський піхотний полк (прибув з Херсона у 1870 р.), 134-й Феодосійський піхотний полк (з 1856 року), 34-та артилерійська бригада, 210-й піхотний резервний Перекопський полк (розформований у 1909 р.), 135-й Керч-Єнікольський піхотний полк (Павлоград), 136-й Таганрозький піхотний полк (Новомосковськ). Під час Першої світової війни в Катеринославі були розташовані 228-й та 271-й запасні піхотні полки, а 229-й запасний полк дислокувався у Павлограді.

До нашого часу збереглися імена лише деяких керівників цих оркестрів, оскільки військові частини час від часу міняли своє

розташування і капельмейстерів. Окрім того, з 1909 року почався процес заміни капельмейстерів, які не мали музичної освіти, на дипломованих. Треба відзначити, що підготовка багатьох з них була досить поверхнева. Так у перші роки існування Московської і Петербурзької консерваторій, мало хто закінчив повний курс навчання. Здебільшого то були дворічні навчальні програми, і коли на чолі оркестру був талановитий капельмейстер, то щастило і мешканцям, і музикантам.

Оркестром 133-го Сімферопольського піхотного полку у різні часи керували: до 1900 року вільнонайманий капельмейстер М.З. Гольдберг; з 1900 по 1906 р. О.Х. Векслер-Стрижевський; з березня 1906 р. по 1917 р. М.О. Карлов [5].

Оркестром 134-го Феодосійського полку керували: Й.І. Лазебніков (дані за 1900-1903 рр.); Калл (до 1912 р.); М.Л. Тхоржевський (1912-1917 р.) [3, 73; 5].

Оркестр 134-го Феодосійського полку (світлина із сімейного архіву Тетяни Стехіної); крайній ліворуч, старший музикант Шевченко Данило Тимофійович (1910-і роки)

Оркестром 34-ої артилерійської бригади до 1899 року та після 1906 року керував О.Х. Веклер-Стрижевський [3, 73].

Оркестром 210-го піхотного резервного Перекопського полку (1904-1905 р.) керував вільнонайманий капельмейстер М.З. Гольдберг [6].

Оркестром 135-го Керч-Єнікольського полку (м. Павлоград) керували М. Пеккер, И.И. Вигарницький, А.О. Шорковський (1890 р.). Згодом О.І. Кисельов (1900-1915) [5]. Є данні, що оркестр полку у 1870 р. у Ростові грав у міському саду і був кращим, серед інших.

Оркестром 136-го Таганрозького полку (м. Новомосковськ) з 1911 року керував А.Е. Винокуров [5].

Оркестром 228-го запасного піхотного полку та 228-го запасного піхотного батальйону керував О.Х. Векслер-Стрижевський [7, 82; 7, 98].

У квітні 1917 р. в театрі Комерційних зборів ставилися мюзикли та оперети за участі оркестру 271-го запасного піхотного полку під орудою І.Б. Мар'яскіна [7, 83].

Всі полкові оркестри Катеринославщини були залучені до садово-паркових заходів. М.О. Карлов керував оркестром парку Комерційного зібрання [3, 74]. М.Л. Тхоржевський керував духовим оркестром Потьомкінського парку. Й.І. Лазебніков грав у Міському саду [3, 73]. Оркестр 34-ої артилерійської бригади виступав у саду Англійського клубу (виступав із симфонічними творами) та на різних офіційних заходах міста [2, 73-74]. В «Русской музыкальной газете» № 39 за 29.09.1913 року, 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-й 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» [2].

У Павлограді оркестром 135-го Керч-Єнікольського полку керував колезький регістратор О.І. Кисельов [5]. Ось як описує у книзі своїх спогадів «Кадетский корпус» життя провінційного Павлограда відомий актор Б.Є. Захава: «В Городском саду, – жители называли это место „бульваром”, – по вечерам, стуча медными тарелками, ухая большим барабаном и заливаясь кларнетом, гремел, вздыхая и охая, военный духовой оркестр 135-го Керчь-Еникольского полка. Полковой капельмейстер был толст, лыс и носил на подбородке толстую эспаньолку» [2].

228-й піхотний запасний полк, який зазвичай грав у саду Англійського клубу, приймав активну участь у революційних подіях 1917 року. У полку було створено українське військове товариство, яке розгорнуло роботу по його українізації. У цей період оркестр був залучений до багатьох подій міста. Газета «Приднепровский край» від 17 червня 1917 року повідомляла, що відбувся: «Концерт-митинг и грандиозное народное гулянье», в якому брали участь відомі Катеринославські музиканти та «…військовий оркестр під орудою Векслер-Стрижевського» [7, 82].

Стисла біографія і професійне життя очильників військових оркестрів, пов'язаних з Катеринославщиною, імена яких вдалося відстежити, додаються нижче:

Михайло Зиновьевич Гольдберг (17.09.1874 – 1948)

Катеринославський міщанин. Закінчив 4 класи класичної гімназії. Закінчив Варшавську консерваторію (віолончель). З 15.05.1893 по 01.05.1900 р. капельмейстер 133 піхотного Сімферопольського полку.

М.З. Басов-Гольдберг

27 листопада 1894 р. приймав участь у 1-му вечорі камерної музики, який був організований суспільством любителів музики, співу та драматичного мистецтва і відбувався у залі готелю Європейський.
З 1899 р. очолював «Катеринославські музичні курси та курси драматичного мистецтва М. Гольдберга», де викладалась гра на духових інструментах [3, 53]. Учитель музики Першого та Другого Реальних училищ (1903 р.). З 20.09.1904 по 20.09.1905 рік – капельмейстер 210-го піхотного резервного Перекопського полку.

У 1907 році закінчив Королівську Лейпцизьку консерваторію по класу Артура Нікіша. З 1907 по 1913 р. подружжя Басових-Гольдбергів мешкало в Пермі, де залишило значний внесок у музичне життя міста. З 09.10.1907 по 01.03.1909 рік Гольдберг є капельмейстером 17-го Уланського Новомиргородського полку, оркестр якого грав у саду «Громадських зборів»: «Да так хорошо, что прямо из Перми его забрали на царский курорт – в Ливадию» [6]. У 1907 р. в Пермі подружжя Басових-Гольдбергів започаткувало фортепіанні класи, а з 1909 року музично-драматичну школу, де М.З. Гольдберг викладав теоретичні предмети, а його жінка Любов Миколаївна Басова, фортепіано. У 1911 р. він створив перше музикально-театральне видання уральського регіону «Искусство и жизнь».

У 1913 р. подружжя їде до Москви де М.З. Басов-Гольдберг очолює електротеатр «Пегас» АТ «О.О. Ханжонков і К^0» і його симфонічний оркестр (35 чоловік). У 1915-1917 рр. Басов-Гольдберг (Басов) – редактор (заст.) редактора журналу «Вестник кинематографии». У 1924 р. – працівник «Госкино» і «Наркомпрос». М. Басов – диригент ансамблю 1-го «Госкино» [4, 667]. Заслужений артист РРФСР. Також, відомо що у 1917 р. в Катеринославі існував оркестр М. Гольдберга, який працював у кінотеатрі «Модерн».

Олександр Харитонович Веклер-Стрижевський

До 1899 і з (1906? – 1914) р. керівник оркестру **34-ї артилерійської бригади**, оркестр якої виступав у саду Англійського клубу. З 1900 по 1906 р. був капельмейстером **оркестру 133-го піхотного Симферопольського полку**; керував **духовим та симфонічним оркестрами Англійського клубу** (солісти Н. Дінгер, Ю.І. Ейдлін).

Під час війни О.Х. Векслер-Стрижевський керував **оркестром 228-го запасного піхотного полку (батальону)**, який грав у саду Англійського клубу. Як диригент він також брав участь в концертах Катеринославської «Просвіти». О.Х. Векслер-Стрижевський є автором музики до першого українського ігрового фільму Д. Сахненка «Запорозька Січ» [2; 3, 73–74].

У 1919 році О.Х. Векслер-Стрижевський був мобілізований у Добровольчу армію і відправлений на Кубань диригентом духового оркестру генерала Шкуро. У газеті «Вільна Кубань» від 17 (04) липня 1919 року писалось: «…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». Пізніше з козаками генерала Шкуро емігрував до Франції [2].

Катеринослав, Феодосійські казарми (світлина з архіву Дніпровського національного історичного музею ім. Д. Яворницького)

Скоріше за все, світлина зроблена під час лютневої революції 1917 року. У Катеринославі знаходились 271-й (Сімферопольські казарми) та 228-й (Феодосійські казарми) запасні піхотні полки [5]. Можна припустити, що на світлині зображений оркестр 228-го запасного полку, яким на той час, керував О.Х. Векслер-Стрижевський.

Карлов Микола Олександрович (24.12.1879-?)

М.О. Карлов походив із міщан Волинської губернії. Закінчив 4 класи Воронезької прогімназії (3 класи Житомирської прогімназії), 2 класи Петербурзької Консерваторії (у 1901 р.). З 1901 року був капельмейстером на броненосці «Ростислав».

Після розформування оркестру з 22 березня 1906 року М.О. Карлов є вільнонайманим капельмейстером 133-го Симферопольського піхотного полку. Також він з успіхом керував великим духовим оркестром парку Комерційного зібрання. З 17 липня 1914 року М.О. Карлов брав участь у Австро-Німецькій компанії [3, 74; 5].

М.О. Карлов, 1913 рік (сайт «Військова музика», ст. 19)

Йосип Іларионович Лазебніков

Керував оркестром 134-го Феодосійського піхотного полку (1900 – 1903 рр.). У червні 1903 р. відбувся його концерт-бенефіс у Міському саду Катеринослава. У 1903 р. Й.І. Лазебніков викладав на курсах М.З. Гольдберга [3, 53].

А.І. Калл

Керував оркестром 134-го Феодосійського піхотного полку (1912 р.) [3, 73]. У 1912 році був одним з організаторів 1-го чеського жіночого оркестру «Havie», який працював у ресторані «Бристоль». А.І. Калл керував залізничним оркестром, який у 1914 році грав у Міському саду.

Тхоржевський Михайло Леонтійович (25.02.1883 – 19?)

Походить із селян Волинської губернії. Тхоржевський закінчив Московську Імператорську консерваторію по класу кларнета, був артистом оркестру Московського Державного театру, диригентом оркестру при палаці намісника Кавказу Воронцова-Дашкова у Тифлісі. З 30 вересня 1912 року – капельмейстер 134-го Феодосійського піхотного полку. М.Л. Тхоржевський брав участь у Австро-Німецькій компанії. З 11 червня 1915 року колезький реєстратор [5]. До 1914 року Тхоржевський керував духовим оркестром Потьомкінського парку [3, 73]. Був учасником Білого руху. Був узятий в полон. З 1920 року

Тхоржевський знаходився на обліку в Катеринославській НК. З 1918 року – викладач музичного училища при РМТ (з 1923 року викладав гру на кларнеті та музично-теоретичні дисципліни: теорію музики, гармонію). З 1926 року М.Л. Тхоржевський виконував функції завідувача музичними курсами філіального відділення Дніпропетровського музичного училища. В училищі М. Тхоржевський працював до 1947 (почасово до 1949 р.) [7, 113; 8, 7].

Олександр Іванович Кисельов (31.07.1868-?)

Син священика Катеринославської губернії. Закінчив Катеринославське Духовне училище і курс Варшавської консерваторії. О.І. Кисельов знаходився на службі з 20.09.1890 р. З 26 жовтня 1898 року є колезький реєстратор. З 20 вересня 1890 року був капельмейстером оркестру 135-го піхотного Керч-Єнікольського полку (м. Павлоград). Під час війни О.І. Кисельов служив у нестройовій роті (1914–1915) [5].

Авраам Ерастович Винокуров (10.11.1870–?)

Походить з міщан Чернігівської губернії. Навчався у Віденській консерваторії на корнеті-а-пістон, але диплом загубився. Служив у 13 артилерійській бригаді, 67-му піхотному та 25-му Східно-Сибірському (генерала Кондратенко) полках. А.Е. Винокуров не був викладачем навчальних закладів. Є автором маршу «Герой». З 06.12.1911 року – колезький реєстратор. Також А.Е. Винокуров був капельмейстером оркестру 136-го Таганрогського полку (м. Новомосковськ) [5].

Ізраіль-Шебсель Берков Мар'яскін (1885 – 1948)

Походить з міщан м. Вітебська. Закінчив Ризьке музичне училище. У 1908 р. екстерном закінчив капельмейстерський факультет Варшавської консерваторії. З 1909 до середини 1910 року – капельмейстер 177-го піхотного Ізборського полку (м. Рига).

Після переїзду до Катеринослава викладав спів у єврейських навчальних закладах та керував хором єврейської Хоральної синагоги.

З 1913 р. викладав гру на духових інструментах та теорію музики у Катеринославському музичному училищі. З 1914 р. – керівник струнного оркестру училища. Під час війни керував оркестром 271-го запасного піхотного полку [7, 83]. На початку 30-х років – головний хормейстер «Госоперы» Катеринослава. У 1923 р. їде до Москви, де керує вокальною частиною Московського державного єврейського театру (ГОСЕТ). У 1922 році повертається до Катеринославу, де керує

багатьма хоровими колективами. Під час війни працює на Уралі в клубі металургів Магнітки. У 1947 р. повернувся до Дніпропетровська. Серед його учнів В.Я. Йориш, В.А. Бунчиков, П. Бондаренко, Б. Догадкін та інші [1; 3, 75–76; 7, 232].

І.Б. Мар'яскін (м. Рига)

У першій половині XIX ст. система музичної освіти була слабо розвинута. Військові капельмейстери повинні були не тільки керувати оркестрами, а ще й навчати військових музикантів. У другій половині XIX – початку XX століть відкриваються музичні навчальні заклади і з'являються місцеві фахівці. У Московській і Петербурзькій консерваторіях, у перші роки існування цих закладів духовим інструментам не приділяли багато уваги і чисельність учнів була малою. В класах духової музики навчались учні із мало заможних родин. Здебільшого готували військових капельмейстерів і вузьких фахівців. На початку XX століття з ростом популярності духової музики збільшується попит до навчання грі на духових інструментах.

Почали відкриватися профільні класи у музичних закладах, у тому числі й приватних. З вересня 1898 року почались заняття в Музичних класах новоствореного Катеринославського відділення ІРМТ, а вже у листопаді 1900 р. були започатковані класи навчання гри на духових інструментах. Плата за навчання була 50 руб. на рік.

Першим викладачем гри на духових інструментах (труба, кларнет, згодом тромбон) Катеринославського відділення ІРМТ та музичного училища був О.Х. Векслер-Стрижевський. Його ім'я фігурує у звітах Товариства з листопада 1900 року і включно до

1904/1905 навчального року [7, 56]. Серед його учнів – Б. Міллер, Г. Пудель, К. Сарницький, Я. Сегалов, І. Храбровицький, Шапіро. У 1906/1907 навчальному році Б. Міллер закінчив училище по класу корнет а пістон (грає в оркестрах). Також він викладав у приватній музичній школі В.А. Застрабської-Шапошніченко [3, 117; 7, 75]. Був вчителем музики у Катеринославському 7-ми класному комерційному училищі та 2-му Реальному училищі [3, 27]. Керував учнівським оркестром Реального училища [3, 75]. З початку 1901 р. відкрились класи з гри на флейті та гобої (музикант оркестру г. Ревінзон) [7, 54]. У 1903 році гру на духових інструментах викладали: г. Вагнер (фагот, труба, валторна та ударні), А.Х. Векслер-Стрижевській (кларнет, тромбон), г. Ревінзон (флейта, гобой).

Перший навчальний рік (1900/1901) грі на флейті, гобої та кларнеті навчались по 1 учню. На трубі 2 учня. На п'ятий рік (1904/1905) грі на флейті навчались 5 учнів, на гобої один учень (викладач Н.Б. Левинський, Віденська консерваторія). На трубі – 4 учня, на кларнеті – 3 учня. У 1913 році в Катеринославському училищі взагалі навчалося 167 учнів. По класу духових інструментів – 24 учня. У 1913 р. гру на духових інструментах викладав О.С. Талісман. Й.І. Лазебніков у 1903 р. викладав на курсах М.З. Гольдберга [3, 53]. І.Б. Мар'яскін з 1913 р. викладав гру на духових інструментах та теорію музики у Катеринославському музичному училищі. М.Л. Тхоржевський з 1918 р. викладав у музичному училищі при РМТ, а з 1923 по 1949 рік у Катеринославському музичному училищі (кларнет, теорія музики, гармонія) [7, 113; 8, 7].

Висновки. У Катеринославі на початку XX століття постійно збільшувалась кількість учнів у класах навчання гри на духових інструментах і ціла низка капельмейстерів військових оркестрів на протязі багатьох років брала активну участь у їх підготовці.

Дослідження діяльності духових оркестрів Катеринославщини дозволяє більш повно уявити картину певного пласту музичного життя регіону на початку XX століття, розширити знання про очильників цих оркестрів, а також визначити їх внесок у підготовку фахівців-виконавців гри на духових інструментах.

Перспективи дослідження означеної тематики полягають у подальшому розгорнутому висвітленні осередків військової музики півдня України і їх впливу на формування музичного культурного простору.

Список використаних джерел і літератури:

1. Быстряков А.Г. Хроника жизни евреев Екатеринослава-Днепропетровска. URL: https://berkovich-zametki.com/2015/Starina/Nomer2/Bystrjakov1.php (дата звернення 20.10.2021).
2. Кривуля О.О. Встановлення авторства музичного твору («О.Х. Векслер-Стрижевський – забутий автор музики загубленого фільму»). *Музикознавча думка Дніпропетровщини.* Дніпро: Грані, 2021. Вип. 20 (1). С. 17–28.
3. Мітлицька В.А. Музична культура Катеринославщини кінця XVIII – першого 20-ліття XX століть. [Довідник]. Мелітополь, 2008, Сана. 98 с.
4. Миславський В.Н. Фактографічна історія кіно в Україні. 1896 – 1930. Т. 3. Харків: Дім реклами, 2017. 680 с.
5. Первая мировая война. Документы: URL: https://gwar.mil.ru. (дата звернення 16.09.2021).
6. Поспелов Н.М. Гольдберг М.З. – забытые имена Пермской губернии. URL: http://www.fnperm.ru (дата звернення 20.10.2021).
7. Рябцева І.М. Дніпропетровська академія музики: джерела…: до 120-річчя заснування Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки. Дніпро: Ліра, 2016. 212 с.
8. Щитова С.А. Дніпропетровська музикознавча школа: етапи становлення і розвитку. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпропетровськ: Ю. Сердюк, 2009. Вип. 4. С. 5–18.

References:

1. Bystryakov A.G. Chronicle of the life of the Jews of Ekaterinoslav-Dnepropetrovsk URL: https://berkovich-zametki.com/2015/Starina/Nomer2/Bystrjakov1.php (date of application 20.10.2021) [in Ukrainian].
2. Kryvulia, O.O. (2021). 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”). *Musicological thought of Dnipropetrovsk region*. Dnipro: Grani, 2021. Vol. 20 (1). P. 17–28 [in Ukrainian].
3. Mitlytska, V.A. (2008). Musical culture of Ekaterinoslav region of the late eighteenth – first 20th anniversary of the twentieth century. Melitopol, 2008. Sana [in Ukrainian].
4. Myslavskij, V.N. (2016). Factographic history of cinema in Ukraine. 1896 –1930. T. 1. H.: House of Advertising, 2016. 496 p. [in Ukrainian].
5. World War I. Documents: URL: https://gwar.mil.ru. (date of applicat. 16.09.2021).
6. Pospelov M.N. Goldberg M.Z. Forgotten names of the Perm province URL: http://www.fnperm.ru (date of application 20.10.2021).
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, 2016. 212 p. [in Ukrainian].
8. Shchitova, S.A. (2006). Interaction of geterogeneity and additivity in the regional musical culture of the Dnipropetrovsk region: from the beginnings to the present: diss. abstract for the degree of candidate of art history: 17.00.03 «Musical art». Odessa, P. 5–18 [in Ukrainian].

Музичне мистецтво: етномузикознавчий та мистецтвознавчий аспекти

Musical Art:
Ethnomusicology and Artistic aspects

UDC 781.7:821.161.2-3.09
DOI 10.33287/222205

Фрайт Оксана Володимирівна,
доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та фортепіано
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка
тел. (067) 367 - 18 - 86
e-mail: oksana_frajt@ukr.net
https://orcid.org/0000-0001-6903-7096

ЕТНОМУЗИЧНІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ ПОРУБІЖЖЯ XIX – XX СТОЛІТЬ: ДИСКУРС ЕМІНЕНТНОСТІ

Мета статті – висвітлення особливостей художньо-прозових інтерпретацій народно-музичних сцен із творів І. Франка, Лесі Українки та М. Яцківа крізь призму категорії емінентного тексту. **Методи** дослідження ґрунтуються на застосуванні міждисциплінарного підходу, а саме – на філософській, літературознавчій, компаративістичній та мистецтвознавчій конвергенції. Методологічним стрижнем є музикознавчі й лінгвістичні методи – образно-семантичний, системно-структурний, метод порівняння, аналогії і системного аналізу для дослідження художньо-образної семантики та архітектоніки у репрезентаціях парадиґм «літературної етномузики». **Наукова новизна** полягає у залученні феномену музично-вербальної емінентності до характеристики словесно-образного унаочнення сонорно-смислового світу етномузики (весільно-обрядової, хорової «вулиці» й скрипкових сольних імпровізацій) та її рецепції письменниками-фольклористами. Цей феномен склали прийоми інтертекстуальності (цитування пісенних уривків) та інтермедіальності (описи звучання, звукодобування,

сприймання, внутрішніх творчо-виконавських відчуттів і подекуди «словесної музики», наближення до музичного формотворення), за допомогою яких розкрито внутрішні додаткові значення та імпульси автентичних етномузичних прототипів. **Висновки**. Українська література кінця XIX – початку XX століть позначена зміною епох, представленою, зокрема, прозою І. Франка, Лесі Українки та М. Яцківа з інтермедіальними репрезентаціями етномузики. Витоки звернень письменників до неї коріняться, серед іншого, в практичних етнологічних зацікавленнях. Художньо-вербальне трактування народного музичного виконавства експлікується як емінентний текст у розумінні його інтермедіально-інтертекстуальної синкретичної подієвості, наповненої місцевим колоритом фольклору та природи, душевним піднесенням, що сягає трансцендентності й катарсису.

Ключові слова: етномузичні репрезентації, емінентний текст, пісня, скрипка, хор, письменники, інтермедіальність.

Frait Oksana, Doctor of Art Studies, Associate Professor of musicology and piano Department, Institute of Musical Art, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

Ethnomusical representations of the Ukrainian prose of the turn of XIX – XX centuries in the discourse of eminence

Purpose of this represented scientific article is to highlight the peculiarities of artistic and prose interpretations of folk musical scenes in the works of Ivan Franko, Lesya Ukraiinka and M. Yatskov through the prism of the category of eminent text. **Research methods** are based on application of the interdisciplinary approach, namely philosophical, literary, comparative, and art convergence. The methodological core comprises musicological and linguistic methods: figurative-semantic, system-structural, comparative, methods of analogy and system analysis for the studies of artistic semantics and architectonics in the representations of the varieties of the „literary semantics”. **The scientific novelty** lies in the involving of the phenomenon of music-verbal eminence to the characteristic of the verbal visualization of the sonorous-semantic world of ethnic music (wedding ritual, „street-choir” and violin solo improvisations) and its reception by writers and folklorists. This phenomenon consists of the techniques of intertextuality (quotations of the song passages) and intermediality (descriptions of sounds, sound production, sound perception, inner artistic performing perceptions), and sometimes verbal music,

approaching musical formation, which reveals inner additional senses and impulses of the authentic ethnomusiacl prototypes. **Conclusions**. The Ukrainian literature of the late XIX – early XX centuries is marked by the change of epochs. It is represented, in particular, by the prose of I. Franko, Lesya Ukraiinka and M. Yatskov with intermedial representations of ethnic music. The origin of the writers' appeal to ethnic music lies in practical ethnological interests. Artistic verbal interpretation of the folk music performance can be explained as an eminent text in the meaning of its intermediate and intertextual syncretic eventfulness, filled with the local folklore and natural coloring, spiritual elevation that reaches transcendence and catharsis.

The key words: ethnomusical reprezentations, eminent text, song, violin, choir, writers, intermediality.

Постановка проблеми. У наш час етномузика є суттєвим компонентом «етнофілософії культури» (В. Личковах), який служить одним із наскрізних розпізнавальних знаків ментально-світоглядних засад нації. Його вплив увиразнюється й посилюється передусім через зв'язок зі словом (мовою, діалектом), тобто, у пісенних (музично-вербальних) жанрах. Інструментальні награвання так само нагромадили чимало емблематичних мотивів з національно-характерними інтонаційноладовими й метроритмічними ознаками. Завдяки цьому етномузика стає терміном-символом, що набуває багатогранної семантики, зокрема, на основі інклюзії в розмаїті стилів й стилістики, види й жанри авторського музичного мистецтва у вигляді тематичних запозичень, переймання окремих засобів і прийомів. Але не тільки авторського музичного мистецтва. Привертають увагу літературні твори, побудовані на художньо-прозовому перелицюванні етномузики. Така складова «музики в літературі» (С.П. Шер) зазначеного періоду досі не ставала предметом окремого наукового розгляду з боку мистецтвознавців. Проблематика видається перспективною для досліджень у світлі сучасних інтермедіальних теорій, у чому й полягає **актуальність** презентованої статті.

Огляд літератури. Деяких аспектів сформульованої теми (вплив фольклорної діяльності письменників на літературну творчість, літературно-музичні кореляції, дослідження «музичності» прозового тексту, прикладів складу народно-інструментального ансамблю, зафіксованих у художній прозі тощо) торкалися літературознавці

(І. Денисюк [4], М. Ільницький [7], Г. Кисельов [9], А. Матусяк [11], В. Просалова [12], О. Рисак [13] і ін.), етнологи (Ф. Колесса [10], О. Дей [2; 3], М. Хай [18] і ін.), музикознавці (М. Загайкевич [5], Л. Яросевич [19] та ін.). Проте у векторі компаративістики, із застосуванням категорії текстуальної емінентності, вона ще не вивчалася.

Мета – виявлення особливостей втілення етномузики в українській прозі порубіжжя XIX – XX століть крізь призму емінентності тексту. Звідси випливають завдання обґрунтування доцільності використання цієї філософсько-герменевтичної категорії, з'ясування стильової еволюції досліджених емінентних текстів. **Об'єктом дослідження** є літературно-художня проза з етномузичними екфразисами, а **предметом** – її емінентні прикмети.

Виклад основного матеріалу. Емінентний текст – термін філософа-герменевтика Г. Ґадамера, потрактований ним як вмістилище тут-інтерпретованого додаткового значення. Прикладом такого тексту він мислив насамперед пісню, зорієнтовану на дві речі – поезію і музику [1, 12]. За теорією компаративіста С.П. Шера, «вокальна музика» (пісня та інші жанри) є однією із форм інтермедіального симбіозу «музики й літератури». Звідси випливає можливість охопити поняттям емінентного тексту ще дві форми, вирізнені Шером, – «літературу в музиці» (програмну музику) та «музику в літературі» («музичну» прозу) [22, 149].

Музикалізація української літератури кінця XIX – початку XX століть посилилася внаслідок процесів її європеїзації та психологізації, виходу на нові рівні художнього осягнення свідомого й несвідомого буття, природного й надприродного світів. На тлі тогочасних філософських концепцій (Ф. Ніцше, К.Г. Юнга та ін.) нуртувало прагнення оприявлення самобутності національно-екзистенційних первин у фокусі новацій мислення й письма. Можливість їхнього перетину з архетипними уявленнями та традиціями відкривалася через трансгресію етномузики в прозу (чи драму).

В літературній спадщині І. Франка значною мірою відбилася його багатогранність ученого – фольклориста, етнографа, філолога, філософа, мистецтвознавця. Справедливе окреслення Б. Тихолозом Doctor universalis означає, що він «завжди залишався *поетом у науці* (вносячи свій гарячий темперамент та багату фантазію у власні наукові

дослідження) та *вченим у поезії* (ретельно студіюючи джерела свого поетичного натхнення, ґрунтовно вивчаючи секрети „творчого ремесла”)» [14, 12]. Що ж до прози, то тут І. Франко не лише письменник, а й науковець, поет, драматург, носій фольклору, від якого записували пісні М. Лисенко, К. Квітка, Ф. Колесса.

У фабулу повісті «Великий шум» (опублікована 1907 року) вплетено обряд весілля. Відомо, що Франко захоплювався цим фольклорним дійством, замолоду записав його варіант від своєї мами Марії Кульчицької[14], згодом заохотив Ольгу Рошкевич до запису обряду в селі Лолин Стрийського повіту. Для цієї публікації написав 1886 року передмову, після того признався у листі до Ольги, що ніякі народні пісні не зробили на нього «так глибокого враження». Хоча йому й бракувало слів «на похвалу тої епопеї селянського життя», та все ж зауважив, «кілько там пречудних образів попри дикій і напіввиробленій формі, кілько чуття, кілько геніальних порівнянь, кілько глибоко старинних споминок та окрушин, становлячих цінний матеріал соціальний, етнологічний і язиковий. А кілько здорових, ясних і правдиво людських поглядів на життя!» [17, 105]. В цих рядках – ємка й лаконічна характеристика весільного циклу, його поетики та наукового значення.

В повісті Франко торкнувся різних обрядових аспектів весілля Костя Дум’яка з Галею – святкові строї, ритуальні дії вінкоплетення, печення короваю тощо. Та найбільшою увагою наділив весільні пісні: пісня-звертання старої Дум’ячихи до Бога й Богоматері, хор-відповідь свашок, хор Галиних дружок. Пісня про молоду, яка покидає рідну неньку, викликали сльози у жіноцтва, «повіяло якимось дивним духом по хаті» [16, 267–268]. «Та ось сцена зміняється» – письменник націлив на розгортання циклічної драматургії, де одна дія слідує за іншою, кожна супроводиться відповідними піснями-коментарями.

Іманентно-метафоричні фонічні характеристики отримав ансамбль музик: «загудів сердито бас, задзвеніли цимбали, заплакали три скрипки і загуркав бубен» [16, 269]. Коломийкові приспівки парубків наклалися на танцювальні мелодії, у полілог вступили інші пісні. На другий день весільний поїзд зустрічали ладкання свах. Гостина тривала «аж до заходу сонця, з музиками та співами, з піснями до кожної страви» [16, 272], вкінці співали на честь і хвалу «Господу

[14] На думку О. Дея, перейняті від матері весільні пісні Франко використав саме у повісті «Великий шум» при описі весілля Кості Дум’яка і Галі [2, 17].

Богу, Господареві, Господиноньці, Всій челядонці» [16, 275]. Впродовж гучної забави лунали й «сороміцькі пісні, безсоромні, смілі, пластичні і оригінальні», порівняні за натуральними наївністю й чистотою до античних творів Сапфо й Арістофана [16, 275–276].

Екфразис[15] галицького весілля, з традиційними ритуалами й автентичними співами, здійснено автором через синтез наукових знань, практичного досвіду учасника сільських весіль і літературної майстерності. Інтермедіальність образно-звукового й мальовничого переказу обряду відтворена в послідовності вокальних і вокально-інструментально-танцювальних «номерів» театралізованої «постановки», з авторськими коментарями й оцінками, влучними тропами тощо.

У повісті є також екфразис сольного виступу Дум'яка. Якось у неділю в корчмі він узяв скрипку в музиканта й «почав коломийкою, далі перейшов на тужливу думку, на якісь веселі підскоцькі мелодії і знов затягнув сумної» [16, 236]. Мотиви здавалися знайомими, але виконання «зворушувало душу». Це була лише проба інструмента, бо «покинув натоптані стежки і пустив поводи фантазії. Скрипка немов заговорила живим язиком» [16, 236]. Неординарність звучання імпровізацій передано порівняннями та ампліфікацією: «тони почали капати в душу росою, почали свистіти, як вітер у берегах, сміятися, як сонце на веснянім небі, а нарешті заплакали, застогнали і заридали, як невольник у кайданах» [16, 236]. Фонічні асоціації змінилися фіксацією реакції слухачів, які «дух у собі притаїли». Скрипка перетворилася на таємну душу, що сміялася, журилася та ридала. Франко вжив показову фразу: «промовляла ...без слів... так виразно і досадно, що виливала їх горе, щастя й надії» (виявляючи тонке розуміння здатності інструментальної музики обходитися власною мовою). Речення – «всі, не тямлячи себе, йшли за тим чародійним голосом і нарешті розплакалися, як діти» [16, 236] – сприймається як ситуація трансцендентності, завершена катарсисом.

«Словесна музика» (С.П. Шер) обох екфразисів схопила суттєві риси народного мистецтва і його перцепційної енергії. Змальовано природний музичний темперамент дійових осіб (індивідуальний і колективний), виконавські вміння (співочі та інструментальні),

[15] Літературний екфразис у музиці та музичний екфразис у літературі можна розглядати як інтерпретацію іншого виду мистецтва, яка стає емінентним авторським артефактом з інтермедіальним прототекстом, відображеним сукупними виразово-семіотичними засобами оригіналу (способом умовних аналогій) та нової іномистецької версії.

образну багатогранність життя, традиційно та спонтанно-експресивно віддзеркалену в «музиці» зі словами й без слів.

Леся Українка, як і Франко, займалася збиранням і записуванням народних пісень, деякі з них використала у своїй творчості. Взірцем етномузичної репрезентації у її прозі є «Весняні співи» зі жанровим підзаголовком «спогад» (надруковано 1898 року). В невеликому пролозі розшифровано субтитул: взимку в думках «весняні співи бринять» [15, 42]. Сольні й хорові співи представлені як буденний хуторянський атрибут Слобожанщини.

Згадуючи рідну Волинь (спогад у спогаді), героїня-авторка спостерігає з вікна за заходом сонця й метушнею хуторян, чує їхні розмови. «Здалека доносились різні співи – то співали парубки та дівчата, сходячись на „вулицю”» [15, 42]. Візуальні й аудіальні чинники наративу напластовуються, останні стратифікуються як земне (бесіда) й піднесене (спів). Співають і перехожі, створюючи нові контрапунктичні поєднання: парубок у подертій свитині завів бурлацьку пісню про недолю, немов у відповідь йому «пронеслось» із уст товариша, «москалика»: «Єсть у полі дві зірниці, / Отож мої брат-сестриці! Гей!». І вже «виводила» пара їхніх молодих голосів [15, 43].

«Одинокі співи» дівчини, потім трьох подруг замовкли, їх змінили два гурти дівчат і парубків, що перегукувалися пісенними строфами. «Розлягаються тії хори по хуторі і линуть далеко-далеко..., перебивають один другого, то спільно лунають, то знов затихають, і чутно тоді тільки спів соловейків, що по садочках щебечуть. Потім знов те дзвінке щебетання заглушають ще голосніші співи челяді» [15, 44–45]. Голоси природи злилися з хорами, наче поліфонічний фрагмент звучання ораторії степової України. «Спільне щось було в тих співах». Потім «понеслись поважні гуки», два гурти заспівали разом рекрутську пісню – «не одне серце між старою громадою затремтіло при тій пісні...» [15, 45].

Архітектоніка екфразису нагадує чотиричастинну структуру музичної композиції у закономірному розвитку інтонаційного процесу: вступ, неспішна експозиція, середина з двома кульмінаціями (гучною і тихою) та кода. Яскрава візуалізація дії і описи її учасників привносять ознаки театрального або кінематографічного сценарію. Акомпанементом до співів виступає гармонія степових краєвидів – картини заходу сонця, вечора з місячним сяйвом. Другим планом є злободенні розмови хуторян. Рядки про звучання вокальної

етномузики взаємопереливаються з фольклорнопісенними, співзвучними зі статтю, зовнішністю та соціальним статусом персонажів (наче персоніфіковані автохарактеристики), вони навіть спілкуються за посередництвом пісень. Тут вжиті пісенні тексти, записані авторкою власноручно, а також зі збірників П. Чубинського та М. Максимовича.

Таку специфічну рису її творчості, як домінування слухових відчуттів над зоровими, зауважив М. Зеров: «В уяві Лесі Українки образ не панував над звуком і не попереджав його. Кожне явище відкривалося їй разом і як видіння, і як звук. І навпаки – скоріше звук викликав образи, мелодія відтворювала в пам'яті картину» [6, 384]. Тобто, нею керували мелодії, їхні звукообразні імпульси кшталтували авторське мислення. Сільська «вулиця» – зібрання молоді на відкритому просторі, де панують пісні, – відображена як інтермедіальна мистецько-соціальна комунікація.

Своєрідну репрезентацію етномузики знаходимо в новелі «Вечорниці Романа Ничаєнка» Михайла Яцківа (1917). Химерні думки сільського музики відкривають його багатий внутрішній світ, у якому співіснують спогади й асоціації, мрії і сни. Ничаєнко також черпає натхнення з природи. Скрипка – наче його друге «я», вже при доторку до неї «шумить буря, грає водопад» [20, 170].

В описі гри дуету скрипки й цимбалів на вечорницях підхід Яцкова як знавця й збирача фольклору змикається з інкрустацією нетривіальною алегорією: «посипалася „дрібненька". Мотиви виходили в двох половинах, з тих другі повторювалися коротким розважливим речитативом і втирали поле під розвій нових мелодій» [20, 171]. Танці й співи почалися одночасно: «вмить по обійстю як би вітер квітками посіяв» [20, 170] (йдеться про барвисте вбрання молоді). З тематикою про цимбали й скрипки підібрані цитовані пісні-коломийки.

Внутрішній виконавський стан і зовнішнє перетворення Ничаєнка відбивається у грі: добував з душі «зачаровані скарби», «скрипка ... до душі промовляла душею» [20, 172]. Для виразу ключового моменту-апогею ужито іномистецьку алюзію: «тони ішли хрестиками, як червона заполоч на вишивках» [20, 172] – щодо цієї фрази В. Просалова зазначила про «кольоровий слух» автора, його синестетичні здібності [12, 134]. Момент відбився на оточуючих: «парубоцтво затихло», адже «скрипка не грала вже на вухо, тільки на

крові і володіла до своєї волі і вподоби» [20, 172]. Антропоморфічність інструменту в нероздільному злитті зі скрипалем породила в автора й апеляцію до давньогрецького Антіноя, символу краси й безсмертя. «В лиці Ничаєнка замерз спокій... став білий, як мармур..., в лиці задрожав усміх, як марево над полем, з грудей добувся стогін. Се сталося в одну мить» [20, 172].

Трансцендентна ірреальність, утворена грою, поступилася опису вражень слухачів, зокрема, одна пара, зачарована гомоном музики, усамітнилася в саду. Скрипаль спинив погляд на скромній дівчині. Упізнавши у ній «близьку долю», знову заграв, «аж земля дрижала, світ двиготів...., мороз пробігав мурашками» [20, 175]. Це була арія, що «добувалася з-під землі, з душі поневоленого народу, підіймалася великанською аркадою веселки й опадала другим крилом, як лілейний міст нового досвітка» [20, 176].

Таким чином М. Яцків перекинув місток між етномузикою та народною душею, як зв'язок часів і поколінь, в якому скрипаль постає медіумом, що зазнає фізичного й метафізичного переродження. Образи сільського дозвілля, що не мислиться без народних музик, переросли у всеосяжніший духовний вимір унаслідок артикулювання великого хисту обдарованої одиниці як нащадка музикальності пращурів, уродженця благодатної землі, щедрої на природну й мистецьку красу. Коротко й влучно охарактеризував творчість Яцкова з боку його новаторства та національної ідентифікації П. Карманський: «Опинився поза межами нашого галицького загумінку. А проте не було другого письменника, що горнувся б до рідної ватри так, як він» [8, 62]. Подібно до інших письменників «Молодої Музи»[16], Яцків трактував фольклор, як «бездонну скарбницю тем і натхнень, звідки можна було черпати мотиви, колорит, поняття й уявлення, що віддзеркалюють чарівні у своїй неусвідомленій красі природні властивості народної уяви, музично-танцівні й співані ритми, наївну простоту версифікативних структур» [11, 292]. Слід тільки уточнити, що ця простота базується на філософській глибині.

Висновки. У прозі з інтермедіальними «виявами» етномузики помітна виразна стильова еволюція: від реалістичного «зображення» з домішками «надприродності» «Великого шуму» І. Франка, через неоромантичне «конструювання» хуторянського буття, пронизаного «Весняними співами» Лесі Українки, – до символістсько-модерного

[16] Львівське модерністичне угруповання літераторів і інших митців (1906–1909).

розростання «Вечорниць Романа Ничаєнка» М. Яцківа у візію національного хронотопу, як частини віковічного світового порядку, встановленого вищими силами (недаремно селяни, слухаючи гру, скидали капелюхи й хилили голови, «як в святині»). Витоки звернень письменників до народної музики коріняться, серед іншого, в етнологічних зацікавленнях, одним із свідчень чого є їхні фольклорні записи.

У художньому трактуванні етновиконавських парадиґм релевантно диференціюються способи їхнього імплікування: Франко дотримав чергування частин весільного ритуалу з «оспівуванням» кожного його кроку; Леся Українка запропонувала словесну подобу багатоголосої партитури з продуманою палітрою динаміки й тембрів, включно з антифонами «вулиці» та партією жайворонка; Яцків сконцентрував читача на символіці внутрішнього монологу скрипаля, що передував грі й перейшов у неї, досягаючи містерійно-філософських узагальнень. Усі вдалися до вмотивованого цитування пісенних строф-інтертекстів (М. Томашевський тлумачив подібні явища як «відлуння, що відсилають до першовзорів, викликають окреслення конотацій» [22, 123]), рецепційних «експлікацій», не проминули народні строї. Екфразиси сольної гри у Франка та Яцківа уподібнені відчуттями її імпровізаційно-фантазійної природи та катартично-трансцендентних станів-переживань, розширенням меж подієвих координат (корчма, вечорниці). Спільним стало зіставлення автохтонних виконавців з постатями античної спадщини. У висловах про сонорні властивості інструментальної гри наявні елементи «вербальної музики» (С.П. Шер), тобто, імітацій музичності.

Тож унаслідок етномузичних репрезентацій – інтермедіальних перекодувань – прозові тексти письменників-фольклористів набули таких ознак емінентності, як міметично-діалогічна взаємозалежність і взаємовивищення слова й музики (аж до трансцендентності) через гетерофонію національно значущих символів і сенсів.

Перспективи дослідження накреслюються в подальшому вивченні емінентно-словесного «функціонування» етномузики в українській літературі різних історичних періодів і порівняннях творчих підходів до втілення цієї царини.

Список використаних джерел і літератури:

1. Ґадамер Г.-Ґ. «Емінентний текст» і його істинність. Герменевтика і поетика / упоряд. і передм. Д. Наливайко. Київ: Юніверс, 2001. С. 153–163.

2. Дей О. Іван Франко і народна творчість. Київ: Держ. вид-во худ. л-ри, 1955. 298 с.
3. Дей О. Пісенні записи Михайла Яцкова. Спілкування митців з народною поезією. Іван Франко та його оточення. Київ: Наукова думка, 1981. С. 189–236.
4. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. Львів: Академічний експрес, 1999. 280 с.
5. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. Київ: Музична Україна, 1986. 175 с.
6. Зеров М. Леся Українка. Твори: в 2-х т. Київ: Дніпро, 1990. Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці. С. 359–400.
7. Ільницький М. Формули осягання Яцкова. Львів: «Піраміда», 2021. 168 с.
8. Карманський П. Українська Богема (Сторінки вчорашнього). З нагоди тридцятиліття «Молодої Музи». «Чорна Індія» «Молодої Музи»: антологія прози та есеїстики / упоряд. В. Ґабора. Львів: «Піраміда», 2014. С. 62–64.
9. Кисельов Г.Л. Сім струн серця (музика в житті і творчості Лесі Українки). Київ: Музична Україна, 1968. 86 с.
10. Колесса Ф. Леся Українка і музичний фольклор (заслуги Лесі Українки для збирання й досліджування українського музичного фольклору). Леся Українка. До 75-річчя з дня народження. Львів: Вид-ня ЛДУ, 1946. С. 59–74.
11. Матусяк А. Творчість «Молодої Музи» як літературний Gesamkunstwerk українського модернізму. «Чорна Індія» «Молодої Музи»: антологія прози та есеїстики / упоряд. В. Ґабора. Львів: «Піраміда», 2014. С. 280–328.
12. Просалова В. Літературно-музичні кореляції в малій прозі М. Яцкова. Філологічний дискурс. 2016. Вип. 3. С. 126–147.
13. Рисак О. «Найперше – музика у слові». Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст. Луцьк: Вежа, 1999. 402 с.
14. Тихолоз Б. Doctor universalis. Франко. Перезавантаження / упоряд. Б. Тихолоз, А. Беницький. Дрогобич: Коло, 2013. С. 7–22.
15. Українка Леся. Весняні співи. Повне академічне зібрання творів у 14 томах. Луцьк, 2021. Т. 6 : Художня проза / ред. Т.В. Агеєва. С. 42–46.
16. Франко І. Великий шум. Зібрання творів у 50 томах. Київ: Наукова думка, 1979. Т. 22. Повісті та оповідання (1904–1913). С. 208–317.
17. Франко І. Лист до О.М. Рошкевич від серпня 1878 року. Зібрання творів у 50 томах. Київ: Наукова думка, 1980. Т. 47. С. 105–108.
18. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фолкльорна традиція) / ред. С.Й. Грица. Київ - Дрогобич: Коло, 2007. 537 с.
19. Яросевич Л. Леся Українка і музика. Київ: Музична Україна, 1978. 125 с.
20. Яцків М. Вечерниці Романа Ничаєнка. Новели / упоряд. і автор вст. статті М. Ільницький. Львів: Каменяр, 1985. С. 167–176.
21. Scher S.P. Verbal music in German literature. New Haven. London: Yale University Press, 1968. 181 p.
22. Tomaszewski M. Muzyka w dialogu ze słowem: próby, szkice, interpretacje. Kraków: Akademia Muzyczna, 2003. 184 s.

References:

1. Gadamer, H.-G. (2001). „Eminent text” and its truth. In D. Nalyvaiko (Comp.), Hermeneutics and poetics: selected works (pp. 153–163). Kyiv: Yunivers [in Ukrainian].
2. Dei, O. (1955). Ivan Franko and folk art. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury [in Ukrainian].
3. Dei, O. (1981). Song recordings by Mykhailo Yatskiv. Communication of artists with folk poetry. Ivan Franko and his entourage (pp. 189–236). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
4. Denysiuk, I.O. (1999). Development of Ukrainian short prose of the XIX – early XX centuries. Lviv: Akademichnyi ekspres [in Ukrainian].
5. Zahaikevych, M. (1986). The musical world of the Great Kameniar. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
6. Zerov, M. (1990). Lesya Ukrainka. Works. Vol. 2: Historical-literary and literary works (pp. 359–400). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
7. Ilnytskyi, M. (2021). Yatskiv's formulas of comprehension. Lviv: „Piramida” [in Ukrainian].
8. Karmanskyi, P. (2014). Ukrainian Bohemia (Pages of yesterday). On the occasion of the thirtieth anniversary of the „Young Muse”. In V. Gabor (Comp.), „Young India” „Young Muse”: an anthology of prose and essays (pp. 62–64). Lviv: „Piramida” [in Ukrainian].
9. Kyselov, H.L. (1968). Seven Strings of the Heart (music in the life and work of Lesya Ukrainka). T.V. Sheffer (Ed.). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
10. Kolessa, F. (1946). Lesya Ukrainka and musical folklore (merits of Lesya Ukrainka for collecting and researching Ukrainian musical folklore). In R.M. Volkov (Ed.), Lesya Ukrainka. To the 75th anniversary of his birth (pp. 59–74). Lviv: Vydannia Lvivskoho derzhavnoho universytetu [in Ukrainian].
11. Matusiak, A. (2014). Creativity of the „Young Muse” as a literary Gesamkunstwerk of Ukrainian modernism. In V. Gabor (Comp.), „Young India” „Young Muse”: an anthology of prose and essays (pp. 280–328). Lviv: „Piramida” [in Ukrainian].
12. Prosalova, V. (2016). Literary and musical correlations in the short prose of M. Yatskiv. Philological discourse, 3, 126–147 [in Ukrainian].
13. Rysak, O. (1999). „First of all – music in the word”. Problems of synthesis of arts in the Ukrainian literature of the end of the XIX – the beginning of the XX century. Lutsk: Vezha [in Ukrainian].
14. Tykholoz, B. (2013). Doctor universalis. In B. Tykholoz, A. Benytskyi (Comps.), Franko. Reboot (pp. 7–22). Drohobych: Kolo [in Ukrainian].
15. Ukrainka, Lesia. (2021). Spring singing. In T.V. Aheieva (Ed.), Complete academic collection of works in 14 volumes. Vol. 6: Fiction (pp. 42–46). Lutsk [in Ukrainian].
16. Franko, I. (1979). Big noise. Collection of works in 50 volumes. Vol. 22: Stories and short stories (1904–1913) (pp. 208–317). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
17. Franko, I. (1980). Letter to O.M. Roshkevich from August 1878. Collection of works in 50 volumes, 47, 105–108. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

18. Khai, M. (2007). Musical and instrumental culture of Ukrainians (folklore tradition). S.Y. Hrytsa (Ed.). Kyiv – Drohobych: Kolo [in Ukrainian].
19. Yarosevych, L. (1978). Lesya Ukrainka and music. Kyiv: Muz. Ukr. [in Ukrainian].
20. Yatskiv, M. (1985). Roman Nichaenko's Vespers. In M. Ilnytskyi (Comp.), Novels (pp. 167–176). Lviv: Kameniar [in Ukrainian].
21. Scher, S.P. (1968). Verbal music in German literature. New Haven; London: Yale University Press [in English].
22. Tomaszewski, M. (2003). Music in the dialogue with the word: attempts, sketches, interpretations. Kraków: Akademia Muzyczna [in Polish].

UDC 784+784:781.7
DOI 10.33287/222206

Khaleeva Olena,
Candidate of Art History, Associate Professor,
head of the department vocal and choral teacher training
Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy
тел. (066) 493 - 94 - 52
e-mail: haleevam@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-8151-4374

Ihnatieva Yana,
doctor of philosophy, teacher
of the department vocal and choral teacher training
Kharkiv Humanitarian Pedagogical Academy
тел. (096) 001 - 91 - 43
e-mail: dissert.ignatieva@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-4402-7558

Tsekhmistro Olga,
Candidate of Art History, teacher
Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy
тел. (068) 236 - 72 - 68
e-mail: tser1970@gmail.com

THE VOCAL AND CHORAL CREATION BY A. GAIDENKO AS A REFLECTION OF NEO-FOLKLORE TENDENCIES

The purpose of the article is a genre-style analysis of the vocal and symphonic works of the Kharkiv composer A. Gaidenko in the context of cultural and historical features of the modern author of the era. The article examines the cultural and historical prerequisites for the development of

Ukrainian vocal and symphonic music of the last quarter of the twentieth century, which led to its synthesizing character and the principles of genre and style modeling in the vocal and symphonic work of Ukrainian composers, in particular A. Gaidenko. **The research methodology** is aimed at analyzing, identifying and understanding neofolklor trends and their reflection in the vocal and choral music of A. Gaidenko, in particular the cantata „Four acts”. **The novelty** of this scientific article lies in the fact that for the first time a systematic analysis of A. Gaidenko's vocal and symphonic work was carried out. **Conclusions.** A new view of folklore as a system of thinking led to a new synthesis of folklore and professional systems in the work of A. Gaidenko, which was reflected in a deep reading of the folk oral text – the original source – and speaks of neo-syncretism at a new level of musical and expressive means of musical and theatrical action. The author's desire for theatricalization, which was originally present in the syncretic ritual action, was also reflected in the music of the cantata in the form of hidden theatricalization and choreography. The article defines the specifics of the style of choral creativity of A. Gaidenko in the context of neofolklor trends. Summarizing the results of the study, it is noted that in choral music A. Gaidenko creatively rethought folk traditions, this was reflected in the conceptual nature of the cantata, the novelty of the genre (symphonization and theatricalization of the cantata).

The key words: cultural and historical background, vocal and symphonic music, cantata and oratorio genre, neofolklore.

Халєєва Олена Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії

Ігнатьєва Яна Володимирівна, доктор філософії, викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії

Цехмістро Ольга Валентинівна, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя Харківської гуманітарно-педагогічної академії

Вокально-хорова творчість А. Гайденка як віддзеркалення неофольклорних тенденцій

Метою статті є жанрово-стильовий аналіз вокально-симфонічної творчості відомого харківського композитора А. Гайденка в контексті культурно-історичних особливостей епохи сучасного автора. У пропонованій науковій статті розглядаються культурно-історичні

передумови розвитку української вокально-симфонічної музики останньої чверті XX ст., що привели до її синтезуючого характеру, а також принципи жанрово-стильового моделювання у вокально-симфонічній творчості українських композиторів, зокрема знаного українського майстра, викладача, диригента, заслуженого діяча мистецтв України А. Гайденка. **Методологія дослідження** спрямована на аналіз, виділення і осмислення неофольклорних тенденцій і їх віддзеркалення у вокально-хоровій музиці А. Гайденка, зокрема кантаті «Чотири дійства». **Наукова новизна** презентованої статті полягає в тому, що вперше здійснений системний аналіз вокально-симфонічної творчості А. Гайденка. **Висновки.** Новий погляд на фольклор, як на систему мислення, зумовив новий синтез фольклорної та професійної систем у творчості А. Гайденка, що відображувалося у глибинному прочитанні народного усного тексту – першоджерела – і говорить про неосинкретизм на новому рівні музично-виразних засобів музично-театрального дійства. Прагнення автора до театралізації, спочатку наявне у синкретичному обрядовому дійстві, знайшло віддзеркалення і в музиці кантати, передусім у формі прихованої театралізації, хореографії. У запропонованій статті, в контексті неофольклорних тенденцій, визначена специфіка стилістики хорової творчості композитора А. Гайденка. Узагальнюючи результати дослідження відзначено, що у хоровій музиці А. Гайденко творчо переосмислив народні традиції, це відбилося насамперед у концептуальному характері кантати, своєрідній новизні жанру (симфонізація і театралізація кантати).

Ключові слова: культурно-історичні передумови, вокально-симфонічна музика, кантатно-ораторіальний жанр, неофольклор.

Problem statement. The problem of the relationship between the concepts of choral style and neofolklorism remains complex and ambiguous in musical culturology. It is well-known that, neo-folklore as a new phenomenon was discovered in the early twentieth century. The sources of which were S. Rachmaninoff, I. Stravinsky, V. Lobos, K. Shimanovsky, B. Bartok, Z. Kodai, whose work influenced musical thinking composers of the twentieth century. However, each era, turning to folklore, finds in it what it considers relevant. In the middle of the twentieth century, new principles of interpretation of folklore were formed, which crystallized in the works of

V. Gavrilin, G. Sviridov, R. Shchedrin, S. Slonimsky, V. Tormis, O. Taktakishvili and others musical masters.

In Ukraine, this trend was embodied primarily in the choral works of L. Dychko, E. Stankovych, I. Karabyts, O. Yakivchuk, V. Zubytsky, A. Haydenko, Y. Alzhnev and others composers.

Relevance. The phenomenon of synthesis in modern culture has outgrown the narrow artistic sphere of creativity, becoming a characteristic of the dominant artistic method and, more broadly, modern thinking. The well-known synthetic nature of the cantata-oratorio genre, which combined musical and verbal series, accumulated features of different genres and styles. Thus, through the study of A. Haydenko's work as a representative of the musical culture of his time, in particular through the analysis of the synthetic genre of cantata, we can identify not only specifically musical features of the composer's style, but also a reflection of the specific processes that took place in the culture of the twentieth century as a whole, and therefore we consider this study relevant.

Literature review. Apparently, a characteristic feature of the musical culture of the last third of the twentieth century was the rethinking and restoration of traditions. But this time the first place was taken not by an innovation based on old traditions, but a tendency to individualize the author's decision. Such a pattern drew attention of M. Rakhmanov, I. Zemtsovsky, M. Aranovsky, G. Konkova, I. Gulesco, L. Christiansen and other researchers. I. Zemtsovsky introduces the concept of the system „composer – folklore”, which are branches of a single national-cultural process in which both components of the system, with their relative independence, actively and in various respects interact in individual authorial styles. The composer seeks to penetrate the psychological subtext of syncretic musical oral-poetic creation and chooses among the modern variety of musical-expressive means those that could assimilate folk psychology with professional thinking. I. Zemtsovsky calls „the transformation of the folklore context into a thematic element of the composer's text” the most important innovation in modern professional music [4, 3]. These new principles of „working” with folklore sources crystallized in various genres, but they were especially vividly reflected in the cantata-oratorio genre.

Purpose of this article: identify the stylistic features of A. Haydenko's choral work, reveal the principles of the author's „work” with folklore

material based on the analysis of the cantata „Four Acts” in the context of neo-folklore trends.

Object of study – neo-folk tendencies in choral music during the last 30 years of the XX century and the beginning of the XXI century and **subject** – A. Haydenko’s choral stylistics in the context of neo-folk tendencies in choral music of the last third of the XX century.

Presentation of the main material. In fact, since 1956, an active rethinking of the experience gained in Russian music has begun (G. Sviridov's work „Poem in Memory of Sergei Yesenin” became a milestone) and this process of creative restoration captured both Ukraine and other republics of the former USSR. The 1970s were a turning point for Ukrainian music. In 1970, L. Dychko received the State Prize for the cantata „Red Viburnum” (Chervona kalyna). In 1976 at the Plenum of the Union of Composers there was a triumphant discovery of two names: E. Stankovich (folk opera „Fern Flower” (Tsvit paporoti), known as the cantata „Bathing Songs” (Kupal′s′ki pisni), I. Karabitsa Concert for the choir „Garden of Divine Songs” („Sad bozhestvennykh pesney”). The 1980s were marked by the names of V. Zubytsky (Concerto for the choir „My Mountains” (Hory moyi) and O. Yakivchuk (choral cycle „Triptych”). On the background of this „sonorous context” in the 90s the names of A. Gaidenko, Yu. Alzhnev, V. Drobyazgina were „rediscovered”.

As you know, the process of creative restoration affected all spheres of art culture, including cinema. Thus, the film „Andrei Rublev” directed by A. Tarkovsky, the music for which was written by V. Ovchinnikov, had a significant musical and aesthetic influence on contemporaries. A. Gaidenko calls this film one of the incentives that served as the momentum for the work on the cantata „Four Acts”. A. Gaidenko, like his other contemporaries, could not help but feel the influence of I. Stravinsky's style with its barbaric-Scythian basis in „The Holy Spring” (Vesni Svyashchenniy). In addition, the style of M. Rimsky-Korsakov with his poetry of the orchestra, whose symphony B. Asafyev called literary and descriptive, influenced the work of A. Haydenko. There are tangible aesthetic parallels with the work of G. Sviridov, V. Gavrilin, whose lyrical „nature” of music is manifested in the attraction to singing on an epic basis. The parallels can be drawn further, but in this regard, it is appropriate to mention the statement of B. Asafyev: „The main feature of the language of each composer is always how he uses the borrowings acquired in his language” [1, 218].

A. Haydenko's creative heritage is large and diverse in genres and issues, but the genres of chamber and instrumental, symphonic and vocal-choral music dominate.

L. Shubina noted in the work of A. Haydenko three areas of interaction with folklore: [11, 46].

- the first – appeared in a group of works based on pagan culture (choral play „Generous Evening” in folk words, choral poem „Night before Epiphany” in the words of V. Zhenchenko, choral poem „Carolers” in the words of V. Zabashtansky, cantata „Four actions” on folk words);

- the second – related to the composer's interest in urban folk music, in which A. Gaidenko skillfully combined ancient traditions with intonations of modern mass songs, lyrical choral play for choir with solo „Braids are woven” (Pletut′sya kosy) in the words of O. Mateyko, choral play „Sowing” (Zasivna) in the words of I. Drobny;

- in the third group of works the author made a complex synthesis of individual elements of archaic culture with genres of sacred music (choral poem-prayer „Ukraine, I pray for you”, requiem „Suffering Mother” (Strazhdenna maty) in the words of V. Zabashtansky).

The cantata „Four Acts” is based on the composer's original music on folk texts of traditional Kupala songs and Vesnyanok, which belong to the ancient archaic strata associated with ancient Slavic rites. The syncretism of the pagan rite requires a profound rethinking, combining all the means of expression at all levels of the work - from pre-intonation to structure, which are able to convey the semantics of ritual-magical action in the author's model. The peculiarity of ancient songs is manifested in their original syncretism, and in the analysis of the cantata „Four Acts” one cannot ignore this feature, where all expressive means are merged at the level of symbols. Thus, in the cantata we can note an in-depth reading of the folk oral text - the original source - and talk about neo-syncretism at a new level of musically expressive means of musical and theatrical action. This is reflected in the levels: genre-thematic, compositional, timbre texture, ladotonality, harmony, orchestration, semantic orientation of sonority, color effects, etc.

The cantata „Four Acts” was written for the choir and symphony orchestra in 1974 as a thesis, but the work was repeatedly edited by the author and only in 1995 the there was a premiere of the cantata in the latest edition. October 25, 2003, at the creative evening of the composer at the Kharkiv Philharmonic, performed by the Academic Choir of the Academy

of Culture under the direction of People's Artist of Ukraine, laureate of the National Prize of Ukraine named after T. Shevchenko, conductor V.O. Gutsal and choirmasters Honored Artist V.I. Irkha and National Artist of Ukraine, laureate of the National Prize of Ukraine named after T. Shevchenko, V. Palkin sounded works by A. Haydenko, among which the cantata „Four Acts” acquired a new „life”. The genre of cantata can be defined as lyrical-epic on the basis of folklore (choral action). Compositionally, the cantata consists of 4 parts (or actions), arranged on the principle of image-thematic and tempo contrast.

Act I – „Hey, oko Ladu” Adagio rubato;

Act II – „Blahoslovy, maty”, Allegro;

Act III – „Oy, ziydy, ziydy, zirnychko vesinnya”, Andante sostenuto;

Act IV – „Kupalo na Yvano”, Allegro.

Contrasting comparison of parts brings the cantata closer to the form of a sonata-symphonic cycle, where the unity of the cycle is achieved on the basis of a certain timbre, ladotonal and dynamic drama. The plot core, which unites the whole cycle, can be described as „folk rites”, where the rite is a means of revealing the worldview, thinking of the ancient Slavs. The compositional structure of the cantata is built on the principle of opening, based on the modification of variance and strophicity, which creates a sense of incompleteness of each part. The macroform of the cantata can be presented as a contrast component (according to V. Protopopov):

A	B	C	D
a – b – c – d – e – f	a–b –c–d	a – b – c	a – b – c
I – part	II – part	III – part	IV – part

where A - performs the function of the exposition „core”, concentrates in itself all the main moods, intonations that develop in the middle parts (B and C) and the final D. The lyrical center of the cantata is part III. The song „Oy, ziydy, ziydy” belongs to the lyrical spring songs – part III, in contrast to the spring call „Blahoslovy, maty” – part II of the cantata. In the finale of the second part there are elements of reprise („arched” drama). Figurative allegorical comparisons of „girl” with „star”. The entire third part is based on the dialogue of the tenor-soloist, choir and orchestra. The intonation basis of this part was later song folklore. Part IV is a vivid picture of folk rituals, the culmination of the whole cantata. In cantata music,

symphony is clearly expressed as a method of musical thinking, which is manifested in the comprehensive disclosure of artistic intent, intense dynamics and purposefulness of musical development, involvement of the whole orchestra in the process of presentation and transformation of thematic material. The presence of two plans in the story – individual and general, which are in interaction - is also a certain idea of symphony.

An important musical and expressive means is the so-called fricative drama of the cantata, its fricative originality, which enhances the closeness of modern musical language and folk musical thinking. Ladotonal specificity is primarily in the widespread use of folk music, in the characteristic scale variability. In the classical sense, ladotonal attraction in the cantata is absent. Thus, during the first 18 cycles „can be guessed" attraction through a-moll to cis-moll – c-moll – d-moll – which is laid down D-dur – V.7 from I degree F-dur – V.7 with V + degree – cis-moll and etc. Among the frets of folk music in the cantata are used: Frigian, Dorian, Mixolidian, Lidysky; an interesting simultaneous combination of various tonality and frets (for example, a parallel sound of Mixolidian in major and natural in a minor). In Ladotonal Plan, the author often uses the combination of the same major and minor. This method in musical culture traditionally used in romanticism (F. Schubert), but this fret is „braided" by chromatisms. The ladotonal plan of the cantata characterizes the use of polythonal (mainly bitonic) layers, often with a secondary imposition on the main tone (for example, B-dur – C-dur), there are tone layers within the limits of terking, quintium, triton, septums. Harmonic language is also complex and diverse, but more developed seconds, quarts, a variety of ratios; among the chords: V.7, VII.7, V.9. Widely used cluster sound both in the orchestra and in a choral score (for example, in the second part to the words „Bless, mother", figure 7).

Musical drama of cantata has a pronounced folklore-semantic coloring, which is reflected, first of all, in combination of the principles of astinity and variability. Variability permeates the cantatta at all levels – it in the texture (heterophonia), and in the form (principle of „germination" of polyostic thematic formations), in fret and metric variability (4/4, 5/4, 4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 5/4, 4/4, 5/4, 3/4, etc.). Speaking of the asthetics, it should be noted on its logical and historical primacy, which is directly available in the „original art act of sustainable sound intonation" [8, 28]. In the cantata, the principle of intonation-rhythmic *ostinato* has become widespread in characteristic intonational rhythmormas: trioli, syncups, fixed

melodic turnover, *basso ostinato*. Thus, an example of an intonation-rhythmic *ostinato* may be the beginning of the second part of the cantata, where the rhythm consists of „pulsating” triolets, and the intonation base is a queen-noon consonance, which brightly transmit the pagan pantheistic worldview. The intonational basis for cantata serves folk song, which is manifested in characteristic intervals, consonants. The song base is an important factor in shaping, that is, a combination of strophies with varnishness. The type of thematic song-declaration, which reflects the features of linguistic and song intonation.

Quarta - being the basis of ancient Slavic style - has manifested itself in various ways, both horizontally and vertically. There are also used quintet consonances, parallel movement of sextes, thirds, quarts; movement of melodic lines at the distance of the dissonant interval; characteristic melodic turns in a second combination as the oldest basis of song; elements of the whole-tone scale (a technique introduced by I. Glinka, M. Rimsky-Korsakov). One of the features of the cantata's drama is that in the cycle the principle of contrast is manifested not only in the image-thematic and tempo levels, but also in the nature of performance, in the decision of the timbre invoice. Depending on the nature of the music performed, the manner of choral performance also changes. Yes, you can compare the calm, even „smoothing” sound of the choir at the beginning of the first part and the expressive manner of choral performance in the second part. The choral texture of the cantata is the basis of the heterophonic composition and as its type is a unison texture of the monody type, which is an elementary manifestation of the primary principle of ostinato in the texture used by the author, for example, at the end of the first act. Timbre is the bearer of imagery. In timbre drama, the dialogue of two figurative spheres develops: lyrical characters – tenor and soprano (but at the end of Part I solo soprano is narrative – the personification of the author's voice) and the choir. Various means of „choral instrumentation” were used (I.I. Gulesco's term). The specificity of „choral instrumentation” is the bright colors, semantic focus of revealing the pagan spirit of folk action, which is manifested in the timbre of female and male vocals, in consolidating the texture of thematic material through „sharing” of choral score or dramatization or persuasiveness of musical action. Or vice versa – in the lyrical fragments of the cantata there is a „discharge” of the timbre texture. Sonorous sounds acquire a specific color in the cantata: calls, „shouts”, glissando – „calling” formulas, in a holistic context are perceived as a reflection of folklore

vocabulary. I.I. Gulesco notes that such techniques were not previously characteristic of choral works based on folklore [3, 64]. A clear manifestation of the choral instrumentalization trends are fragments of cantatas with singing to loud sounds, where the choir serves as a harmonious background, sometimes emphasizes the song-lyrical basis of sound, and sometimes creates the effect of „explosion" expression, as in the 2nd part of the cantata.

The composer seeks to „display" not only musically expressive means, but also the principles of drama ritual actions, which is manifested in the comparison of general and close-up, in the dialogue of choir, soloists and orchestra, whose functions are very diverse. The choir as a carrier of imagery in the drama of the cantata performs certain functions: as a carrier of action, as a narrator, as a commentator; sometimes the choir performs the background role of the distant plan (at the end of the first act in a duet with solo soprano). The interpretation of solo episodes is also ambiguous. Usually, these are improvisations that flow freely, but sometimes they are also narrative, for example in the solo soprano at the end of the 1st act, which sounds against the background of the choir and orchestra. The choir joins the soloist on the words „Remember", emphasizing their importance.

Rich instrumentation of the orchestra with its timbre and color findings, namely: a bold combination of timbres of symphonic instruments with folk (such as: kobza, bandura, cymbals, accordion). Thus, A. Gaidenko was one of the first in Ukraine to introduce the principle of symphonic development using folk instruments in this genre. For all the importance of the orchestra's functions, it is an accompaniment in a dramatic duet with the choir. The orchestra is interpreted in different ways, whether as an ensemble of soloists or performs the rhythmic function of the „pulse" of the cantata, it attracts attention with colorful sound (orchestral texture rich in color techniques, characteristic pictorial imagery, for example, in creating a scene of Kupala) or serves as a harmonious background for choir and soloists (pedal technique is often used), and sometimes the orchestra strengthens the role of the choir, duplicating it instrumentally (traditions of I. Stravinsky's orchestration).

The tendency of theatricalization, which is especially characteristic of the works of K. Orff („Carmina Burana"), A. Onegger („King David", „Jeanne d'Arc on the fire"), and in the 60's in the USSR – G. Sviridov, V. Rubin, V. Tormis, E. Stankovich, was reflected in the music of the cantata. The influence of folk ceremonial action „erases" the clear line

between performers and listeners, creating a feeling not only of the concert, but in a sense and some „action”. Theatricality of the musical action, according to the author, involved the disclosure of the stage idea by means of choreography.

In his research, A. Tereshchenko also notes the possibility of ballet production, offering a series of subheadings „cantata - ballet” [9, 31].

Conclusions. Thus, on the basis of our analysis in the article we can draw the following conclusions:

- there were formed new principles of relations in the system of „composer-folklore”, which were reflected in the choral work of composer A. Haydenko;
- creatively rethought folk traditions in the choral music of A. Haydenko, which was reflected in the conceptual nature of the cantata, the novelty of the genre (symphony and dramatization of the cantata);
- the phenomenon of polystylistics is also observed (in the system „composer - folklore”);
- reflects the novelty of the author's choral style in the semantic orientation of musical language, in the new author's context of sonoristic orchestral and choral writing.

Prospects for the research lie in further scientific research in the field of vocal and symphonic music of Ukrainian composers as representatives of national culture and identifying genre and style specifics and features of compositional style and expanding understanding of artistic processes in music culture.

Список використаних джерел і літератури:

1. Асафьев Б. Критические статьи и рецензии. М.: Музыка, 1967. 218 с.
2. Арановский М. На пути к обновлению жанра. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вып. 10. Л.: Музыка, 1971. С. 123–164.
3. Гулеско І. Хорова література. Навч. посібник. Харків: ХДАК, 1991. 119 с.
4. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды о русской и советской музыке. Л.: Сов. композитор, 1978. 174 с.
5. Конькова Г. Традиції і новаторство у розвитку жанрів сучасної української музики. Київ: Музична Україна, 1985. 80 с.
6. Кантата «Чотири дійства» А. Гайденка. Харків, 1995. 38 с.
7. Лігус В. Українське академічне фольклорно-інструментальне виконавство XX – XXI століть у світлі проблем діалогу культур. *Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика*. Дрогобич, 2018. С. 99–103.
8. Протопопова О. Поставангардний діалог «Композитор - фольклор»: до постановки проблеми. *Київське музикознавство*. Вип. 41. 2012. С. 147–156.

9. Рахманова М.П. О «фольклорном направлении» в современной русской музыке. *Советская музыка*. № 1. 1972. С. 9–20.
10. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка. 1973. 448 с.
11. Шубіна Л. Фольклорні та стилістичні метаморфози хорових творів А. Гайденка. *Традиції та сучасність в українській культурі.* Харків. 2002. С. 45–47.

References:

1. Asafiev, B.V. (1967). Critical articles and reviews. M.: Music, 218 [in Russian].
2. Aranovsky, M. (1971). On the way to update the genre. *Questions of music theory and aesthetics*. L.: Music, 1971, 10, 123–164 [in Russian].
3. Gulesko, I.I. (1991). Choral literature: A textbook for cultural institutions. Kharkiv: KhGAK, 119 [in Ukrainian].
4. Zemtsovsky, I. (1978). Folklore and composer today. Theoretical studies on Russian and Soviet music. L.: Sov. music, 174 [in Russian].
5. Konkova, G. (1985). Traditions and innovation in the development of genres of modern Ukrainian music. Kyiv: Musical Ukraine, 80 [in Ukrainian].
6. Cantata „Four Acts” by A. Haydenko. Kharkiv, 1995, 38 [in Ukrainian].
7. Ligus, V. (2018). Ukrainian academic folk-instrumental performance of the XX-XXI centuries in the light of the problem of dialogue of cultures. *Musical art of the XXI century - history, theory, practice.* Drohobych, 99–103 [in Ukrainian].
8. Protopopova, O. (2012). Postavantgarde dialogue „Composer - folklore”: to pose the problem. *Kyiv Musicology*, 41, 147–156 [in Ukrainian].
9. Rakhmanova, M. (1972). On the folk direction in modern Russian music. *Soviet music*, 1, 9–20 [in Russian].
10. Skrebkov, S.S. (1973). Artistic principles of musical styles. M.: Music, 448 [in Russian].
11. Shubina, L. (2002). Folklore and stylistic metamorphoses of A. Haydenko's choral works. *Traditions and modern in Ukrainian culture*. Kharkiv, 45–47 [in Ukrainian]

Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва

Theoretic and historical problems of musical art

UDC 78.072.3
DOI 10.33287/222207

Щітова Світлана Анатоліївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (093) 151 - 99 - 81
e-mail: shchitova.dnipro@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-2350-39

НУАР-СТИЛЬ В СУЧАСНІЙ ОПЕРІ ТА ПРИНЦИПИ СИМУЛЬТАННОСТІ ЇХ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Мета статті – визначення дії нуар-стилю в операх 2000-х років. Стиль, притаманний насамперед кіномистецтву, виявляє себе так чи інакше в сучасних оперних проєктах – різних за жанром, стилем, сюжетами. Нуар-стиль органічно поєднується з драматургією симультанного типу, що підкреслено їх режисерською інтерпретацією. Серед відібраних творів – опери композиторів-авангардистів 2000-х років: Д. Куртага («Кінець гри» за п’єсою С. Бекета «Ендшпіль»), К. Цепколенко (опера-нуар «Синдром Доріана» за романом О. Вайлда «Портрет Доріана Грея»), Р. Гриньківа та І. Разумейка (археологічна опера «Chornobyldorf»). **Методи дослідження.** При розглядання заявленої теми були задіяні естетичний, музично-культурологічний, порівняльно-історичний методи, метод аналогій для вияву рис симультанності драматургії та ознак стилю «нуар» в оперному жанрі. **Наукова новизна** статті полягає у першій спробі виявити особливості нуар-стилю в сучасних операх. Стиль розглядається з точки зору його поєднання із симультанною драматургією в режисерській інтерпретації. **У висновках** представленої наукової розвідки сконцентровані музично-режисерські особливості нуар-стилю в полістилістичних операх К. Цепколенко, Д. Куртага, Р. Гриньківа та І. Разумейка, де переплітаються фантасмагорія і символічність,

алегоричність і футуристичність, обрядовість та ритуальність, архаїчність і сучасність, абсурдність і симультанність. Об'єднуючим фактором стає відчуття / присутність феномену «двосвіту» з протиставленням або паралельним співіснуванням обох світів – внутрішнього і зовнішнього, реального й нереально-ілюзорного, або роздвоєного внутрішнього. Така багатоплановість суміщається з концептуальністю заявлених оперних вистав, що робить їх унікальними і значущими. Доказом цього є визнання означених опер кращими зразками жанру на сучасному етапі.

Ключові слова: двосвіт, драматургія, інтерпретація, нуар, опера, режисер, симультанність, стиль.

Shchitova Svitlana, PhD in Arts, docent, head of the history and theory of music chair of Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

Noir-style in modern opera and principles of simultaneous their directorial interpretation

The purpose of the article is to determine the effect of noir style in the operas of the 2000s. The style, which is inherent primarily in the art of cinema, manifests itself in one way or another in modern opera projects - different in genre, style, plots. Noir style is organically combined with the drama of the simultaneous type, which is emphasized by their directorial interpretation. Among the selected works are operas by avant-garde composers of the 2000s K. Tsepkolenko („Dorian's Syndrome" based on O. Wilde's novel), D. Kurtag („The End of the Game" based on S. Beckett's play „Endgame"), R. Hrynkiv and I. Razumeyko (archaeological opera „Chornobyldorf"). **Research methods**. Aesthetic, musical-cultural, comparative-historical methods, the method of analogies for revealing features of simultaneity of drama and signs of noir style in the opera genre were involved in the consideration of the stated theme. **The scientific novelty** of the article is the first attempt to identify the features of noir style in modern operas. The style is considered in terms of its combination with simultaneous drama in the director's interpretation. **The conclusions** of the presented scientific research concentrate musical and directorial features of noir style in polystylistic operas by K. Tsepkolenko, D. Kurtag, R. Grinkiv and I. Razumeyko, where phantasmagoria and symbolism, allegory and futuristic, ritual and modernity, ritual and ritual are intertwined, absurdity and simultaneity. The unifying factor is the feeling / presence of the

phenomenon of the „two worlds” with the opposition or parallel coexistence of both worlds – either internal and external, or real and unreal, illusory, or bifurcated internal. Such versatility is combined with the conceptuality of the declared opera performances, which makes them unique, meaningful and revealing. Proof of this is the recognition of operas as the best examples of the genre at the present stage.

The key words: double world, dramaturgy, interpretation, noir, opera, director, simultaneous, style.

Постановка проблеми. Численні оперні вистави 2000-х років апелюють до нового, креативного, часом епатажного, але виправданого сюжетно і змістовно, режисерського бачення. В таких виставах концентруються ознаки концептуального театру, який, як вважає М. Куклінська, «вимагає освіченого глядача, здатного прочитати пропоновані режисером алюзії» [7, 279], певного слухача, налаштованого на роздуми.

Актуальність окресленої теми пояснюється попитом на спектаклі концептуального театру, що потребують осмислення з точки зору їх музично-драматургічного рівня. У зв’язку із цим природньо виникають питання стосовно симультанності режисерсько-композиторської інтерпретації сюжетної основи, впровадження принципу поліжанровості. Відправною точкою такого складного симбіозу стає прийом «двосвіту» у вигляді специфічного новоутворення з перебуванням світів-антисвітів в єдиному просторі. Крім того, головним стрижнем ряду оперних творів сьогодення є їх наближення до нуар-стилю, властивого раніше літературі та кіномистецтву.

Огляд літератури. Серед численних наукових статей, монографій, дисертаційних досліджень, присвячених питанням оперної драматургії і оновленню опер в XXI ст., значущими для висвітлення заявленої теми є монографії М.Я. Куклінської «Опера и «режиссерский» театр XX века» [7], де авторка звертає увагу на варіативність авторських режисерських підходів при інтерпретації різних оперних версій і народження концептуального театру, і М. Петрова «Симультанность в искусстве. Культурные смыслы и парадоксы» [11]. В останній розкриваються аспекти симультанного бачення в художній творчості. Симультанність характеризується докладно як «вміле схоплювання художником тимчасових відрізків

різної тривалості, особлива методологія „вбудовування” твору на ці відрізки, способи „утримування”, фіксації твору „всередині” них» [11, 1]. Тобто, симультанність трактується як багато значуще явище і один з важливих художніх засобів сучасного мистецтва. Але вся характеристика прийому/принципу симультанності не розповсюджується автором на музичну творчість. Наріжним каменем праці є зосередження вченого на тому, що з XX століття намітилась і стає все більш потужною тенденція до мікшування, злиття жанрових моделей, контамінації. І саме симультанність здатна задовільнити потреби художників віддалитися від канонів, кліше і стереотипів. Ця тенденція приводить до розмивання меж усталених жанрів і народження мікстових моделей.

Вперше симультанність стала розглядатися у зв’язку з музичною творчістю у фундаментальній праці М. Лобанової «Стиль и жанр в музыке» [8]. Явищу симультанності в музичному мистецтві і симультанному принципу драматургії присвячені статті О. Нівельт [9] і К. Капітонової [4]. Викликає інтерес позиція останньої щодо прояву через симультанність стану двосвіту і акцентування авторкою на належності значної кількості творів до «особливого типу драматургії в операх з містичним початком, де переплітаються фантасмагоричність і двосвіт» [4, 235].

Недарма деякі опери складаються на основі літературних творів «театру абсурду». У зв’язку із цим важливим є дослідження О. Рейди стосовно вияву його характерних рис і особливостей драматургії [10].

Вагоме місце в сучасному українському музикознавстві, при розгляді феномену і стану сучасної опери, займають науково-публіцистичні статті А. Єфіменко [2; 3], в яких вона доводить умовність самої приналежності нових авангардних творів, в тому числі, українських композиторів, до терміну «опера».

Мета статті – визначення ознак нуар-стилю в операх 2000-х років. Стиль, притаманний насамперед кіномистецтву, виявляє себе так чи інакше в сучасних оперних проєктах – різних за жанром, стилем, сюжетами. Нуар-стиль органічно поєднується з драматургією симультанного типу, що підкреслено їх режисерською інтерпретацією. Серед відібраних творів – опери композиторів-авангардистів 2000-х років: Д. Куртага («Кінець гри» за п’єсою С. Бекета «Ендшпіль»), К. Цепколенко («Синдром Доріана» за романом О. Вайлда «Портрет Доріана Грея»), Р. Гриньківа та І. Разумейка («Chornobyldorf»).

Об'єктом дослідження є нуар-стиль в оперному мистецтві, віддзеркалений в концептуальному режисерському світобаченні, а **предметом** – сучасні опери, що можна представити у світлі їх належності до концептуального театру. В них поєднуються в одне нерозривно ціле ознаки нуар-стилю і симультанності композиції. У центрі уваги композитора і режисера – поміщення головних героїв в атмосферу «двосвіту».

Виклад основного матеріалу. Термін «нуар» (франц. noir – «чорний») в літературі і кінематографі використовують по-різному: він може позначати специфічний жанр (піджанр драми), або трактуватись як візуальний стиль «загадки без розгадки». Народжений в американському середовищі воєнного і повоєнного часу, відповідно у 1940–1950-і рр., стиль / жанр нуар близький до експресіонізму, оскільки характеризується перебуванням у згущеній, темній атмосфері, що породжує і підсилює загальну песимістичність і депресивність стану. Насамперед, нуар визначає певний контекст і сюжету з його неминуче драматичною розв'язкою, і художнього/режисерського формату твору. Цим обумовлюються типові атрибути мистецтва в стилі нуар: переважання стриманого кольорового фону, насиченого тінями, панування водної стихії, риси фаталізму і невіри. В центрі уваги художника постає суперечливий герой з ускладненим світосприйняттям, роздвоєністю психіки. Він постійно перебуває в стані двосвіту з усім оточенням і з самим собою – цим пояснюється його занурювання в минуле (в кінематографі – численні флешбеки), схильність до саморуйнування.

Перенесення в музичну площину нуар-стилю пов'язано зі сконцентрованістю експресіоністських фарб, утворенням гранично напруженої атмосфери і ускладненням свідомості особистості головного героя. Власне, до даного стилю можна віднести, насамперед, такі твори, що висувають питання двосвіту – реального та ірреального в їх одномоментному співіснуванні, і тісно пов'язаного з ним принципу симультанності (лат. „*simul*», франц. «*simultané»* – «одночасний»). Тобто, двосвіт можна представити як ціль, тоді як симультанність, що «сприяє концентрації спілкування між мистецтвом і глядачем, слухачем, читачем, створюючи певну нитку емоційної напруги» [4, 236] – засіб для її досягнення. В такому значенні категорія двосвіту розкриває життєвий принцип роздвоєння «его» і Всесвіту,

диктує специфічний тип драматургії або всього твору, або його окремих сцен-епізодів.

Стиль, притаманний насамперед кіномистецтву, виявляє себе так чи інакше в сучасних оперних проєктах – різних за жанром, стилем, сюжетами. Нуар-стиль органічно поєднується з драматургією симультанного типу, що підкреслено їх режисерською інтерпретацією. В операх, близьких до нуар-стилю, вона розкриває подібну симультанність крізь призму двосвіту. Такий підхід пропонують проєкти оперних вистав – формації «NOVA OPERA» Влада Троїцького, «HRONOTOP.UA», «Опера у валізі» Антона Литвинова за участі (або згоди) їх композиторів – представників оперного українського авангарду. Мова йде про археологічну оперу «Чорнобильдорф» Романа Гриньківа та Іллі Розумейка («Chornobyldorf»*)*, нуар-оперу «Доля Доріана Грея» («Синдром Доріана Грея») Кармели Цепколенко.

До стилю нуар близька й єдина одноактна опера угорського композитора **Дьордя Куртага «Кінець гри»** («Fin de partie», 2018), створена на замовлення Зальцбурзького фестивалю за однойменною п'єсою і, частково, поемою «Roundelay» ірландське-французького драматурга і засновника театру абсурду С. Беккета[17]. В сюжеті і драматургії опери присутні риси, притаманні театру абсурду з його невизначеністю ані епохи, ані місцезнаходження, алогічністю подій, вчинків і дій персонажів. Але ці, на перший погляд, ірраціональні речі сповнені внутрішнім глибоко-філософським сенсом. «Двосвіт» в опері Д. Куртага розкриває «двосвіт» особистості XX століття, її кризисний психічний стан, складні стосунки з оточуючою реальністю, сьогодення та минулого. В підсумку – «інше зрозуміння сучасної драми, поява нових форм у вигляді авангардизму» [10, 145].

Опера «Кінець гри» витримана, в дусі нуар-стилю, в стримано-мертвих і темних тонах. Скупа обстановка замкненого простору без виходу в зовнішній світ позбавлена найменшої динаміки. Вона створює стан безнадійності, безглуздя буття, що неможливо асоціювати з дійсним життям.

Всі герої п'єси і опери – незрячий Хамм, син/слуга Клов, позбавлений можливості сідати, батьки Хамма, Неггі і Педді –

[17] Прем'єра опери відбулася у 2018 в театрі Ла Скала сумісно з Голландською національною оперою (DNO). Режисер – П'єр Оді, сценограф Кристофер Хецер.

неповноцінні і фізично, і духовно. Симультанність опери складається від самого початку, оскільки розкривається одночасне існування двох паралельних світів. Вони пов'язані лише умовно між собою: кімната Хамма – сміттєві баки (поблизу будинку), де постійно знаходяться безногі Нагг і Нелл.

Відтворюючи як основну ознаку театру абсурду, композитор і режисер до загально статичної атмосфери додають ситуаційні епізоди, незрозумілі з точки зору очікуваного драматичного дійства. Саме на такій «абсурдності» і будується драматургія опери Д. Куртага, де, за словами О. Рейди, «замість звичайного руху сюжету, <…> на сцені зовсім нічого не ді(ється), а якщо щось і відбува(ється), то вража(є) своєю неймовірністю» [10, 143], тобто «недієвість зведена до абсолютного мінімуму» [10, 144].

Всі засоби мінімізовані: музична мова Д. Куртага в умовах стриманої динаміки складається з розірваних, «клапкуватих» інтонацій декламаційного типу. Дія опери мінімізована:

- кількість героїв зведена до одного-двох;
- вся музично-сценічна дія розгортається за принципом чергування монологів і діалогів;
- створена атмосфера звукової тиші;
- відсутній ефект завершеності.

Автори «археологічної опери» «**Chornobyldorf**» **І. Розумейко і Р. Гриньків** (режисер В. Троїцький) – «музичного театру в семи книгах» – підіймають складні питання кризисного становища екологічної ситуації, апелюючи до свідомості глядача через полістилістичність музичної мови і симультанність принципів режисерської інтерпретації. Постапокаліптичне становище здатне надати уяву можливої ситуації після катастроф на атомних станціях в українському Чорнобилі і австрійському Цвентендорфі. Апокаліпсис сприймається в більш широкому сенсі – як буття сьогодення. Не випадково творці даної опери, що є зразком концептуального театру, називають її наймасштабнішим проєктом, епічним та грандіозним у своєму задумі та створенні.

Жителі нової віртуальної місцевості з вигаданим топонімом – Чорнобильдорф – позбавлені історичних і національних коренів. Вони апелюють до артефактів, певної кодової системи інформації про минулі епохи, що зберігається на платах. Розшифрування їх передбачає абсолютно незалежну, «авторську» інтерпретацію.

У поєднанні різних видів мистецтва – пантоміма, танець, перформанс, кіно, незвичні інсталяції – автори бачать народження нового, мікстового «мистецького жанру» з новою музично-перформативною мовою, заснованою на мікроладовості, мікротональності, новому відчутті оркестрових фарб. Оркестр Чорнобильдорфу – унікальний комплекс саморобних, настроєних або трансформованих інструментів: ударна інсталяція, алгоритмічне фортепіано Rhea-player[18], *струномобіль*, народні струнні інструменти з мікротональним настроєм: бандура, цимбали, гуслі, кантеле, альпійська цитра, акустична та електрогітари; монголо-бурятський двострунний морін хуур, дудук, зурна або японський духовий сякухаті.

В поєднанні і вільній інтерпретації артефактів минулого (цитати і алюзії музики бароко – Й. Баха, Г. Генделя, аутентичні пісні, Романс Петра з опери М. Лисенка «Наталка-Полтавка» та ін.) з гіперсучасними, футуристичними, фантасмагоричними елементами інструментарію, співу, пантоміми, хореографії, сценографії, відчувається певна симультанна драматургія. Вона ускладнена додатковою символікою, алегоричністю і колажністю перформансів. Симультанні процеси в опері, розімкненість структури зумовлено смисловим посиланням одночасно в мікрокосмос і макрокосмос музичного простору.

Голоси вокалістів і виконавців синтезують класичний вокал, український багатоголосий народний спів (аутентичні поліські русальні пісні, веснянки), релікт *ганга* (мікротонального особливого типу співу з Хорватії та Герцеговини, сучасні вокальні техніки). Не випадково вокальний профіль опери розглядають як надскладний випробувальний рівень для виконавців. Тим самим, зосереджена на пам’яті минулого, опера спрямована у майбутнє.

Нуар-стиль в оперному проєкті І. Разумейка і Р. Григоріва можна виявити опосередковано через роздвоєність та алегоричність всіх головних персонажів, драматичну розв’язку (в одній з версій опера закінчується сходженням Орфея в пекло), певну долю безнадійності (механістичний танець «балерини» під звуки алгоритмічного фортепіано в другій новелі «Rhea»), песимістичності в поєднанні з

[18] За словами І. Разумейка, «спроектована система з використанням плат примушує фортепіано звучати без музиканта. Завантажена програма музичного твору керується з комп'ютера за допомогою програм PD та Max MSP».

гротеском (новела № 7 «Saturnalia» – проводи В. Леніна з колажем Траурного маршу Г. Малера з Першої симфонії).

Належність опери «**Доля Доріана**» до стилю нуар винесено **К. Цепколенко** в підзаголовок «опера-нуар». Дія в новій інтерпретації зіставляє світ реальний, в якому живуть герої, і світ нереальний – тобто, утворюється атмосфера двосвіту. Увага фокусується на свідомості і підсвідомості Доріана. За режисерським задумом, він є віковим чоловіком, який знаходиться в пост наркотичному стані після чергової косметичної операції. Спроби згадати минуле (на кшталт прийому флешбеку в літературі й кіномистецтві) закінчуються крахом, залишаються лише окремі людські обличчя – лорд Генрі, Безіл, Сибіла, Мара.

Написана у 1989 і поставлена в Одесі, в Англії (2011), в Данії (2013), нова постановка 2021 А. Литвинова[19] пропонує своє прочитання відомого сюжету Оскара Вальда в контексті сучасного буття. У його режисерській версії перетворюються характерні властивості стилю нуар: нівелюється головний герой, бо він не є особистістю; домінує певний синдром, породжений роздвоєністю стану головного персонажу із його страхом перед старінням – відомий в клінічній психіатрії як «синдром Доріана».

Висновки. В полістилістичних операх К. Цепколенко, Д. Куртага, Р. Гриньківа й І. Разумейка, де переплітаються фантасмагорія і символічність, алегоричність і футуристичність, обрядовість та ритуальність, архаїчність і сучасність, абсурдність і симультанність, сконцентровані музично-режисерські особливості нуар-стилю. Об’єднуючим фактором стає відчуття/присутність феномену «двосвіту» з протиставленням або паралельним співіснуванням обох світів – внутрішнього і зовнішнього, реального й нереально-ілюзорного, або роздвоєного внутрішнього. Така багатоплановість суміщається з концептуальністю заявлених оперних вистав, що робить їх унікальними і значущими. Доказом цього є визнання опер, зазначених в даній статті, кращими зразками жанру в його модернізованому вигляді на сучасному етапі.

[19] Художник-постановник О. Крмаджян, автор лібрето С. Ступак, диригент-постановник В. Рацюк, хореограф-постановник Х. Шишкарьова.

Перспективи дослідження означеної теми вбачаються у можливості проведення порівняльного аналізу не лише вищеозначених опер, але й інших вистав, створених в окресленій стилістиці.

Список використаних джерел і літератури:

1. Герасименко Віталій Деконструкція жанру нуар. URL: https://moviegram.com.ua/deconstruction-of-genre-noir/ (дата звернення: 03.01.2022).
2. Єфіменко Аделіна Опера в аурі перформенсу: Зоряна Кушплер: сучасна опера живе в аурі перформенсу. Збруч. 02.09.2020. URL: https://zbruc.eu/node/100030 (дата звернення: 13.02.2022).
3. Єфіменко Аделіна Музичні рейтинги 2020–IV / A URL: https://opera.lviv.ua/muzychni-rejtyngy-2020-iv-adelina-yefimenko/ (дата звернення 13.02.2022).
4. Kapitonova K. Projection of simulanity on opera «Fire angel» by S. Prokofyev and «Viy» by V. Gubarenko. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 21. Дніпро: ГРАНІ, 2021. С. 234–241.
5. Конец игры Сэмюэл Беккет. URL: https://www.livelib.ru/work/1000327280/reviews-konets-igry-semyuel-bekket (дата звернення: 16.01.2022).
6. Культурное объединение «HRONOTOP.UA» представляет новую оперу-нуар «Судьба Дориана». URL: https://uacrisis.org/ru/43635-dolya-doriana (дата звернення: 3.01.2022).
7. Куклинская М.Я. Опера и «режиссерский» театр XX века. *Обсерватория культуры*. Т. 15. 2018. М.: Пашков дом. С. 272–281.
8. Лобанова М. Стиль и жанр в музыке. М.: Центр гум. иниц., 2015. 312 с.
9. Нивельт О. Симультанный тип оперной драматургии. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Друкарний дім, 2006. Вип. 7. Кн. 1. С. 16–25.
10. Рейда О.А. Основні характерні риси та жанрово-стилістичні особливості драматургії «театру абсурд». Philology in EU countries and Ukraine at the modern stage. Two international conferences took place at the premises of North University Centre of Baia Mare, Romania. December 21–22, 2018. С. 143–145.
11. Петров М. Симультанность в искусстве. Культурные смыслы и парадоксы. НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств. М.: Литагент, 2010. 176 с.

References:

1. Gerasimenko, V. (2018). Deconstruction of the noir genre. URL: https://moviegram.com.ua/deconstruction-of-genre-noir/ (application date: 03.01.2022) [in Ukrainian].
2. Efimenko, A. (2020). Opera in the aura of performance: Zoryana Kushpler: modern opera lives in the aura of performance. Zbruch. URL: https://zbruc.eu/node/100030 (application date: 13.02.2022) [in Ukrainian].

3. Efimenko, A. (2020). Music ratings. 2020–IV/ A. URL: https://opera.lviv.ua/muzychni-rejtyngy-2020-iv-adelina-yefimenko/ (application date: 13.02.2022) [in Ukrainian].
4. Kapitonova, K. (2021). Projection of simulanity on opera «Fire angel» by S. Prokofiev and «Viy» by V. Gubarenko. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Output. 21 (2, 2021). Dnipro: HRANI. P. 234–241 [in Russian].
5. End Game Samuel Beckett. URL: https://www.livelib.ru/work/1000327280/reviews-konets-igry-semyuel-bekket (application date: 16.01.2022) [in Russian].
6. The cultural association HRONOTOP.UA presents a new opera-noir «The Fate of Dorian». URL: https://uacrisis.org/ru/43635-dolya-doriana (application date: 03.01.2022) [in Russian].
7. Kuklinskaya, M. (2018). Opera and «director's» theater of the twentieth century. *Observatory of Culture*. Vol. 15, 3. M.: Pashkov house. P. 272–281 [in Russian].
8. Lobanova, M. (2015). Stil' i zhanr v muzyke. M.: Center for Humanitarian Initiatives [in Russian].
9. Nyvelt, O. (2006). Simul'tannyj tip opernoj dramaturgii. *Muzychne mystetstvo i kultura*. Odesa: Drukarnyi dim, Vol. 7 (1). P. 16–25 [in Russian].
10. Reida, O. (2018). Philology in EU countries and Ukraine at the modern stage. Two international conferences took place at the premises of North University Centre of Baia Mare, Romania. December 21–22. P. 143–145 [in Ukrainian].
11. Petrov, M. (2010). Simultaneity in art. Cultural meanings and paradoxes. Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts [in Russian].

UDC 78.072.3
DOI 10.33287/222208

Каплієнко-Ілюк Юлія Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музики
Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича
тел. (067) 372 - 54 - 45
e-mail: yuliyakaplienko@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-6114-9680

ОСОБИСТІСТЬ ЄВСЕВІЯ МАНДИЧЕВСЬКОГО: СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС

Мета статті – презентувати інформацію про важливі віхи життя і музично-громадської діяльності композитора, музикознавця, педагога, який став «спільним надбанням» України, Румунії та Австрії на межі XIX – XX століть – Євсевія Мандичевського. Його ім’я було

відомим у європейських культурних колах того часу, не поривалися зв'язки митця і з рідним краєм – Буковиною. Однак, в силу історичних обставин, про Є. Мандичевського майже не згадували дотепер, коли відбулося справжнє відродження забутого імені. **Методологія** дослідження полягає у використанні комплексу методів, серед яких важливі такі: біографічний, історичний, культурологічний. З їх допомогою вдалося виявити цікаві факти життя, соціальної та культурної діяльності Є. Мандичевського. **Наукова новизна.** У дослідженні розкривається мало відома інформація про життя і творчість, соціально-культурна та наукова діяльність Є. Мандичевського, який залишив помітний слід у європейському мистецькому просторі, але, на жаль, не отримав належного визнання у себе на батьківщині. **Висновки**. Зібрані матеріали, представлена інформація про діяльність Євсевія Мандичевського дають змогу оцінити його внесок у культурний розвиток європейського мистецтва, вказують на важливість його творчо-мистецьких комунікацій, ґрунтовних теоретичних та культурологічних напрацювань. Його мистецтвознавча діяльність, багата та розмаїта палітра праць про музичне мистецтво і композиторів відіграла важливу роль у формуванні поглядів та оцінки спадщини багатьох діячів мистецтва, композиторів різних періодів історії музики. Тому дослідження діяльності Євсевія Мандичевського надзвичайно актуальне і потребує подальшого детального висвітлення об'єктивної думки сучасників. Останнім часом активізувалися науковці, музиканти різних країн Європи, що сприяло виявленню нових джерел інформації про Мандичевського. Нові факти про його життя розкриваються у наукових розвідках літераторів, культурологів, бібліографів та ін., а віднайдені твори спричинили інтерес буковинських та європейських музикознавців, виконавців і дослідників до творчої спадщини митця.

Ключові слова: Є. Мандичевський, мистецтво Буковини, буковинська музика, культура Чернівців, Й. Брамс.

Kapliyenko-Iliuk Yuliya, Doctor of Art, Associate Professor of the Department of Music, Y. Fedkovich Chernivtsi National University

Personality of Eusebius Mandyczewski: social and cultural discourse

The purpose of the article is to present information about important milestones of the life and musical-social activity of the composer, musicologist and teacher, who became «a joint supervisor» of Ukraine,

Romania and Austria between the 19th and 20th centuries – Eusebius Mandyczewski. His name was well known in the European cultural group of that time, and his ties with his home region of Bukovina were not damaged. However, due to historical circumstances, E. Mandyczewski was almost not mentioned until now, when the true revival of the forgotten name took place. **The methodology** of research consists in using a complex of methods, among which the most important are: biographical, historical, culturological. We were able to discover fascinating facts about Mandyczewski's life, social and cultural activity by means of these methods. **Scientific novelty**. In this study reveals little-known information about the life and work, social and cultural and scientific activities of E. Mandyczewski. **Conclusions**. The collected materials, provided information on the activities of Eusebius Mandyczewski enable us to evaluate his contribution to the cultural development of European art, and point to the importance of his creative and artistic communication, theoretical and cultural trends. His art historical activity, his rich and diverse palette of works on music art and composers has played an important role in shaping the views and assessment of the heritage of many artists, composers from different periods of music history. Therefore, the study of the activity of Eusebius Mandyczewski is extremely relevant and requires further detailed coverage of the intellectual thought of contemporaries. Researchers and musicians from various European countries have been active in the past few years and new sources of information about E. Mandyczewski have been discovered. New facts about his life are revealed in the scientific reports of literary critics, culture experts, bibliographers, etc., and the discovered works have aroused interest of Bukovinian and European musicologists, performers and researchers to the great artisan's heritage.

The key words: E. Mandyczewski, Bukovynian art, Bukovynian music, culture of Chernivtsi, J. Brahms.

Постановка проблеми. Євсевій Мандичевський (18 серпня 1857 р. – 13 липня 1929 р.) – композитор, педагог, музикознавець, життя та творчість якого довгі роки не згадувались на батьківщині – Буковині. Його непересічна особистість, яка була відомою у ті роки в Європі, заслуговує й на визнання сьогодні. Величезна музикознавча спадщина Є. Мандичевського, що утворилась у результаті постійних соціально-творчих контактів митця з представниками різних національних шкіл Європи, його композиторський доробок, що

демонструє високий рівень творчої майстерності, має широкі перспективи для дослідження музичної культури і мистецтва, виявлення творчих зв'язків між Буковиною та Європою.

Актуальність дослідження. Представлена розвідка – суттєвий крок на шляху визнання творчості та важливості музикознавчої діяльності Є. Мандичевського, завдяки якому світ отримав безліч важливої інформації про багатьох композиторів різних періодів історії музики.

Огляд літератури. Перші спроби дослідити особистість Євсевія Мандичевського знаходимо у дослідженні О. Яцків [10]. Останнім часом в Україні почали з'являтися розвідки, присвячені буковинському композитору, зокрема стаття Л. Кияновської [6], де представлена постать Мандичевського у музичній україніці. На Буковині й за кордоном зміцнів інтерес до творчої особистості Є. Мандичевського. У сприянні Австрійської служби академічних обмінів OeAD, знаний австрійський музикознавець Дітмар Фрізенеґґер [3] досліджує життя і творчість «буковинського віденця». Творчі контакти Є. Мандичевського з Й. Брамсом стали предметом дослідження віденської музикознавиці Хайгани Преда-Шимек [13]. Буковинські історики, краєзнавці, бібліотекари, музиканти не залишилися осторонь процесу винайдення, дослідження та виконання творчої спадщини Є. Мандичевського. Слід закцентувати роботу таких чернівецьких діячів, як В. Акатріні [1; 2; 11; 12], О. Залуцький [4; 7], Я. Вишпінська [7], А. Кушніренко [7], Л. Щербанюк [8; 9], які розкрили невідомі факти із життя композитора, знайшли його твори й здійснили характеристику його музичної активності. У монографії Ю. Каплієнко-Ілюк [5] значна увага приділяється дослідженню творчої спадщини Є. Мандичевського.

Мета статті – презентувати інформацію про важливі віхи життя і музично-громадської діяльності композитора, музикознавця, педагога, який став «спільним надбанням» України, Румунії та Австрії на межі XIX - XX століть – Євсевія Мандичевського.

Об'єкт дослідження – музична культура і мистецтво Буковини, а **предмет** – соціально-культурна діяльність Є. Мандичевського.

Виклад основного матеріалу. Євсевій Мандичевський народився у селі Молодія (теперішній Глибоцький район), під Чернівцями, в сім'ї галицького переселенця Василя Мандичевського – українського священника, активного громадського діяча, члена

буковинського культурно-освітнього товариства «Руська бесіда». Його мати – Вероніка Попович походила з румунської освіченої родини, а її брат Євсевій Попович (на честь якого був названий майбутній композитор) був професором богослов'я та істориком у Чернівецькому університеті. У багатодітній сім'ї, де було восьмеро дітей, завжди любили музику, прищеплювалась любов до народної пісні, романсів, діти грали на різних музичних інструментах. Як згадував брат Євсевія Костянтин, «четверо братів утворили смичковий квартет, а сестри грали на фортепіано» [9, 3].

В Чернівецький гімназії, де спочатку вчився Є. Мандичевський, особливий вплив на формування відповідних мистецьких смаків юнака мав його перший гімназійний вчитель – Сидір Воробкевич, котрий і помітив його талант і намагався всіляко його розвивати. Першу музичну освіту Мандичевський отримав у музичній школі при Товаристві плекання музичного мистецтва що на Буковині, якою керував Адальберт Гржімалі. Євсевій навчався грі на віолончелі, а також грі на фортепіано й на скрипці, водночас Мандичевський опановував і спів. Особливо яскраво проявилися його музично-теоретичні здібності, тяга до музикознавчої і композиторської діяльності. У музичній школі при Товаристві були виконані й перші його твори. Як дізнаємося з листа вчителя скрипки Г. Вінцента, за три роки, починаючи від 14-літнього віку він написав 82 твори, серед яких п'єси для фортепіано, пісні з фортепіанним супроводом, мішані та чоловічі хори, камерні твори, дві симфонії, дві увертюри та кантату [8]. Проте, слід відзначити неабиякий талант хлопця, який по суті ще не отримав знань з важливих для композитора дисциплін таких як гармонія, контрапункт та оркестровка.

У житті юнака відбулася значна подія, що окреслила його майбутнє. У 1874 році відбулося святкування 25-річчя правління кайзера Франца Йосифа. На концерті, де звучали твори відомих європейських композиторів, під орудою автора була виконана спеціально написана до свята кантата Мандичевського. За свою працю, як композитора-початківця, його нагородили премією на музичному конкурсі у Лейпцигу. Величезний успіх виконання кантати сприяв отриманню Мандичевським стипендії для навчання у Віденському університеті.

Отже, після закінчення Чернівецької гімназії Є. Мандичевський, окрилений успіхом від вдалих кроків у композиторській творчості,

продовжує освіту у Відні, де з 1875 р. вивчає філософію у Віденському університеті. Одночасно Є. Мандичевський займається композицією та контрапунктом, відвідує лекції із теорії музики в теоретика та музикознавця Роберта Фукса й учня Ф. Мендельсона – Густава Ноттебома. Але йому довелось припинити навчання, адже був змушений йти на військову службу та брати участь в Боснійській кампанії 1878 р.). Після року служби в 41-му Буковинському Полку в Боснії він приїхав навчатися до Відня.

Вибір між військовою кар'єрою, державною службою (як того бажали його батьки) чи кар'єрою в музиці (про яку дбав він сам) був визначений майже доленосною зустріччю з Й. Брамсом у домі промисловця Фабера. Підтримка майстра поклала початок музичній кар'єрі хлопця. Як вказує Х. Преда-Шимек, «Брамс розвинув його освіту та розуміння музики, заохочував і сформував майже всю його професійну кар'єру» [13, 24]. Брамс визнавав талант делікатного, стриманого хлопця і рекомендував його для державного гранту відомому професору Едуарду Гансліку. «Гідним хвали вважаю Мандичевського» – так висловився про нього Й. Брамс [8, 3].

Отже, з 1879 року Є. Мандичевський полишає університетську кар'єру і займається музичною діяльністю, стає хоровим диригентом Віденської Хорової академії та інших хорових колективів. Й. Брамс заохочував колегу до вивчення традицій класичної музики і романтизму, а особливо до джерел народної слов'янської музики, зокрема мелодики. Водночас, Й. Брамс знайомить свого товариша з відомими діячами мистецького Відня – Карлом Гольдмарком, Антоном Брукнером, Йоганом Штраусом та ін., які також відіграли важливу роль в формуванні творчого мислення майстра. Й. Брамс сприяє Мандичевському в отриманні стипендії, рекомендує його на посаду архіваріуса та бібліотекара віденського «Товариства друзів музики». Саме завдяки цій посаді, Мандичевський поринає у світ рукописів та важливих документів, що стало поштовхом до його дослідницької діяльності.

Й. Брамс, у свою чергу, постійно радився з Мандичевським, дослухався до його думки, нерідко надсилаючи йому рукописи своїх творів. обговорював з ним естетичні, музикознавчі та філологічні питання. З іншого боку, Мандичевський був освіченим і зацікавленим слухачем, «який продемонстрував рідкісні знання як у стародавній

музиці, так і в народній творчості» [13, 25]. Брамс цінував такі риси його характеру, як серйозність, гумор і доброта.

Після відставки Е. Гансліка з музикознавчої кафедри у 1895 році Мандичевський призначений на його посаду професора консерваторії у Відні. Він викладає історію музики, гармонію, інструментознавство, контрапункт та композицію. Лекції Є. Мандичевського відрізнялись особливою яскравістю, високим рівнем професіоналізму, були винятково цікавими і змістовними, адже постійно супроводжувались виконанням музичних прикладів, які він старанно підбирав задля кожного заняття. Недаремно майстра назвали «живою музичною енциклопедією». Іноді заняття проводились і вдома у композитора, де його учні збирались, щоб прослухати лекції з історії вокальної музики. Стали популярними й «вечори Й.С. Баха», що організовувались також на квартирі Є. Мандичевського і об'єднували відомих діячів музичного мистецтва, композиторів і виконавців. Активно займаючись педагогічною діяльністю, майстер виховав багато учнів, які стали знаними діячами світової музичної культури. Серед українських учнів Є. Мандичевського, що став його послідовником, був Борис Кудрик – композитор й історик музики.

Після смерті Й. Брамса (1897 р.) Мандичевський відігравав ключову роль у ранніх дослідженнях життя та творчості німецького композитора. Спочатку він перебрав цінну колекцію книг, яка була інформативною про характер музиканта, у фондах бібліотеки товариства керував інвентаризацією та упорядкував книги за категоріями: музичні дисципліни, автографи великих музикантів, гравюри, книги тощо. У статті, що з'явилася в 1904 році, він представив публіці бібліотеку Й. Брамса, яка стала джерелом інформації про людські риси характеру композитора, його уподобання, принципи розуміння мистецтва. Тут спостерігаємо й захоплення Й.С. Бахом і Г. Шютцем (особливо в останні кілька років), зростання зацікавленості творчістю Ж. Бізе, інтерес до переважно німецької, але й іноземної народної пісні. Мандичевський став завзятим пропагандистом його спадщини: разом зі своїм учнем Гансом Галем Мандичевський опублікував 26-томне зібрання творів Й. Брамса, видав біографічний нарис про композитора, окремі наукові праці («Про тріо Брамса сі мажор», «Про бібліотеку Брамса»). Також Мандичевський брав активну участь у спорудженні пам'ятника композитору у Майнінгені (1899 р.).

Є. Мандичевський був визнаним музикознавцем, музичним критиком, дослідником, видавцем та популяризатором творчої спадщини композиторів. Поряд з вище зазначеними працями про творчість Й. Брамса, він досліджує творчість Й.С. Баха, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, К. Черні, А. Брукнера, Й. Штрауса та інших. Є. Мандичевський прославився і як автор численних наукових статей та досліджень, зокрема «Про симфонії Шуберта» (1885 р.), «Дослідження ритму В. Моцарта в його концертах для фортепіано», «Пісні Ф. Шуберта», двотомник «Німецькі танці» та «Благородні вальси» тощо.

Ще з перших років свого перебування у Відні Є. Мандичевський, за заповітом одного із перших своїх викладачів – Г. Ноттебома, видає книгу «Нова Бетховеніана» (1887 р.). Як визначають європейські дослідники [3; 13], Є. Мандичевський – упорядник найвагоміших збірок музичних рукописів у світі. Він перший почав роботу над повним виданням творів Ф. Шуберта і Й. Гайдна, здійснив одну з найбільш вдалих редакцій бетховенських фортепіанних сонат, опублікував додатковий том до повної збірки творів Л. Бетховена, відредагував та видав духовні твори італійського композитора Антоніо Кальдари (1906 р.). За його сприянням протягом 1904 – 1928 рр. опубліковано велику кількість арій та дуетів з кантат Й. С. Баха, двотомне видання, присвячене 100-річному ювілею «Товариства друзів музики», видав біографічні розвідки про А. Брукнера, К. Поля, Й. Штрауса-батька, Й. Штрауса-сина, каталог творів А. Дворжака (1904 р.) список і каталог 104 симфоній Й. Гайдна, де запроваджена нумерація, яка «визнана найдосконалішою, нею послуговуються й досі» [8, 3]. Також Мандичевський прийняв участь у редагуванні «Повної збірки творів Ф. Шуберта» за що Лейпцігський університет присвоїв йому ступінь почесного доктора.

Талант композитора, музикознавця, педагога, видавця та громадського діяча Мандичевський успішно поєднував з диригентською діяльністю, яку він розпочав з 22-річного віку. Свого часу він був хормейстером Віденської співочої академії, диригентом приватних хорів. Багато років (понад 20) диригував жіночим хором «Євсевій Мандичевський», організованим із учениць його дружини Альбіни, яка була співачкою та відомою вчителькою співу. У 1892-96 роках Є. Мандичевський очолював оркестр віденського «Товариства друзів музики». Завдяки його діяльності на цій посаді вперше були

виконані численні твори Брамса, Брукнера, Малера, Регера та інших композиторів.

Доволі великий композиторський доробок Є. Мандичевського. Майстер – автор церковної музики, зокрема 12 літургій із румунськими й українськими текстами, окремих молитов («Отче наш», «Тебе хвалимо», «Алілуя»), псалмів, канонів, а також дві католицькі меси. Вагома його вокальна і хорова творчість, а саме, декілька кантат – «Сила гармонії» (1882), «В краю буків» (1888 – 1889), «Кантата на п'ятдесятиліття Греко-східної вищої реальної школи у Чернівцях» (1913), цикли пісень «Жулейка», «Сльози», румунські пісні та вокальний квартет із супроводом фортепіано «Стрілець» (1905), дитячі пісні й дитяча оперета. У Є. Мандичевського знаходимо також 11 хорів на українські тексти Т. Шевченка («Ой діброво», «І ніч іде, і ніч іде»), Ю. Федьковича («Оскресни, Бояне», «Кобзарська зірниця», «Зозулька», «Наш рідний край», «Місяцю князю», «Вітер в гаї нагинає») на тексти румунських, молдавських, німецьких поетів, а саме М. Емінеску, Г. Кошбука, В. Александрі, О. Влахуце, Ф. Клопштока, Г. Гейне, Ш. Іосіфа й багатьох інших майстрів, численні окремі чоловічі хори.

Є. Мандичевський також багато працював у жанрі обробок. Ним створено низку композицій у вигляді аранжувань арій та дуетів з кантат Й.С. Баха у супроводі фортепіано або ж органу і струнних інструментів, а також органних обробок мес В.А. Моцарта, обробки 12 народних шотландських пісень Й. Гайдна, варіації на теми Г. Генделя. Із натхненням митець брався за створення обробок молдавських, румунських, угорських, німецьких, а також італійських народних пісень. Є. Мандичевський є автором 2 симфоній, увертюр, багатьох творів для фортепіано. Його власні інструментальні композиції максимально проникнуті народними мелосом, як українським, так і румунським.

Євсевій Мандичевський ніколи не поривав зв'язків з рідною Буковиною. У нього завжди були плани повернутися додому, починаючи ще зі студентських часів. У Чернівцях він мріяв зробити власну музичну кар'єру. Нерідко відвідував Чернівці з нагоди різних святкувань, а також за запрошенням сестри Катерини та художника Юстина Пігуляка, в будинку якого часто проводились музичні вечори. На чернівецьких концертах Мандичевський виконував власні твори та ті, що писав на замовлення. Дружні стосунки поєднували

Є. Мандичевського з Ольгою Кобилянською та її братом Максиміліаном, з яким він нерідко музикував. Водночас, перебуваючи у Відні, він мав активне листування з рідними, друзями, максимально активними діячами культури й мистецтв Буковини, а також приймав у своєму віденському помешканні земляків, зокрема художника Е. Бучевського та знаного класика румунської музики Чіприяна Порумбеску.

Але, незважаючи на таку велику популярність Є. Мандичевського на Буковині при житті композитора, його ім'я та спадщина невдовзі забулися на довгі роки. Більшість з його композицій не відтворювалися 100-120 років. А деякі твори взагалі ніколи не звучали, а були лише написані. «Друге відкриття» творчої постаті Євсевія Мандичевського відбулося у Чернівцях лише у наш час. 2017 року вперше видано твір – кантату «Сила гармонії», яка прозвучала у стінах Чернівецької філармонії тільки через майже 100 років від останнього її виконання у 1929 році та через 135 років після її прем'єри.

За сприянням австрійського дослідника Дітмара Фрізенеґґера, в межах його дисертаційного дослідження та фінансування Австрійської служби обмінів, було проведено серію концертів, присвячених творчості Мандичевського, які започаткували щорічний фестиваль «Дні Мандичевського у Чернівцях».

Висновки. Отже, аналізуючи життєвий та творчий шлях Євсевія Мандичевського підкреслимо важливість соціально-культурного дискурсу, оскільки творчі комунікації та взаємодії «віденця з Буковини» з представниками різних народів, композиторських шкіл не лише вплинули на формування творчої особистості митця, але й визначили шлях розвитку музичного мистецтва буковинського краю з його полікультурним, поліфольклористичним та багатонаціональним середовищем.

Перспективи дослідження. Творчість Євсевія Мандичевського – невичерпне джерело інформації про особливості його композиторського стилю, про пріоритети у сфері змісту та форми, художніх образів та методів їх втілення в музиці. Тому подальші розвідки повинні висвітлити деталі творчості композитора, аналітичний зміст яких дозволить глибше зрозуміти специфіку творчого мислення буковинського митця.

Список використаних джерел і літератури:

1. Акатріні В.М. Відновлення фактів про походження Євсевія Мандичевського. *Молодий вчений*. 2017. № 11, Ч. 5. С. 703–706.
2. Акатріні В.М. Повернути втрачені імена: сім'я Мандичевських. *Молодий вчений*. 2015. № 7, Ч. 2. С. 32–36.
3. Дітмар Фрізенеґґер. Передмова до серії: Музика в Чернівцях – друге відкриття / перекл. з нім. В. Кам'янець. *Євсевій Мандичевський. Сила гармонії: кантата для солістів, хору, оркестру та органу* / Упор.: Дітмар Фрізенеґґер. Чернівці: Книги – XXI, 2017. 131 с.
4. Залуцький О.В. Вступна стаття про Євсевія Мандичевського. *Музичне краєзнавство Буковини (присвячене 155-річчю з дня народження Є. Мандичевського):* Хрестоматія: Навчальний посібник до курсу «Музичне краєзнавство». Вип. 9. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2012. 35 с.
5. Каплієнко-Ілюк Ю.В. Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.: монографія. Чернівці: Букрек, 2020. 504 с.
6. Кияновська Люба. Євсевій Мандичевський у музичній україніці. *Українська музика*: щоквартальник ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів, 2012, № 1 (3). С. 38–47.
7. Кушніренко А.М., Залуцький О.В., Вишпінська Я.М. Історія музичної культури й освіти Буковини. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. 376 с.
8. Щербанюк Л. «Гідним хвали вважаю Мандичевського…». *Буковина*. 2002. 21 серп. С. 3.
9. Щербанюк Л. Віденець з Буковини. *Буковинське віче*. 2002. 23 жов. (№ 79). С.3.
10. Яцків О. Віденець родом із Буковини (про Є. Мандичевського). *Мистецтво та освіта.* 1998. №1. С. 61–63.
11. Acatrini V. Compozitorul Eusebie Mandicevschi – pagini românești ale activității sale. *Glasul Bucovinei*. 2018. № 4. P. 52–58.
12. Acatrini V. Date inedite despre Eusebie Mandicevschi. *Ţara Fagilor*. 2018. Vol. 27. P. 278–285.
13. Haiganus Preda-Schimek. Eusebius Mandyczewski (1857–1929) Brahms' Vertrauter. *Österreichische Musikzeitschrift*. 2007. Vol. 62, № 6. P. 24–33. Режим доступу: https://doi.org/10.7767/omz.2007.62.6.24 (дата звернення: 6.11.2015).

References:

1. Akatrini, V.M. (2015). Return the lost names: the Mandyczewski family. Molodyj vchenyj, 7(2), 32–36 [in Ukrainian].
2. Akatrini, V.M. (2017)/ Restoration of facts about the origin of Eusebius Mandyczewski. Molodyj vchenyj, 11(5), 703–706 [in Ukrainian].
3. Friesenegger, D. (2017). Preface to the series: Music in Chernivtsi – the second opening / trans. V. Kamianets. Eusebius Mandyczewski. The Power of Harmony: a cantata for soloists, choir, orchestra and organ. Cernivci: Knyhy –XXI [in Ukrainian].
4. Zalucjkyj, O.V. (2012). Introductory article about Eusebius Mandyczewski. Muzychne krajeznavstvo Bukovyny (prysvjachene 155-richchju z dnja narodzhennja Je. Mandychevsjkogho). Chernivci: Chernivecjkyj nac. un-t, 9 [in Ukrainian].

5. Kapliyenko-Iliuk, Yu.V. (2020). Music art of Bukovyna: Style paradigms of composer art of the XIX–XXI centuries. Chernivci: Bukrek [in Ukrainian].
6. Kyyanovska, L. (2012). Eusebius Mandyczewski in musical Ukrainian studies. Ukrajins′ka muzyka: naukovy chasopys, 1 (3), 38–47 [in Ukrainian].
7. Kushnirenko, A. M., Zalucjkyj, O. V., Vyshpinsjka, Ja. M. (2011). History of musical culture and education of Bukovina. Chernivci: Chernivecjkyj nac. un-t [in Ukrainian].
8. Shherbanjuk, L. (2002). «I consider Mandyczewski worthy of praise...». Bukovyna, 21 August, 3 [in Ukrainian].
9. Shherbanjuk, L. (2002). Viennese from Bukovyna. Bukovynsjke viche, 23 October, 79, 3 [in Ukrainian].
10. Jackiv, O. (1998). A Viennese native of Bukovyna (about E. Mandychevskyi). Mystectvo ta osvita, 1, 61–63 [in Ukrainian].
11. Acatrini, V. (2018). Compozitorul Eusebie Mandicevschi – pagini românești ale activității sale. Glasul Bucovinei, 4, 52–58 [in Romanian].
12. Acatrini, V. (2018). Date inedite despre Eusebie Mandicevschi. Ţara Fagilor, 27, 278–285 [in Romanian].
13. Preda-Schimek, H. (2007). Eusebius Mandyczewski (1857–1929) Brahms' Vertrauter. [Electronic resource]. Österreichische Musikzeitschrift, 62 (6), 24–33. https://doi.org/10.7767/omz.2007.62.6.24 (access date: 6.11.2015) [in German].

UDC 2.23/28
DOI 10.33287/222209

Гавеля Олександра Русланівна,
кандидат філософських наук,
старший лаборант кафедри культурології
Національного університету біоресурсів
і природокористування України
тел. (050) 160 - 76 - 62
e-mail: a.gavelia@ukr.net
https://orcid.org/0000-0003-2599-0269

СУЧАСНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ДУХОВНА ЦІННІСТЬ ХРИСТИЯНСЬКОЇ МОЛОДІ УКРАЇНИ: РЕЛІГІЄЗНАВЧО-ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ

Статтю присвячено релігієзнавчо-філософському аналізу сучасного музичного мистецтва як духовної цінності християнської молоді України. На сьогоднішній день актуальними науковими питаннями є підтримка безперервності національної української традиції; розгляд естетичних цінностей та духовної мотивації

сучасних музикантів, композиторів та музичних виконавців; вивчення змісту їх творчості та впливу на свідомість християнської молоді України. **Метою статті** є розкриття значення сучасного музичного мистецтва як духовної цінності християнської молоді України на основі релігієзнавчо-філософського аналізу. **Методологічною основою** дослідження стали: комплекс загальнонаукових методів (індукція, дедукція, абстрагування, узагальнення); емпірико-теоретичних (аналіз, синтез); конкретно-наукових (анкетування, опитування). Вибір методологічного інструментарію обумовлений його міждисциплінарним характером, що уможливлює розкриття феноменів релігійної свідомості та духовних цінностей з урахуванням надбань релігієзнавства, філософії, богослів'я, теорії та історії культури, соціології культури, мистецтвознавства. **Новизна статті**. У роботі здійснено пояснення процесів формування релігійної свідомості сучасної молоді України з позицій зосередженості на змісті інтелектуальних та емоційних компонентів, які містяться в сучасному музичному мистецтві. Досліджено музичну творчість сучасних композиторів та виконавців у контексті їх соціокультурного виміру та релігійно-філософського сенсу. **Висновки**. Виявлено, що для опитаної нами християнської молоді зрозумілими і прийнятними є музичні твори, в основу яких покладено християнські мотиви, ідеї, теми, філософсько-поетичний сенс, вищі духовні чесноти та цінності. Вони відповідають особливостям їх світосприйняття і світорозуміння, естетичним смакам, а також є найбільш дотичними на рівні їх релігійних переконань, поняттєвої логіки, мовної експлікації та емоційної сфери, сприяють моральному та естетичному становленню християнської молоді у соціумі.

Ключові слова: музичне мистецтво, духовна музика, хорове мистецтво, хорові колективи, Києво-Печерський розспів, богослужбові піснеспіви, популярні пісні релігійного змісту, класична музика.

Gavelya Alexandra, candidate of Philosophical Sciences, senior laboratory assistant of the Cultural studies department in the National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine

Contemporary music art as a spiritual value of christian youth of Ukraine: religious-philosophical analysis

The article is devoted to the religious-philosophical analysis of modern musical art as a spiritual value of the Christian youth of Ukraine. Today,

topical scientific issues are maintaining the continuity of the national Ukrainian tradition; consideration of aesthetic values and spiritual motivation of modern musicians, composers and performers; studying the content of their work and the impact on the consciousness of Christian youth in Ukraine. **The purpose** of the article is to reveal the importance of modern musical art as a spiritual value of the Christian youth of Ukraine on the basis of religious and philosophical analysis. **The methodological basis** of the study were: a set of general scientific methods (induction, deduction, abstraction, generalization); empirical and theoretical (analysis, synthesis); specific scientific (questionnaires, polls). The choice of methodological tools is due to its interdisciplinary nature, which allows the disclosure of the phenomena of religious consciousness and spiritual values, taking into account the achievements of religious studies, philosophy, theology, theory and history of culture, sociology of culture, art history. **The novelty of article**. The article explains the processes of formation of religious consciousness of modern youth of Ukraine from the standpoint of focusing on the content of intellectual and emotional components contained in contemporary music. The musical creativity of contemporary composers and performers in the context of their socio-cultural dimension and religious and philosophical meaning is studied. **Conclusions**. It was found that for the Christian youth we interviewed, musical works based on Christian motives, ideas, themes, philosophical and poetic meaning, higher spiritual virtues and values are understandable and acceptable. They correspond to the peculiarities of their worldview and worldview, aesthetic tastes, and are most relevant to the level of their religious beliefs, conceptual logic, linguistic explication and emotional sphere, contribute to the moral and aesthetic development of Christian youth in society.

The key words: musical art, spiritual music, choral art, choirs, Kyiv-Pechersk chant, liturgical songs, popular songs of religious content, classical music.

Постановка проблеми та її актуальність. У контексті філософських і релігієзнавчих теорій питання духовних цінностей традиційно розглядалось як організація світобудови, соціального життя та існування суспільства, а також як складної ієрархічної системи, що обумовлює становлення та розвиток особистості у соціумі. Підтримка безперервності національної традиції та розгляд сучасного музичного мистецтва як духовної цінності християнської

молоді України на сьогоднішній день є актуальними науковими питаннями.

Важливим в культурологічних та релігієзнавчих розвідках є вивчення скарбниці літературної та художньої творчості українського народу, в якій відображені оригінальні духовні цінності християнської тематики. В музичному мистецтві довершено виявляються координати християнського світогляду, філософія розуміння віруючою людиною сутності створеного Богом світу, минулих історичних подій і сучасності, значення освіти та творчості в духовному розвитку особистості. В релігійній свідомості сучасного музиканта, композитора, музичного виконавця, а також у створених ними культурно-мистецьких продуктах лунають провідні мотиви, ідеї, теми, аналіз яких дозволяє філософам та релігієзнавцям осмислити найвищі чесноти і духовні цінності людини як запоруку її мудрості.

Ще з XVI століття в програму навчання «Братських шкіл» входило вивчення церковних співів. При братствах, на базі цих навчальних закладів, виникали непрофесійні хори, які виконували духовні твори і сприяли утвердженню християнства на теренах України. Підтримка безперервності національної традиції та розгляд сучасного музичного мистецтва як духовної цінності християнської молоді України на сьогоднішній день є актуальними науковими питаннями.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Сучасна християнська музика формує релігійну свідомість людини, втілюється в духовний досвід особистості. Духовну музику створювали українські композитори: М. Аркас, В. Барвінський, М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, С. Дегтярьов, М. Колеса, М. Лисенко, І. Нижанківський, К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович, С. Людкевич та ін., а також сучасні композитори та музиканти: Г. Гаврилець, С. Воробйов, Л. Дичко, І. Сахно, Д. Болгарський, М. Скорик, В. Степурко, Б. Фільц, О. Яковчук та ін. У музичній творчості цих композиторів класиків відтворено старозавітню спадщину, херувимські пісні, вірші Псалтиря, молитва «Отче наш», здійснена сучасна музична інтерпретація псалмів та біблійних текстів Нового Заповіту. Також композитори пишуть сучасну богослужбову музику та популярні пісні релігійного змісту.

Питання християнської духовної музики у сьогоднішньому музичному просторі України розглядаються в працях сучасних

музичних теоретиків та практиків М. Антоненко [1]; А. Ареф'євої [2]; О. Афоніної [3]; Я. Бардашевської [4]; Д. Болгарського [5]; І. Гофман [6]; О. Зосім [7]; М. Камінської [8]; А. Ткаченко [11]; С. Шип [12] та ін.

Зокрема М. Камінська досліджує сакральне хорове мистецтво як один з чинників формування духовності студентів [8]. Стан духовного розвитку сучасної української шкільної молоді вивчає Л. Ороновська та А. Ороновський. Вони вказують, що «українці за своєю ментальністю є схильні до духовного пошуку, потребують високих духовних ідеалів, цінностей, у них переважає „закон серця" над раціональним підходом до життя, прагнуть до трансценденції, що перевищує земні межі» [9, 108]. Водночас, питання новочасної музичної культури як духовної цінності для сучасної молоді України, підкреслимо, в релігієзнавчо-філософському аспекті, залишаються ще малодослідженими.

Метою статті є розкриття значення сучасного музичного мистецтва як духовної цінності християнської молоді України на основі релігієзнавчо-філософського аналізу.

Об'єкт дослідження – сучасне музичне мистецтво у його духовно-ціннісному значенні для християнської молоді України, а **предмет** – релігієзнавчо-філософські особливості новочасного музичного мистецтва у світлі його сприйняття християнською молоддю України.

Виклад основного матеріалу. В українській культурі простежується глибока спадкоємність культурних цінностей, й зокрема в галузі музичного мистецтва. Починаючи з IX – XIII століть формується духовна культура українців, яка була пов'язана з особливим типом релігійного світогляду, основаного на принципах одкровення та монотеїзму, який проявився у самосвідомості християн. Як релігія, християнство на той час виконувало функцію задоволення духовних потреб віруючої людини та місіонерську (пов'язану з євангелізацією населення, поширенням біблійного вчення).

І хоча пройшло вже багато століть з часів Хрещення Русі, означені основні функції християнства й досі актуальні. Про це свідчить той факт, що значний відсоток сучасної української молоді вважає себе християнами. Залишається потреба у задоволенні духовних потреб сучасної віруючої людини засобами християнської релігії, культури, мистецтва та освіти.

Непересічне значення також має функція християнської релігії щодо здійснення місіонерської діяльності представниками різних християнських конфесій (православної, католицької та протестантської). Особливе місце в її реалізації відводиться музичному мистецтву.

Методологічною основою дослідження стали: комплекс загальнонаукових методів (індукції, дедукції, абстрагування, узагальнення); емпірико-теоретичних (аналізу, синтезу); конкретно-наукових (анкетування, опитування). Вибір методологічного інструментарію обумовлений його міждисциплінарним характером, що уможливлює розкриття феноменів релігійної свідомості та духовних цінностей з урахуванням надбань релігієзнавства, філософії, богослів'я, теорії та історії культури, соціології культури, мистецтвознавства.

Нами було проведено емпіричне дослідження особливостей релігійного життя студентської молоді з різних регіонів України (вибірка становила 517 респондентів) і визначено три основні групи респондентів: перша група 1 (132 респондента) молодь, яка відвідує церкву щотижня чи 1-2 рази на місяць; друга група 2 (274 респондента) молодь, яка відвідує церкву 1-2 рази на рік, лише на свята та лише на великі свята; третя група 3 (111 респондентів) молодь, яка зовсім не відвідує церкву. Далі респондентам було запропоновано вибрати декілька варіантів із представлених в анкеті.

З'ясовано, що у музиці респондентам з першої групи найбільше подобаються напрями в музиці: класика; джаз; поп; рок; респондентам з другої групи - поп, класика, рок, джаз; респондентам з другої групи - рок, класика, реп, джаз (див. таблиця № 1).

Часто респонденти, яким найбільше подобається класика, вказують на творчість сучасних композиторів та керівників хорових колективів, таких як Д. Болгарський, В. Степурко та О. Яковчук, які пишуть твори релігійної тематики.

Потужний вплив на українські православні богослужбові піснеспіви має Візантійська духовна традиція. Але треба зазначити, що завдяки праці таких сучасних науковців та діячів культури, як Д. Болгарський, серед церковних хорів популяризується пісенна традиція Києво-Печерського розпіву. Будучи керівником об'єднаного хору духовних шкіл Київської духовної Семінарії та Академії, він склав та випустив цілий перелік компакт-дисків із записами

православних богослужбових піснеспівів, виконаних у традиції Київо-Печерського розпіву, серед яких «Великий пост», «Божественная Литургия», «Большой покаянный канон св. Андрея Критского», «Всенощное бдение», «Акафист Почаевской иконе Пресвятой Богородицы». Цим самим він поширив серед багатьох християн духовний спадок пісенної традиції Києво-Печерського розпіву, якій немає аналогів. Д. Болгарський також є автором, редактором та укладачем низки нотних збірників у цій же традиції; автором дисертаційного дослідження на тему «Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури» [5].

Сучасний український композитор В. Степурко є засновником новітнього напряму духовної православної музики. В доробку автора багато хорових музичних композицій на релігійні тексти. Основним виконавцем його творів є Камерний хор «Київ», яким було записано збірку «Київські фрески». До неї увійшли наступні твори: «Блажен муж», «Хвалите Господа», «Святому Феодосию Печерскому», «Вірую, Отче Наш, Єдин Свят» (із Літургії) та ін. Також хор «Київ» виконує твори В. Степурко написані на основі Псалмів Давидових: Псалом 20, 23, 135, 136. Колектив камерного хору «Почайна» також випустив компакт-диск з видатними творами В. Степурко, «Богородичні догмати», а також «Літургія сповідницька». Слід зазначити, що творчі доробки українських композиторів, які пишуть сучасну духовну музику користуються великою популярністю серед багатьох хорових колективів України та за кордоном.

О. Яковчук є одним із найбільш популярних сучасних українських композиторів, які працюють у жанрі хорової музики. На думку респондентів, такі твори О. Яковчука як «Божественна Літургія», «Триптих» та «Щедрівка» є зразком високодуховної та сучасної української музики. Ці твори мають досить складну гармонію, й водночас доступні для сприйняття широкого загалу слухачів. Твір «Божественна Літургія» справив особливе враження на молодь у виконанні Київського муніципального академічного хору «Хрещатик» (диригент П. Струць) та Симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України (диригент В. Шейко). Християнська молодь переконана, що саме мовою музики, О. Яковчуку вдається доносити всьому світові духовні цінності українського народу.

Православна молодь також згадала про хоровий твір «Кант преподобному Нестору Літописцю» на слова і музику О. Яковчука у виконанні хору студентів Київської Духовної Академії (місто Київ, 2020). Як відомо, Преподобний Нестор Літописець – це київський літописець і чернець Києво-Печерського монастиря. Вшанування його пам'яті припадає на 9 листопада. Цього дня в Україні (починаючи з 1997 року) відзначають День української писемності та мови. Згадування про цей хоровий твір свідчить, що духовною цінністю для православної християнської молоді є класична хорова музика, яка тематично містить в собі цілий пласт української історії.

Серед найулюбленішої музики християнська молодь часто називає українські рок-гурти: «Океан Ельзи», «Скрябін», «Kozak system», «С.К.А.Й», «Друга ріка», «Воплі Відоплясова», «Один в каное», «Бумбокс», «The Hardkiss», «Без обмежень». Респонденти також часто називають свої улюблені християнські гурти: «Ed Studio», «Слово Жизни Music», «ІХТІС Band», «Skubenich Brothers», «Песнь Возрождения», «Русавуки», «Краеугольный камень», «Trio Nara», «4U Band».

Серед улюблених співаків християнська молодь назвала «Dzidzio» та його альбом «Молитва за Україну», в якому записано відомий церковний гімн України «Боже великий єдиний» (слова О. Кониського, музика М. Лисенка).

Найпопулярнішими релігійними піснями прославлення представники протестанських конфесій вважають: «Скоро, скоро вже ми побачимо Христа», «Як олень прагне до потоків, так душа моя прагне Господа», «Хвала Тобі наш Господь», «Тут, на землі, ми перехожі», «Якщо чекає тебе дорога», «Добре мені з Тобою бути», «Шукайте насамперед Царства Божого» та ін. Ці пісні супроводжують молодь на богослужіннях та на євангелізація, на музичних фестивалях, в християнських таборах відпочинку, в домашніх групах. Однією з найбільш улюблених пісень респонденти вважають «Господь,Ти Пастир мій». Це старозавітній псалом Давида, покладений на сучасну популярну музику. Християнська молодь назвала одного з найкращих її сучасних виконавців – вокально-інструментальний гурт «Нове Покоління» з міста Рига. Ця пісня була заявлена на потрапляння в Книгу Рекордів Гіннесу, так як є музичним твором на духовну тематику, який має найбільше перекладів на різні мови світу та найчастіше виконується на планеті Земля. Також, серед улюблених,

респонденти згадали вокально-інструментальний гурт братів Соколових «SokolovBrothers». Пісні у їх виконанні потрапили в топ популярних пісень прославлення. Зокрема, пісня «Превозносим» має 7,8 млн. переглядів на відеохостингу YouTube.

28-29 січня 2022 року у місті Ірпінь (Україна) пройшла 7-ма щорічна конференція для християн у творчих професіях «Служіння. Творчість. Місія», де було зібрано разом близько 250 професійних українських музикантів, співаків, письменників та художників, а також 1500 молодих християнських лідерів. Результатом роботи стало об'єднання християн протестантської конфесії, які наділені потенціалом у своїй творчій професії [10]. В конференції були задіяні популярні християнські музичні гурти «Фавор» та «Not an idol». Присутні були націлені на розвиток творчого потенціалу, на чесне і віддане служіння Україні через відповідальне ставлення до своєї праці, доброчесні стосунки з іншими людьми, дотримання та виконання законів держави.

Християнська молодь католицької конфесії серед улюблених виконавців назвала музичний гурт української греко-католицької церкви «Новий час», якому вже понад десять років. Колектив гурту Р. Назаркевич, Т. Когут та М. Ковальчук – це священики із Західної України, які співають духовно-патріотичні пісні та читають поезії. У творчому доробку цього гурту три музичні альбоми: «Подай мені руку», «Запали свічу» та «Щастя бажаємо вашому дому». Цей музичний гурт відомий в різних куточках України, Польщі, Італії та Іспанії. Після виступу, за бажанням, священнослужителі сповідують присутніх, проповідують Євангеліє, й тим самим впливають на їх релігійну свідомість.

Результати дослідження та їх обговорення. Здійснено пояснення процесів формування релігійної свідомості сучасної молоді України з позицій зосередженості на змісті інтелектуальних та емоційних компонентів, які містяться в сучасному мистецтві. В музичній творчості українських композиторів-класиків християнські цінності відтворені через використання ними мотивів старозавітньої спадщини, херувимських пісень, віршів Псалтиря, молитви «Отче наш», через музичну інтерпретацію псалмів та біблійних текстів Нового Заповіту, через втілення християнських духовних ідеалів у сучасній богослужбовій музиці та в популярних піснях релігійного змісту. Досліджено музичну творчість сучасних композиторів та

виконавців у контексті їх соціокультурного виміру та релігійно-філософського сенсу.

Висновки. Виявлено, що найбільшою популярністю серед опитаної нами християнської молоді користується класична, джаз, поп, рок та реп музика. Встановлено, що на ментальному рівні класична музика є найбільш інтегрована у свідомість молодого покоління українців. Зрозумілими і прийнятними для респондентів є музичні твори, в основу яких покладено християнські мотиви, ідеї, теми, філософсько-поетичний сенс, вищі духовні чесноти та цінності. Вони відповідають особливостям їх світосприйняття і світорозуміння, естетичним смакам, а також є найбільш дотичними на рівні їх релігійних переконань, поняттєвої логіки, мовної експлікації та емоційної сфери, сприяють моральному та естетичному становленню християнської молоді у соціумі.

Перспективи. Результат проведеного нами дослідження співвідноситься з висновками вчених М. Антоненко, А. Ареф'євої, О. Афоніної, Я. Бардашевської, Д. Болгарського, І. Гофман, О. Зосім, М. Камінської, Л. Ороновської, А. Ороновського, А. Ткаченко, С. Шип та ін., які вважають, що музичне мистецтво є одним із важливих чинників формування моральних та естетичних цінностей молодого покоління українців, яке прагне до високих духовних ідеалів. Напрямки подальшої дослідницької роботи пов'язані із системним аналізом і виявленням потенціалу сучасного мистецтва як засобу формування свідомості сучасної християнської молоді.

Таблиця № 1

Група 1 (132 респондентів) молодь, яка відвідує церкву щотижня чи 1-2 раз на місяць	
Напрями в музиці	**Кількість респондентів у відсотках від групи**
Класика	33,08%
Джаз	15,38%
Поп	13,85%
Рок	13,08%
Блюз	5,38%
Хіп-хоп	5,38%
Народна	5,38%
Церковний хор	3,08%
Хоровий спів	2,31%
Фортепіано	2,31%
Лірика	2,31%
Альтернативна	1,54%
Група 2 (274 респондента) молодь, яка відвідує церкву 1-2 рази на рік, лише на свята та лише на великі свята	

Напрями в музиці	Кількість респондентів у відсотках від групи
Поп	18,25%
Класика	15,69%
Рок	15,33%
Джаз	10,22%
Реп	4,38%
Не цікавить	4,38%
Хіп-хоп	2,55%
Народна	1,46%
Опера	1,46%
Інструментальна	1,09%
Метал	0,73%
Група 3 (111 респондентів) молодь, яка зовсім не відвідує церкву	
Напрями в музиці	**Кількість респондентів у відсотках від групи**
Рок	34,23%
Класика	20,72%
Реп	13,51%
Джаз	11,71%
Метал	6,31%
Не цікавить	6,31%
Хіп-хоп	5,41%
Інструментальна	4,5%
Блюз	4,5%
Народна	1,8%
Кантрі	1,8%
Панк	1,8%
Поп	19,82%

Список використаних джерел і літератури:

1. Антоненко М.М. Православна духовна музика в системі української культури кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 16 с.
2. Ареф'єва А.Ю. Образи сакрального мистецтва в музиці України ХХ–ХХІ століть. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2016. Вип. 11. С. 15–18.
3. Афоніна О.С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму: монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 164 с.
4. Бардашевська Я.М. Псалми у творчості Віктора Степурка: контекст жанру й деякі особливості інтерпретації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 21(1). С. 150–156.
5. Болгарський Д.А. Києво-Печерський розспів як церковно-певчий феномен української культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2002. 21 с.
6. Гофман І.Т. Старозавітня спадщина у християнській музичній культурі: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів, 2013. 208 с.
7. Зосім О.Л. Сакральний вимір східнослов'янської духовної пісенності другої половини ХVI – початку ХХІ ст.: дис. … докт. мист: 26.00.01 Київ, 2018. 503 с.

8. Камінська М. Сакральне хорове мистецтво як один з чинників формування духовності студентів. «Young Scientist». 11 (63). Листопад. 2018. С. 175–177.
9. Ороновська Л., Ороновський А. Стан духовного розвитку сучасної української шкільної молоді. Естетичне виховання дітей та молоді: синергія культури і освіти: збірник матеріалів Шостого Міжнародного науково-практичного семінару. Дрогобич 2020. С. 101–109.
10. Стралківська М. В Ірпені відбулася конференція для християн у творчих професіях. Слово про християн. Християнська газета. Ірпінь. 3 лютого, 2022. URL: https://slovoproslovo.info/v-irpeni-vidbulasya-konferentsiya-dlya-hristiyan-u-tvorchih-profesiyah
11. Ткаченко А.І. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості: дис. … канд. мист.: 17.00.03 Львів, 2016. 250 с.
12. Шип С. Духовная музыка и родственные жанровые категории (к определению понятий). *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Мистецтвознавчі пошуки*. 2008. № 78. С. 52–64.

References:

1. Antonenko, M.M. (2020). Pravoslavna dukhovna muzyka v systemi ukrainskoi kultury kintsia XX – pochatku XXI stolittia. [Orthodox spiritual music in the system of Ukrainian culture of the late XX - early XXI century]. Kyiv, 16 [in Ukrainian].
2. Arefieva, A.Yu. (2016). Obrazy sakralnoho mystetstva v muzytsi Ukrainy XX – XXI stolit. [Images of sacred art in the music of Ukraine of the XX – XXI centuries]. Aktualjni problemy filosofiji ta sociologhiji, 11, 15–18 [in Ukrainian].
3. Afonina, O.S. (2012). Suchasna ukrainska muzyka u vymirakh yevropotsentryzmu [Contemporary Ukrainian music in the dimensions of Eurocentrism]. Kyiv: NAKKKiM, 164 [in Ukrainian].
4. Bardashevsjka, Ja.M. (2015). Psalmy u tvorchosti Viktora Stepurka: kontekst zhanru y deiaki osoblyvosti interpretatsii. [Psalms in the work of Victor Stepurko: the context of the genre and some features of interpretation]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Mystetstvoznavstvo, 21(1), 150–156 [in Ukrainian].
5. Bolharskyi, D.A. (2002). Kyievo-Pecherskyi rozspiv yak tserkovno-pevchyi fenomen ukrainskoi kultury [Kyiv-Pechersk chant as a church-singing phenomenon of Ukrainian culture]. Kyiv, 21 [in Ukrainian].
6. Hofman, I.T. (2013). Starozavitnia spadshchyna u khrystyianskii muzychnii kulturi Гофман І.Т. [Old Testament heritage in Christian musical culture]. Lviv, 208 [in Ukrainian].
7. Zosim O. L. (2018). Sakralnyi vymir skhidnoslov'ianskoi dukhovnoi pisennosti druhoi polovyny XVI – pochatku XXI stolittia. [The sacred dimension of East Slavic spiritual singing of the second half of the 16th - beginning of the 21st century]. Kyiv, 503 [in Ukrainian].
8. Kaminsjka, M. (2018). Sakralne khorove mystetstvo yak odyn z chynnykiv formuvannia dukhovnosti studentiv. [Sacred choral art as one of the factors shaping the spirituality of students]. Young Scientist, 175–177 [in Ukrainian].

9. Oronovsjka, L., Oronovsjkyj, A. (2020). Stan dukhovnoho rozvytku suchasnoi ukrainskoi shkilnoi molodi. [The state of spiritual development of modern Ukrainian school youth]. Drohobych, 101–109 [in Ukrainian].
10. Stralkivsjka, M. (2022). A conference for Christians in creative professions was held in Irpen. URL: https://slovoproslovo.info/v-irpeni-vidbulasya-konferentsiya-dlya-hristiyan-u-tvorchih-profesiyah
11. Tkachenko, A.I. (2016). Ukrainska sakralna monodiia v suchasnii kompozytorskii tvorchosti. [Ukrainian sacred monody in modern composition]. Lviv, 250 [in Ukrainian].
12. Shyp, S. (2008). Dukhovnaia muzika y rodstvennie zhanrovie katehoryy (k opredelenyiu poniatyi). [Sacred music and related genre categories (to the definition of concepts)]. Kyiv, 78, 52–64 [in Ukrainian].

UDC 781.6
DOI 10.33287/222210

Шурдак Марія Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри історії та теорії мистецтв
Волинського національного університету
імені Лесі Українки
тел. (073) 302 - 64 - 46
e-mail: mariia.shurdak@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-0470-5994

ІНТЕГРАЦІЯ ТЕХНІК КОМПОЗИЦІЇ У XX СТОЛІТТІ: ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ

Мета статті – полягає у тому, щоб розкрити і дослідити з точки зору теоретичного музикознавства, яким чином відбувається процес інтеграції технік композиції у музиці XX століття. Дати пояснення терміну «інтегративні явища технік композиції». Для проведення даного дослідження були застосовані наступні **методи дослідження:** історично-порівняльний, який використовували при виявленні можливих елементів технік для подальшої їх взаємодії; методика аналізу інтегративних явищ, без якої практично неможливо виявити безпосередньо сам процес інтеграції (інтегративне поле) у сучасній музиці; структурно-системний метод – при вивченні наукової літератури стосовно питань технік композицій, а також метод узагальнення – для отримання результатів дослідження. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що теоретично досліджено,

обґрунтовано та проаналізовано процес інтеграції технік композиції у XX столітті, який дуже важливий для сучасного музикознавства. **Висновки.** Інтеграція технік простежується на декількох рівнях організації музичного матеріалу. Враховуючи можливі інтегративні моменти у кожній техніці, слід підсумувати, що процес внутрішнього обміну та взаємозбагачення виявляється на трьох важливих рівнях, а саме – звуко-звучання, гармонії та фактури. З врахуванням вертикальної та горизонтальної організації матеріалу утворюється дев'ять перетинів, які є основою інтегративного поля. Саме у інтегративному полі взаємодіють елементи з різних технік композиції, що впливає на інтегративний процес у створенні нової музичної мови, форми та цілісності композиції. Завдяки інтеграції технік композиції композитори XX століття вийшли на новий етап у створенні музичних композицій.

Ключові слова: техніки композиції, сонорика, алеаторика, додекафонія, серіалізм, інтеграція технік композиції, інтегративний процес.

Shurdak Mariia, PhD in Arts, Seniour Teacher, Department of Arts History and Theory, Lesya Ukrainka Volyn National University

Integration of composition techniques in the 20th century: theoretical foundation

The purpose of the article is to reveal and investigate from the point of view of theoretical justification, how the process of integration of composition techniques takes place in the 20th century. Give an explanation of the term „integrative phenomena of composition techniques". The following **research methods** were used to conduct this research: historical-comparative, which was used to identify possible elements of techniques for their further interaction; the method of analysis of integrative phenomena, without which it is almost impossible to directly identify the process of integration (integrative field) in modern music; structural-systemic method – when studying scientific literature on the issues of composition techniques; also the method of generalization – for obtaining research results, which is very important for modern musicology. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that the process of integration of composition techniques in the 20th century has been theoretically investigated, substantiated and analyzed. **Conclusions.** The integration can be traced at several levels of organization of musical material. Taking into account the possible integrative moments in each technique, it should be

summarized that the process of internal exchange and enrichment is manifested on three important levels – sound-sounding, harmony and texture. Taking into account the vertical and horizontal organization of the material, nine intersections are formed, which are the basis of the integrative field that elements from different composition techniques interact, which affects the integrative process in creating a new musical language, form and integrity of the composition.

The key words: composition techniques, sonoric, aleatoric, dodecaphony, serialism, integration of composition techniques, integrative process.

Постановка проблеми. XX сторіччя залишило для вчених, істориків, музикознавців багато цікавих (іноді філософських) та складних для розуміння питань. Одним із таких важливих аспектів теоретичного музикознавства – техніки композиції та інтегративні явища у техніках композиції. Значна частина музикознавців зіштовхувалась з питаннями технік композицій, вибору їх у певного композитора та впливу технік на формотворення твору загалом. Проте, дослідження інтегративних явищ технік композиції у XX столітті залишається практично нерозкритим. Тому зроблено спробу дослідити та збагатити теоретичний напрям музикознавства, а саме – розкрити питання інтеграції технік композиції у XX столітті.

Актуальність дослідження. Техніки композиції постійно привертають до себе увагу не лише композиторів чи виконавців, але і музикознавців. Питання теоретичного обґрунтування інтеграції технік композиції все ще одне з важливих проблем сучасного теоретичного музикознавства. Огляд вітчизняної та зарубіжної наукової літератури вказує, що технікам композиції надано доволі багато уваги. Однак у цих роботах не вказується важливий аспект інтегративних явищ у техніках композиції, який зумовив вибір для даного дослідження. Обрана проблематика статті спрямована на розкриття та пояснення актуального у теоретичному музикознавстві питанні – інтеграції технік композиції у XX столітті.

Аналіз сучасних публікацій. Питання техніки композиції висвітлюються у дослідженнях С. Гоменюк [1], Е. Денісова [2], Т. Дугіної [3], О. Жаркова [4, 5], Ц. Когоутека [6], Т. Кюрегян [8], О. Маклигіна [9], О. Соколова [10], В. Ценової [11] та ін. Серед сучасних досліджень, в яких розкрито питання технік композицій з аналітичним підходом до компонентів технік, слід відзначити наступні

праці: Т. Дугіної [4], О. Жаркова [5], І. Тукової [12]. На жаль, на аспекті інтегративних явищ у техніках композиції в сучасних теоретичних працях, увага практично не зосереджується, але музична практика дуже потребує таких досліджень.

Мета статті – теоретично обґрунтувати та дослідити проблеми інтеграції технік композиції у XX ст.; розкрити поняття «інтегративні явища технік композиції»; виявити умови для інтеграції різних технік та уточнити, які якості елементів технік композиції, потенційно стають підґрунтям для інтеграції технік загалом у творах.

Об'єкт дослідження – інтеграція технік композиції у XX ст., а **предмет –** теоретичний огляд та пояснення процесу інтеграції технік композицій у XX ст.

Виклад основного матеріалу. Дивовижне XX століття – це період наповнений нових відкриттів, оригінальних підходів до жанрів і форм, новаторських ідей та методів написання композицій. Це час оновлення і переосмислення композиторських здобутків з попередніх епох, шляхів до нових пошуків звучання, експериментів у техніках композиції, формотворенні і викладенні музичного матеріалу. У музиці XX століття використання і взаємодія різних технік композиції стає одним з провідних тенденцій сучасного мистецтва.

Комбінування певних елементів з різних популярних технік композиції (наприклад, серійної, сонорної, алеаторики) дозволяють композиторам отримувати нові творчі здобутки, створювати нові образи, ідеї, концепції оновлення та розвитку музичного матеріалу. Розмаїття технік композиції і їх інтеграція вплинули на характерну самобутність реалізації задумів та неповторність авторського, індивідуального прояву композиторського «я».

У композиторській творчості XX століття загалом простежуються два напрямки до використання у своїх творах сучасних технік. Перший з них полягає в тому, що композитор обирає одну техніку і пише повністю твір у цій техніці. Таким чином, він максимально розкриває своє вміння працювати і творити у певній техніці. Другий напрям спрямований на використання декількох елементів з різних технік, які при внутрішній взаємодії і послідовному розвитку утворюють нову композиційну єдність.

Саме другий напрямок найчастіше зустрічається у композиторській практиці XX століття. Мабуть, він сприяє максимально широкому, необмеженому вираженню конкретного

авторського задуму, втіленню унікальних, неповторних ідей та реалізації своїх творчих здобутків композиторам.

Складність цього процесу для композиторів полягає у чіткій диференціації спільного (достатнього вибору технік, стилю) і разом із тим, знайти одиничне (тобто, винятковий і неповторний музичний твір), відмінне від усього уже створеного.

Музика середини XX століття наповнена різними техніками композиції, які є самостійними, іноді гостро протилежними одна одній (наприклад, строгість додекафонії, свобода алеаторики, тотальність серіалізму і звукова свобода сонорики). Серед найбільш часто використовуваних композиторами технік композиції є наступні: додекафонія, серіалізм, алеаторна, сонорна техніка.

Проте у модерній композиторській діяльності частіше трапляються випадки створення композицій з використанням не однієї обраної техніки, а мікcту з різних технік (певних яскравих елементів), які потім інтегруються в цілісний твір. Цей момент поєднання та різноманітності у виборі технік розкрив перед композиторами необмежені можливості для втілення ідеї, певного задуму, проявів композиторської індивідуальності та оригінальності. Власне інтегративний процес – внутрішнім, тому що він знаходиться не на зовнішньому, а у глибинному розвитку композиції. Він складається з елементів відомих технік композиції та розвитку цих елементів всередині твору. Інтегративними явищами у статті розуміємо такі об’єднання фрагментів з різних технік, які утворюють новий музичний матеріал та не порушують цілісності твору.

Потрібно уточнити момент, що інтегративний процес проявляється всередині композиції, тому у певному моменті музичного матеріалу можуть інтегруватися різні елементи з різних технік. Таким чином процес об’єднання в єдине ціле стає мобільним за своєю природою.

Іноді буває, що у межах якогось одного розділу інтегруються обрані композитором елементи з різних технік на усіх композиційних рівнях. Підсумовуючи вищевказане, інтегративні явища у техніках композиції – це процес застосування у музичному творі певних обраних композитором найбільш вдалих (з його точки зору) елементів з різних технік композиції, які утворять нове цікаве поєднання у викладенні музичного матеріалу.

Методика аналізу допомагає визначити і конкретизувати яким чином відбувається процес інтеграції технік.

Варто зазначити, що методика аналізу інтегративних явищ у техніках композиції відштовхується від порівняльного аналізу. У ній є три послідовних етапи. Для початку потрібно детально проаналізувати усі елементи музичного матеріалу, щоб ретельно з усім розібратися (умовно відокремити одне від одного). Наступним (другим) кроком – необхідно визначити та систематизувати, які елементи точно відповідають уже відомим технікам композиції (тобто, знайти кожний фрагмент техніки та розприділити до відповідної техніки). Третій етап напевне найскладніший за усі попередні. Потрібно уявити інтегративне поле кожної техніки та проаналізувати, які елементи технік об'єднуються у конкретному музичному матеріалі.

Дана методика схожа до жанрової методики. Однак, жанровий аналіз виходить від загального (тобто, характерної жанрової моделі) до конкретного твору, але методика інтегративних явищ побудована на принципі руху від окремого (наприклад, музичних елементів) до загального (як співвідносяться такі елементи з відомими техніками композиції).

Для методики визначення інтегративних явищ характерний принцип постійного порівняння і співставлення одиничного (окремого) та загального (також, певних елементів і конкретної техніки у визначеному музичному матеріалі). Це є вирішальним аспектом для методики інтегративних явищ у композиціях. Більш детальніше характеризувати цю методику важко, тому що не існує єдиного послідовного вибору для елементів технік, щоб утворився процес інтеграції. У кожному окремому випадку відповідно змінюється набір елементів технік, тому відмінним буде і поєднання різних технік всередині твору.

Безумовно методика аналізу інтегративних явищ у техніках композиції полегшує дослідникам роботу, але існує дуже важливий момент без якого буде нездійснимим інтегративний процес.

Для того, щоб стало можливим функціонування інтегративних явищ між техніками композиції потрібно сформувати умови, які б сприяли цьому. Такі умови мають забезпечити об'єднання елементів з різних технік в нероздільну цілісність у музичному творі. Саме такі умови у статті називаються «інтегративне поле» – формує належні умови, ще також використовує характерні якості елементів з різних

технік композицій для об’єднання і можливої інтеграції з іншими техніками.

З іншої сторони інтегративне поле – це той момент, коли виявляється найбільша сфокусованість на тих параметрах техніки, характерні ознаки якої також притаманні і іншим технікам. Тобто, для виникнення інтегративного поля, де пізніше будуть відбуватися процеси інтеграції технік, повинні сформуватись потрібні умови та наявні ті складові елементи, які притаманні різним технікам композиції.

Щоб охарактеризувати головні складові інтегративного поля важливо проаналізувати ті притаманні ознаки конкретної техніки композиції, в яких безпосередньо закладений момент для інтеграції з іншими техніками. Проаналізуємо у техніках композиції необхідні моменти, що допомагають усвідомити формування інтегративного поля.

Варто наголосити на тих ключових моментах, які сприяють вподальшому для виникнення інтегративних явищ у техніках композиції.

У додекафонії з точки зору звуковисотності провідним елементом є сприйняття звуку як точки. Водночас, переміщення у часі звукового ряду наголошують на моменті звукових блоків. Ось чому спочатку композитор управляє (працює) зі звукорядами, які у свою чергу утворюють блок. Такий момент у процесі розвитку матеріалу переходить у техніку груп, що стає провідним у аспекті інтегративних явищ між техніками композиції (наприклад, алеаторикою).

Потрібно зазначити, що «теми не обов’язково ідентичні ряду» [7, 10]. Якщо тема це сформована, повноцінна структура, то серія – «заготовка», яка потребує доопрацювання до рівня теми. Інтонаційний характер серії безпосередньо пов’язаний з традиційним розумінням тематизму. Тематизація серії перетворюється у техніці груп в самостійний принцип. Також нетематичний принцип серії (ряду) підсилює момент у додекафонії і вказує на схожість ряду і звукоряду у тональності. Звідси і виходить основний принцип модальності, показовий для додекафонії і який пізніше перетворюється у серіалізм. Серіалізм виходить зі звуковисотної сфери (звуковисотного ряду), переходить на усі інші параметри музичної мови: ритм, артикуляцію, динаміку. Тому твір написаний з використанням серіалістичної техніки складніший завдяки множинності параметрів, що

підкоряються ряду. Стосовно звуку, то в серіалізмі на першому місці – блоковість (не лінія), не пермутації (перестановки) серії, а поєднання рядів. Багаторівневе поєднання різних рядів зумовлює те, що серійний принцип стає слабшим. Можливість перенесення ряду з звуковисотної сфери у інші розширило вагомість серіалізму як техніки композиції.

Серіальна композиція, зазвичай дуже складно побудована, тому на слух практично не можливо простежити будови рядів. Зменшується слухове відчуття матеріалу (темоутворення), а загальний розвиток набуває іноді випадкових якостей. У такому разі слух природно спрямовується на фонічній стороні, як власне співставляються окремі фактурні блоки.

Це означає, що серіалізм може поєднуватись з сонорикою і алеаторикою. Однак це також свідчить, що у творах XX століття ідея, концепція і розвиток музичного матеріалу при аналітичному огляді у порівнянні з просто слуховим сприйняттям музики, набувають зовсім іншого значення. Часто проаналізований матеріал у партитурі створює повноцінне сприйняття, на відміну можливого сприймання його лише на слух.

Аналізуючи додекафонію і серіалізм, відразу виникають питання стосовно пуантилізму. Будучи скоріше не технікою композиції у звичному вигляді, а методом, пуантилізм, привніс значний вплив на композиторське сприйняття і мислення в цілому. У питаннях інтегративності здається, що пуантилізм перший так яскраво проявляється у музичних композиціях. Оскільки функцію «крапки» виконують окремі звуки, інтервали, що часто перегукуються з паузами. Ще важливим компонентом пуантилістичної музичної тканини є більш прозора, розріджена фактура.

Пуантилістична фактура, в даному аспекті виявляється як нова система організації музичного матеріалу. Обов’язковий для пуантилізму принцип відокремленості для кожного тону, заснований на регулюванні параметру роздільності (дискретності). Зменшення ролі інтонації на користь вагомості одного тону, утворюється не тільки за допомогою певної періодичності повторень звуків і пауз (горизонтальний параметр дискретності), також впливає величина інтервалу (широкий, вузький), співвідношенням регістрів (вертикальний параметр).

У пуантилізмі (також як і було у серіалізмі), крім звуковисотних, ритмічних і фактурних параметрів, найголовнішими будуть тембр,

артикуляція і динаміка. Вибір різноманітних тембрів, співставлення динамічних відтінків, різноманітність у артикуляції та виконавських штрихах сприяє тому, щоб композитори досягали ефекту балансування між плавністю, протяжністю (континуальністю) та розділеністю (дискретністю) – дуже характерні ознаки для пуантилізму.

Варто відзначити момент споріднення пуантилізму з додекафонією та алеаторикою (сприймання звуку як крапки). В умовах пуантилізму, при значному послабленні лінеарності, величезного значення набуває фактурно-регістрове розташування. Наприклад, у пуантилістичній композиції стрибки (широкі, регістрові), вони замінюють собою мелодію (мелодичну лінію, лінеарність). Вони звучать яскраво в усіх фактурних умовах та акцентують у собі на інтонаційному прояві, що значно виділяє фонічний момент. Це також є однією з передумов для можливої інтеграції в алеаторно-сонорній фактурі у творі.

Стосовно алеаторики і сонорики, то у музикознавстві переважає думка, що ці дві техніки протилежні серійній техніці і пуантилізму. Не заперечуючи це положення, проакцентуємо в цих техніках лише моменти, які співвідносяться з аспектом даної статті.

Як вказує дослідниця Т. Кюрегян алеаторика – це «техніка композиції, яка передбачає неповну фіксацію музичного тексту, відносно вільно реалізованого чи навіть „дописаного” в процесі виконання» [8, 412]. У статті звертається увага лише на контрольованій (обмеженій) алеаториці. Оскільки контрольована алеаторика це теж імпровізація, але у ній композитор визначає наскільки тривалим і розгорнутим буде звукове наповнення композиції. Виконавець власне підкоряється волі автора у творі і виконує точні вказівки у партитурі (це стосується також і тривалості звучання). Для алеаторики важливим параметром стає свобода у часі тривалості звучання музичного матеріалу. Дана «свобода» – це не нове явище, оскільки з історії музики відомо про мелізми, цифрований бас, нотацію (безтактову) французьких клавесиністів, невиписані каденції у солістів, стали витоками для майбутньої техніки – алеаторики.

Для побудови матеріалу алеаторного блоку у музичних композиціях XX століття часто використовують прийом звучання (звук) – паузування (пауза, тиша, мовчання). У алеаторному блоці важливим елементом лишається пауза, а звучання має мобільну

природу побудови : від звичайного тематизму до сонорики, серійності, пуантилізму (аж до серійних плям і пластів). Якщо багато разів повторюється матеріал у блоці з відносно вільним ритмом, то цей момент створює подібність блоку і пермутацій серії (принцип організації однаковий, але звучання різне).

Сонорна техніка має диференційоване розмежування у звуковому наповненні : від мінімального до максимального. У музичній практиці зустрічаються приклади, коли використовуються окремі зразки вживання кластерів, а з іншої сторони – тотальна сонористика пластів. Сонорна техніка насправді дуже складна та неоднозначна. Багато суперечливих моментів існує у ній. Саме явище даної техніки основується на слуховому сприйнятті музичного матеріалу, а вже потім на аналітичному розборі деталей створення. Відомий в музикознавчій літературі розподіл на «висотно-недиференційовані» – «висотно-диференційовані» («сонорні-не сонорні») часто інтегративні явища допомагають зрозуміти природу певного конкретного музичного матеріалу.

Звичайно, що алеаторика часто інтегрується з сонорикою. Тому алеаторний блок перетворюється на алеаторно-сонорний блок. Відповідно якщо алеаторика привносить у музику часову свободу, то сонорна техніка – свободу у побудові вертикалі і горизонталі. Також сонорна техніка характеризується новим відчуттям лінії та фактури. Звук в сонорній техніці перетворюється у звукову пляму або пласт. А час (дискретний) у композиції, в свою чергу утворює континуальну поліпластовість матеріалу. З’являється у сонорній техніці нове відношення між унісоном і кластером. Музичний розвиток композиції з використанням сонорики простежується на рівні сонорної плями або пласту, який у свою чергу може переходити навіть у блоковість, що споріднює цю техніку з алеаторикою. Зрозуміло, що вищевказане може означати про інтегративні зв’язки сонорики і алеаторики.

Інтегративний процес дозволяє композиторам вийти на новий, незвичний рівень композиторського втілення та показати майстерність володінням поєднання елементів з різних технік не порушуючи єдності композиції. Інтегративність розширює та сприяє більшій творчій свободі і індивідуальності у можливій реалізації музичного матеріалу, ідеї та композиторського задуму. Можливість поєднання між собою різних елементів технік впливає на загальну концепцію композиції.

Висновки. Отже, інтеграція технік проявляється на різних рівнях будови музичного матеріалу. Інтегративні моменти у техніках композиції відбувається на трьох рівнях : звуко-звучання, гармонії та фактури. У звуко-звучанні проявляється у тому що звук розуміється як крапка, як лінія і як пласт. Звук як крапка це відтворення кожного звуку окремо (відділеного від інших) та значення цього ж звуку у музичному матеріалі (загалом у фактурі, а також по горизонталі і по вертикалі). Звук як лінія – стосується фактури (як побудована кожна горизонтальна лінія). Звук як пласт сприймається як складно побудована конструкція з ліній (горизонтальні шари з декількох ліній).

У гармонічному відношенні діапазон для інтеграції знаходиться між сильними і слабкими звуковисотними структурами. На рівні фактури інтегративні моменти простежуються на рівні блоків і пластів. Також для поєднання та взаємодії різних технік важливою є організація звуків у композиції. Звуки можуть поєднуватись на рівні звукоряду, серії (переміщень серії) та блоку (звукорядного), який може легко змінюватись.

З теоретичного погляду підсумуємо можливі моменти для інтеграції технік композиції. Для додекафонії, як техніки композиції, звуковисотність стає головною, тому що звук – елемент серій (горизонтально-побудованих). Частини додекафонії і алеаторики отримують спільний цілеспрямований вектор. При перестановках серій це дуже важливо, тому що стає схожим до алеаторних блоків, оскільки їх пермутації виявляються підпорядкованими дії випадку. Це ще більше відноситься до серіалізму з властивим йому напластуванням на різних рівнях пермутацій. Таке випадкове їх поєднання схоже до блоку. Алеаторний блок може будуватись з використанням техніки груп і техніки серіалізму.

Для сонорної музики найголовніший звук, який виконує роль будівельної структури з використанням кластерних, іноді недискретних конструкцій-пластів. У цій техніці звук постає як крапка (безпосередньо об’єднує сонорику з пуантилізмом). Сонорна техніка управляє вертикаллю (єдиним звуковим комплексом або його ще можна назвати макрозвуком), коли слабшою стає висотність кожного окремого звуку. Подібне ставлення до звуку характерне для алеаторики, але у ній на перший план виходить, організація музичного матеріалу в часі.

Виходячи з різноманітного відчуття звуку у техніках композиції, проакцентуємо моменти перетинів елементів, які безпосередньо генеруються у інтеграції технік.

У горизонтальній організації визначаються три рівні: зв'язність звуків (тема, серія, група); горизонтально побудовані пласти або блоки (сонорика, алеаторика); взаємовідношення між горизонтальними блоками (алеаторика). У вертикальній організації теж прослідковуються три рівні: дискретність – не дискретність побудови (сонорика); вертикальний звуковий блок (поєднання різних нашарувань, наприклад, додекафонічних, алеаторних); вертикальне взаємовідношення блоків-пластів (алеаторика, сонорика). Ось ці дев'ять перетинів – це основа для інтегративного поля, де природно взаємодіють елементи з різних технік композиції, що у свою чергу сприяє створенню нової музичної мови композиторів та надає цілісності ідеї і форми композиції [13]. За допомогою цих вертикальних і горизонтальних прийомів (дев'яти перетинів) організації можна дослідити які саме елементи з технік композиції беруть участь у складному процесі інтеграції технік.

Перспективи дослідження. Питання процесу інтеграції технік композиції є перспективним і може досліджуватись в подальшому на прикладі творчості композиторів або композитора (або окремо вибраних творів одного чи декількох композиторів) другої половини XX століття, з метою визначення як впливає інтегративний процес на музичну мову, формоутворення та музичний синтаксис композицій.

Список використаних джерел і літератури:

1. Гоменюк С. Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці: автореф. дис. … канд. мист.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2006. 18 с.
2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. 208 с.
3. Дугина Т. Функциональные аспекты современной системы звуковысотных техник. *Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть*. Вип. IX. Мелітополь: Сана, 2002. С. 178–187.
4. Жарков А. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века и парадигматический характер техники композиции. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип.7. Київ, 2000. С. 101–107.
5. Жарков О. Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 132. Київ, 2021. С.9–23.

6. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1984. 301 с.
7. Кшенек Э. Исследование о 12-тоновом контрапункте / пер. с нем. и ред. Е. Костицына. Киев, 1993. 48 с.
8. Кюрегян Т. Алеаторика. *Теория современной композиции*. М.: Музыка, 2005. С. 412–430.
9. Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки. *Laudamus*. М.: Композитор, 1992. С. 129–137.
10. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: ВЛАДОС, 2004. 238 с.
11. Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
12. Тукова І. Сонорика як техніка композиції: досвід критичного аналізу. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 132. Київ, 2021. С. 66–77.
13. Шурдак М. Інтегративні явища технік композиції (на прикладі «Тріо для скрипки, валторни і фортепіано» Д. Лігеті). *Київське музикознавство*. Вип. 50. Київ, 2014. С. 76–85.

References:

1. Homeniuk, S. (2006). Muzychnyi khronotop: predmet i yavyshche. Typolohiia form chasoprostorovoi orhanizatsii v avanhardnii muzytsi: avtoref. dys. … kand. mystestvoznav.: spets. 17.00.01 Teoriia ta istoriia kultury / NMAU. im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 18 [in Ukrainian].
2. Denisov, E. (1986). Contemporary art music and the problems of the evolution of composing technique [Sovremennaya muzyika i problemy jevoljucii kompozitorskoj tehniki]. M.: Sovetskij kompozitor, 208 [in Russian].
3. Dugina, T. (2002). Functional aspect of the modern system of sound-altitude techniques. Issue 9. Theoretical and practical issues of cultural studies: Ukrainian musicology at the turn of the century. Melitopol: Sana, 178–187 [in Russian].
4. Zharkov, A. (2000). Some integrative trends in art on the eve of the 21 century and the paradigmatic nature of the composition technique [Nekotorye integrativnye tendencii v iskusstve nakanune XXI veka i paradigmaticheskij harakter tehniki kompozicii]. Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy]. Issue 7. Kyiv, 101–107 [in Russian].
5. Zharkov, O. (2021). Compositional technique as a language mechanism: from rule to sound. [Composition technique as a language mechanism: from rule to sound]. Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy]. Issue 132. Kyiv, 9–23 [in Ukrainian].
6. Kogoutek, C. (1984). Composition technique in 20th century music [Tehnika kompozicii v muzyke XX veka]. M.: Muzyka, 301 [in Russian].
7. Kshenek, E (1993). Research on 12-tone counterpoint [Issledovanie o 12-tonovom kontrapunkte / per. s nem. i red. E. Kosticina]. Kyiv, 48 [in Russian].

8. Kjuregjan, T. (2005). Aleatorika. Teoriya sovremennoy kompozitsii. M.: Muzyka, 412–430 [in Russian].
9. Maklygin, A. (1992). Texture forms of sonor music [Fakturnye formy sonornoj muzyki]. Laudamus. M.: Kompozitor, 129–137 [in Russian].
10. Sokolov, A. (2004). Introduction to the musical composition of the twentieth century. M.: VLADOS, 238 [in Russian].
11. Theory of modern composition [Teorija sovremennoj kompozicii] (2005). Otv. red. V.S. Tsenova. M.: Muzyka, 624 [in Russian].
12. Tukova, I. (2021). Sonoric as a compositional technique: the attempt of critical analysis. Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Vol. 132. Kyiv, 66–77 [in Ukrainian].
13. Shurdak, M. (2014). A technique of composition and integativni phenomenon is on the example of «Trio for violin, horn and piano» D. Ligeti. In Musicology of Kyiv. Issue 50. Kyiv, 76–85 [in Ukrainian].

UDC 784:7.036
DOI 10.33287/222211

Лю Фань,
аспірантка Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка
тел. (066) 170 - 46 - 99
e-mail: 291842197@qq.com
https://orcid.org/0000-0002-6097-8225

Стахевич Галина Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка
тел. (050) 752 - 82 - 11
e-mail: natuno88@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-5915-2434

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-СТИЛЬОВИЙ ЕКСКУРС

Мета статті – висвітлити трансформацію стильових засад хорового мистецтва Китаю другої половини XX століття крізь призму соціально-політичних і національно-культурних зрушень часу. **Методи дослідження**. В якості основних у презентованій науковій статті застосовуються історико-порівняльний, інтонаційно-стильовий,

структурно-системний методи аналізу хорової творчості Китаю другої половини XX століття. Акцентується на питаннях музичної образності творів, на розвитку хорової фактури як носія музичної виразності. Поряд з теоретичними, використовуються практичні методи: збиральний та описовий. **Наукова новизна**. Особливості та специфіка стильових змін у хоровій творчості в Китаї розглядаються у їх взаємозалежності із соціально-політичними зрушеннями в країні у другій половині XX століття. У такому аспекті, а саме – відображенні соціально-політичних зрушень як чинника зміни музичної стилістики хорових творів – заявлена тематика у зарубіжному та українському музикознавстві не висвітлювалась, що й становить новизну даної статті. **Висновки**. Констатовано, що розвиток хорового мистецтва Китаю весь час був пов'язаний і визначався соціально-політичними та національно-культурними умовами розвитку в цілому. Встановлено основні етапи та стильові особливості розвитку хорової справи в Китаї у другій половині XX століття: перше сімнадцятиріччя (1949 – 1966), період «культурної революції» (1966 – 1976), етап реформ і «відкритості» (1980 – 1990-ті роки). Відзначено, що трансформації у китайському політичному житті яскраво проявились у стильових тенденціях хорової творчості. Проаналізовано стильові особливості хорових творів, які мали значні відмінності в кожний період розвитку. Виявлено, що в окреслене півстоліття в хоровому мистецтві Китаю були максимально закумульовані всі основні напрямки його подальшого розвитку.

Ключові слова: музична культура Китаю, хорове мистецтво другої половини XX століття, історико-культурні етапи розвитку, соціально-політичні умови, стильові трансформації.

Liu Fan, aspirant Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

Stakhevysh Halyna, candidate of study of Art (Ph. D.), senior lecturer, department of choreography, musical and instrumental performance Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

Choral art of China in the second half of the 20th century: a historical and stylistic digression

The purpose of the article is to highlight the transformation of the stylistic foundations of Chinese choral art in the second half of the 20th century through the prism of the socio-political and national-cultural

changes of the era. **Research methods**. Historical-comparative, intonational-stylistic, structural-systemic methods of analysis of choral creativity in China in the second half of the 20th century are used as the main ones in the article. The emphasis is on the issues of musical figurativeness of the works, on the development of choral texture as a carrier of musical expressiveness. Together with theoretical methods, practical methods are used: collective and descriptive. **Scientific novelty of the article**. Features and specifics of stylistic changes in choral creativity in China are considered in their interdependence with socio-political shifts in the country in the second half of the 20th century. In this aspect – the display of socio-political shifts as a factor in the change of musical style – the declared topic in foreign and Ukrainian musicology has not been covered, which is the novelty of this article. **Conclusions**. It is stated that the development of choral art in China has always been connected and determined by the socio-political and national-cultural conditions of development in general. The main stages and stylistic features of the development of choral work in China in the second half of the 20th century are determined: the first seventeen years (1949 – 1966), the period of the „cultural revolution" (1966 – 1976), the stage of reforms and openness (1980 – 1990s). It is noted that the transformations in Chinese political life are clearly reflected in the stylistic trends of choral creativity. The stylistic features of choral works, which had significant differences in each period of development, are analyzed. It has been established that in the noted half of the century, all the main directions of its further development were accumulated in the choral art of China.

The key words: musical culture of China, choral art of the second half of the 20th century, historical and cultural stages of development, socio-political conditions, stylistic transformations.

Постановка проблеми. Порівняно із європейським, еволюція хорового мистецтва Китаю триває трохи понад ста років, проте це період надзвичайно стрімкого і змістовно місткого його розвитку. Особливо значного розвою цей вид мистецтва отримав у країні в другій половині XX століття – визначальному етапі як національного самоусвідомлення, так і усталення саме цієї галузі. Якщо від початку (у першій половині XX століття) китайське хорове мистецтво характеризувалось взаємопроникненням і синтезом національно-культурних і класичних європейських засад, то в другій половині

століття на основі світового досвіду його розвиток спрямовувався в автономному русі.

У другій половині XX століття розвиток хорового мистецтва Китаю безпосередньо був пов'язаний і визначався соціально-політичними та національно-культурними умовами розвитку країни в цілому. Адже, починаючи із заснування Нового Китаю (1949), китайський народ, його культура і мистецтво пережили низку кардинально відмінних етапів: ентузіазм першого сімнадцятиріччя (1949 – 1966), трагічне десятиліття культурної революції (1966 – 1976), політику «відкритості» двох останніх десятиліть XX століття й згодом глобалізаційні віяння нового тисячоліття.

Отже, трансформації китайського хорового мистецтва великою мірою обумовлювались політичними подіями у країні і яскраво позначились на стильових тенденціях хорової творчості, що мали певні відмінності в кожний період розвитку. Таким чином, у зазначене півстоліття в хоровому мистецтві Китаю були закумульовані всі основні напрямки його подальшого розвитку.

Аналіз сучасних публікацій. Питання розвитку хорового мистецтва Китаю цікавили багатьох дослідників ще за радянські часи. Вагома роль в їх розкритті належить Г.О. Шнеєрсону: в дослідженнях вченого [21] і збірниках під його упорядкуванням [13] представлена широка панорама розвитку традиційних китайських вокальних форм. Але головною метою радянського музикознавства було висвітлення історико-політичного аспекту розвитку китайського мистецтва.

Тільки з кінця 1980-х років наукова тематика щодо вивчення хорової творчості в Китаї починає поступово розширюватись. Передусім, це відбувалось завдяки висвітленню взаємозв'язків китайського та європейського хорового мистецтва, коли європейський досвід засвоювався на ґрунті національної специфіки (Ван Юйхе [1], Чень Ін [18] та ін.).

З початку нового XXI століття зацікавленість музикознавців у розвитку китайського хорового мистецтва другої половини XX століття викликають питання його специфіки в музичній драмі (Лянь Лю [9], Чень Ін [20]), окремі аспекти хорової творчості (Жень Сюлей [4], Кайсен Ян [5], Сун Цунінь [14], Цяо Банлі [18]), не втрачає актуальності й інтерес до історичного ракурсу розвитку хорової культури і творчості Китаю, зокрема особливостей їх становлення на різних етапах (Дай Лон, Лежнева Т. М. [3], Мазуріна Н. Г., Чжан Цзин

Жун [12], Лю Янь [8], Ся Цзюньвей [15], Цао Шу Лі [16], Ц. Люй [17] та ін.). В українському музикознавстві проблеми історичного й стильового розвитку хорового мистецтва Китаю розкривались у працях Гуй Цзюньцзе [2], Лю Бінцян [6], Лю Ліхує [7], Лянь Лю [10] та ін. Окремий пласт досліджень становлять праці з композиторських і виконавських проблем хорової творчості Китаю, але тематики даної статті ці питання прямо не торкаються.

Матеріал більшості із зазначених досліджень, в яких вивчаються питання історичного формування та тенденції розвитку хорового співу в Китаї, має констатувальний характер. Особливості й специфіка стильових (а поряд з тим, жанрових, композиційних та ін.) видозмін хорової творчості у взаємозалежності із соціально-політичними зрушеннями у країні, в цих розвідках майже не порушуються.

Таким чином, стильовим тенденціям хорового мистецтва Китаю окресленого періоду в їх взаємозв'язку із соціально-політичним і національно-культурним розвитком країни, як окремій науковій проблемі, не приділено належної уваги дослідників, що визначає **актуальність** теми пропонованої розвідки.

Мета статті – висвітлити трансформацію стильових засад хорового мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI століть крізь призму соціально-політичних і національно-культурних зрушень часу.

Об'єкт дослідження – трансформації хорового мистецтва Китаю другої половини XX – початку XXI ст., а **предмет** – стильові особливості хорової творчості Китаю у їх взаємозв'язку із соціально-політичним та національно-культурним розвитком країни.

Виклад основного матеріалу. Після утворення Нового Китаю (1949) в країні настав час стрімкого розвитку хорової творчості. Одним з головних імпульсів активізації цього процесу був великий ентузіазм народу щодо розбудови держави та вивільнення почуттів національної гордості, ствердження національної ідентичності. Для вираження цих народних емоцій зі всіх видів мистецтва найвідповіднішими були колективний спів і хорова пісня.

Отже, розвиток хорової творчості отримав у цей час значну підтримку в політичному, соціальному та культурному середовищі країни. А нестримний розвиток різних регіонів і міст надавав багато матеріалу для хорової справи, як мистецтва, доступного й прийнятного для широкого загалу.

Як і в попередні періоди розвитку, хоровий спів у Китаї в цю добу був тісно пов'язаний із політикою і визначався бурхливим рухом китайської соціалістичної революції. Це виражалось у тому, що хорова творчість мала прикладний характер і призначалась в першу чергу для пропаганди партійної ідеології, її політичних гасел і настанов [10, 81]. Зважаючи на це, масова пісня та способи її відтворення виявились дійсно найвідповіднішими формами музичного мислення та виконавства окресленого періоду.

Зберігаючи масове пісенне мислення першої половини XX ст., хорова творчість «першого сімнадцятиріччя» (1949 – 1966) сміливо увібрала в себе притаманну добі революційність, реалізуючи це у простих і ясних формах та зрозумілій гармонічній і поліфонічній мові. Такий композиційний підхід і вибір виразних засобів безсумнівно обумовлювався тематикою творів, в основі якої були хвала і процвітання Батьківщини та оспівування радісного життя в соціалістичній країні. Логічним результатом цих процесів стало превалювання у хоровому мистецтві обробок народних пісень та нове музичне оформлення старовинних пісень, заснованих на використанні у хорових творах «оригінально природного» вокального співу на діалектах. Це також сприяло тому, що саме у хоровій музиці відбулось творче осмислення ліричного вільного стилю та композиційної техніки на національних основах [18, 10]. Зазначені пріоритети у розвитку хорової творчості цього періоду передвіщали в майбутньому появу інших, барвистіших хорових жанрів.

В добу «першого сімнадцятиріччя» Нового Китаю китайські композитори звертались до різних жанрів, передусім – це масові, народні, дитячі, художні пісні. Переважна кількість таких композицій були створені здебільшого у малих та середніх формах, що якнайкраще відповідало їх змісту. В розвитку цих форм дослідники відзначають певні кульмінаційні точки. Передусім це досягнення початку 1950-х та початку 1960-х років, які відповідно отримали назву: «Золотий вік» (1951 – 1956) та «Розквіт стійкого піднесення» (1963 – 1965) [18, 11].

Опрацьовуючи передусім «найдемократичніші» жанри хорової творчості, особливо успіху китайські митці досягли в галузі обробок народних пісень, опановуючи західні професійні методи адаптації народної пісні у хоровій творчості. Жанр хорової обробки народної пісні від початку був однією з визначних ланок у сфері створення малих і середніх хорів і відіграв важливу роль у розвитку сучасного

хору. До найзначніших творів цього напрямку належать: «Гості здалеку, будь ласка, залишайтеся» (аранжування Май Дін), «Магазин на тридцяти милях», «Повернувся брат з Червоної армії» (аранжування Ван Фанлян), «Пасторальна пісня» (аранжування Цюй Сісянь), «Гао Літай» (аранжування Чжу Цзяньєр на основі народних пісень Дунмен), «Half Moon Climb Up» (аранжування Цай Юйвен, Ян Цзярен) тощо. Ці твори й дотепер є зразками для створення хорів малої та середньої форм у країні.

Значного розвитку «в перше сімнадцятиріччя» набув також жанр дитячої хорової пісні, яка від суто педагогічних завдань навчання співу за цей час набула естетичних і сценічних якостей. Небайдужі до дитячої музики митці створили багато дитячих хорових пісень, в яких відображався духовний світ дітей, які живуть у мирній та доброзичливій атмосфері Нового Китаю. Такі композиції допомагали дітям сформувати особистий світогляд та естетичні критерії, виховати певні моральні якості.

Зразками таких творів є: «Пісня про ранкову гімнастику», «Пісня дитячої варти», «Як ми щасливі» Чжен Лучена, «Наше поле» Чжан Венгана, «Щасливих свят» Лі Цюня, «Давай помахаємо веслами» Лю Чі, «Ми наступники комунізму» Цзи Міна, «Пісня молодих піонерів», «Пісня червоної зірки» Фу Генчена та інші дитячі хорові пісні. Веселий ритм, витончена лірична мелодія та невинний ідейний зміст є основними ознаками дитячого хору цього періоду. Відзначається, що ці чудові хори лаконічні за технікою письма, їх легко співати, вони свіжі за стилем, а мелодії й тексти відповідають психологічним особливостям та естетичним уподобанням дітей епохи Нового Китаю [18, 12].

Дух часу і новий стиль життя Батьківщини, голос народних мас і розбудова соціалізму знайшли яскраве відображення у масових хорових піснях. Низка хорових творів, які відповідали як політичним потребам, так і загальному настрою народу, виникла на основі мовчазного консенсусу між політичними вимогами, суспільною свідомістю та соціальними ідеологічними тенденціями. До них відносяться такі хори, як «Співаючи Батьківщину» Ван Сіня, «Ми йдемо дорогою» Лі Цзефу, «Одне серце людей світу» та «Пролетарії світу об’єднуються» Цюй Сісяня, «Гармата» Чжу Цзяньєра тощо.

У цих творах композитори спирались на провідну суспільно-популярну ідеологію, викликану новим способом життя. Деякі з

композицій мають певну художню та естетичну цінність, виводячи хорове мистецтво Китаю на новий рівень. Основна їх ідея – створення ліричного хору на основі «націоналізації» мистецтва, тобто «інтеграції китайського і західного», впровадженої старшим поколінням митців. Щодо тематики хорових творів малих та середніх форм, то левову їх частку присвячено «великій епосі і великій народній армії» та «робочому класу, на який ми повинні покладатися» [18, 10]. В цьому безпосередньо позначився вплив тогочасного радянського досвіду.

Поряд з тим, творіння хорів малих і середніх форм у перші сімнадцять років мало певні негативні наслідки. В першу чергу це спрощення стандартів та оцінки цінностей творів, що було пов'язано з орієнтацією митців на розвиток «літератури і мистецтва, що слугує робітникам, селянам і солдатам» і «літератури та мистецтва, підпорядкованої політиці» [18, 11]. Ще одним негативним чинником у створенні хорів малої та середньої форми була згубна практика наслідування популярним творам попередників, характерна для творчості окремих композиторів. А деякі твори загалом мали недостатню естетичну цінність та художню вартість.

Особливо помітне негативне значення у відтворенні музичного образу та стилістики мав феномен «фальшивого, великого і порожнього». Такі твори могли навіть користуватись успіхом, але їм були притаманні тенденції формалізму, заангажованості та вульгаризації змісту. Це призводило до серйозної проблеми уніфікації мистецтва та ідеології. Виражаючи ідеологію часу, тематика таких творінь була спрямована насамперед на прославлення Батьківщини. У якості прикладів можна навести масові хори «Співаючи Батьківщину» (автор Ван Сінь), «Моя Батьківщина» та «Ода Батьківщині» (музика Лю Чі, слова Цяо Юй), визнані як шедеври сучасного масового хоротворення. З інших масових хорових пісень у тому ж плані написані «Одне серце людей світу» (музика Цюй Сісянь, слова Чжао Сі), «На землі миру на батьківщині» (музика Чжан Венгана, слова Гуанга Вейрана), «Герої долають річку Даду» (автори Ло Цзунсянь, Ши Лемен Сун, Вей Фен Ци) та ін. У свій час ці твори мали широкий вплив на розвиток хорової справи у Китаї.

Трагічна для китайського народу доба «культурної революції» (десятиліття між 1966 та 1976 роками) не оминула негативними наслідками навіть найпоширеніші в китайському мистецтві та найулюбленіші у виконавців і публіки хори малих і середніх форм.

Загальна кількість творів у це десятиліття суттєво зменшилася й опинилась на найнижчому щаблі розвитку в історії китайського хорового мистецтва. В історичному перебігу період «культурної революції» в хоровій творчості умовно поділяється на два етапи – до 1971 року і після.

Перший період (1966 – 1971) характеризується тим, що над створенням хорових композицій здійснювався абсолютний ідеологічний контроль. У результаті цього маніакальні настрої та спотворений класовий ентузіазм доби реалізувались у жанрі «пісень Богу» (екстремальна форма «похвали»). У другому періоді (1971 – 1976) спостерігається деяка оптимізація хорової творчості завдяки змінам у внутрішньополітичному русі та заохоченню прем'єра Чжоу Еньлая до створення музики [18, 65].

Великий вплив на хорову творчість у цей час справили культ особистості та обожнення образу Мао Цзедуна. Це проявилось як у формі, так і у змісті творів, зокрема у появі великої кількості хорових пісень гімнічного плану типу «похвали богів» (гранична форма звеличення будь-якої особи). Їх тексти рясніли зверненнями: «великий вождь», «великий керманич», «великий наставник» та метафорами: «червоне сонце», «великий рятівник» тощо. Прикметою доби став тип хорових «пісень-цитат», які складались із висловлювань зі статей або промов Мао Цзедуна. Такий стан вивів на пріоритетне місце в хоровому мистецтві масову пісню, яка і в суворих умовах тоталітарного режиму не втратила набутого рівню, а деякі композитори досягли навіть значних художніх успіхів у створенні хорової музики. Зокрема донині в Китаї не втратили популярності хорові композиції Чжена Лученга на вірші Мао Цзедуна [18, 97].

Постійні зміни в політичному середовищі та коливання політичних думок у Китаї після 1971 року позначились на відносно бурхливих злетах і падіннях розвитку хорової творчості. Скерованість на відображення культу особистості та радикально-маніакальних політичних настроїв у цей час у створенні масового хору вщухли. Зміст і тематичний діапазон хорових творів малих і середніх форм поступово розширились: у цей час з'являються твори, присвячені міському та сільському будівництву, життю простих громадян. Зважаючи на велику кількість етнічних угрупувань, виникає кілька музичних мовних стилів, заснованих на елементах народної музики,

покращується рівень прийомів горотворення та урізноманітнюється застосування виразних засобів.

Однак через глибоко вкорінений тоталітарний дискурс у сфері музичної думки «оптимізація» хорів малих і середніх форм була нетривалою. Незабаром знов усталилась радикальна політика, і в русі щодо оновлення хорових творів малого та середнього обсягу (як і у інших жанрах) знову настала тиша. Ці зміни чітко відображує зміст хорових пісень з п'ятитомної збірки «Нові пісні на полі битви», опублікованої після 1971 року. Основними домінантами хорової творчості часів «культурної революції» залишились масовий хор (малої та середньої форми), «єдина лінія» мовного стильового позиціонування (що посилювало виконавський зміст), ідеї культу особистості та маніакальної політичної одержимості.

Хоча кількість хорових творів, створених у це десятиліття, є чималою, однак лише у деяких з них відзначається певний художній рівень та естетичну цінність. У надзвичайно суворих творчих умовах «культурної революції» тільки окремі композитори досягли певних успіхів у сфері створення художнього хору. Відмітним представником у цьому відношенні став згадуваний вище Чжен Лученг, автор «Довгої маршевої дороги» на вірші Мао Цзедуна. В малих та середніх творах Чжена Лученга органічно взаємопов'язані музичний і літературний образ, що поєднуються з глибокою художньою концепцією віршів Мао Цзедуна, їх відрізняє чудове хорове письмо та надзвичайне викладення. Про рівень художньої досконалості цих творів свідчить те, що вони не втратили популярності і донині, що звичайно велика рідкість для хорів періоду «культурної революції». Нині ці твори все більше цінуються та шануються публікою.

З кінця 1970-х років із завершенням періоду «культурної революції» китайське політичне, економічне та культурне життя увійшло в новий період реформ і відкритості. Для пришвидшення процесу культурного розвитку та створення здорового середовища розвитку мистецтва в Пекіні в 1979 році було проведено Четвертий національний культурний конгрес. На ньому було проголошено політику невтручання партії у творчі процеси в мистецтві, що відкрило нову сторінку в розвитку хорової справи. У результаті прийнятих рішень, кінець 1970 – початок 1980-х років стали періодом розквіту хорового мистецтва в Китаї.

Це час активізації творчості ветеранів, позбавлених прав на творче вираження під час «культурної революції» (Хе Лютін, Лі Хуанчжи, Цюй Сісянь, Лю Чі, Фу Генчен, Чжан Венган та ін.), та висування когорти молодих енергійних композиторів, здатних сучасно мислити та впроваджувати інновації (Ши Гуаннань, Гу Цзяньфень, Шан Дейі, Лу Заї, Ван Шигуан, Чжан Іда, Сю Пейдун та ін.). Молоді митці слідували двом творчим тенденціям – це були музика «нової хвилі» та популярна музика із «оновленням концепцій». Використані ними у хорах малих і середніх форм прийоми та виразні засоби апелюють до різноманітних музичних стилів та естетичних уподобань.

Як норма стали сприйматися композиторська індивідуальність і суб'єктивність творчості, а від задуму митця вимагалось новаторство прийомів і засобів створення. Це посприяло новій зміні стилю музичної мови в новій епосі, багато нового з'явилося у виразності і змісті творів. У результаті значно зросли лірико-художні якості хорових композицій, були удосконалені форми масової та народної пісні, художніх та дитячих хорів, відбулося оновлення тематики, стилю і музичного викладення масового хорового мистецтва тощо. Але для всіх жанрів хорової творчості Китаю «характерно збереження яскравого національного колориту, заснованого на традиційній народній пісні різних регіонів країни» [12, 269].

Розвиток хорової справи набуває у цей період дійсно масових форм: організуються різні концертні виступи, фестивалі та конкурси Так, три Пекінських хорових фестивалі, що відбулись відповідно в 1982, 1986 та 1991 роках демонструють значний прогрес розвитку хорового мистецтва в Китаї за ці десять років. Так, у Першому фестивалі взяло участь 40 професійних аматорських хорових колективів, у Другому – 63 професійних та аматорських хорових колективи (з 13 провінцій і міст зі всієї країни), а в Третьому було до 4000 учасників (61 хор з 21 провінції) [18, 98]. Крім того, з моменту реформи та впровадження політики відкритості в країні було проведено кілька хорових конкурсів різних специфікацій та рівнів.

Естетичні запити масової музичної культури нової доби позначились у помітних зміни в тематиці та стилі музичної мови в галузі створення масових хорів. У якості прикладу, можна назвати хор із двох частин «На полі надії» Ши Гуаннана (1982, для сопрано та змішаного хору), «Young Friends Come to Meet» Гу Цзяньфеня (1980), «Новий довгий марш, нова битва» Цюй Сісяня (1978), «Пісня про

сучасний Китай» (слова Лі Юна) та інші твори, що викликають широке враження у масах.

У народних пісенних хорових творах нової доби поступово глибше розкривались культурні традиції та особливості різних національностей, серед них «Пісня про човни Усулі» (1977) Цюй Сісяня (на основі народних пісень Хечже) та «Династія Сун» (за мотивами народних пісень Цинхай). До цього пласта входять «У тому далекому місці» та «Чекаємо вас до світанку» Ду Мінсіня, адаптовані з казахських народних пісень, «Гелло, Літай» Чжан Іда, адаптовані з народних пісень Хубей, «Цуй Донцуй», адаптована з народних пісень Юньнань, «Плетіння кошиків з квітів», адаптована з народних пісень Хенань, які є видатними зразками хорової творчості періоду реформ та відкритості. У сфері художнього хору великим успіхом користувались твори Ши Гуаннана «Прем'єр Чжоу, де ти?» (1976), Лю Дуннаня «Спів у глибокому лісі» (1978), Цюй Сісяня «Take My Milk» (1980), «Летючі пелюстки» (1982), Шан Деї «Ніч у пустелі», Лу Цзаї «Батьківська доброта», «Мама» (за мотивами однойменної сольної пісні Чжан Хунсі), Ван Шигуана «Веселка після дощу» (1982), «Пісня про річку Янцзи» (1982) та ін. Всі вони належать до чудових творів із використанням традиційних методів. Проте «Бананове дерево – додавання слів і збирання шовковиці» Чень І та «Звуки міста» (1986) Лі Юцю та деякі інші створені вже у «нових тенденціях» мови музики в мюзиклі. Отже, саме останні десятиліття ХХ століття виявились найбільш плідними і цікавими щодо засвоєння новинок та їх сполучення із традиційними засадами. Ці процеси, характерні загалом розвитку хорового мистецтва Китаю на кожному з етапів, відбуваються у цей час найбільш інтенсивно і художньо повно.

Висновки. Від початку ХХ століття розвиток хорового мистецтва Китаю весь час був пов’язаний і визначався соціально-політичними та національно-культурними умовами розвитку. Особливо гостро в розвитку хорової справи цей взаємозв’язок виявився в другій половині ХХ століття. У цей час стильові особливості хорової творчості прямо обумовлювались тенденціями основних етапів політичного життя країни: першого сімнадцятиріччя (1949 – 1966), періоду «культурної революції» (1966 – 1976), етапу реформ і «відкритості» (1980 – 1990-ті роки). Аналіз стильових особливостей хорових творів китайських композиторів другої половини ХХ століття довів, що вони мали значні відмінності в кожний період розвитку.

В основі тематики хорів «першого сімнадцятиріччя» були хвала і процвітання Батьківщини та оспівування радісного життя в соціалістичній країні, що якнайкраще виражалось у жанрах дитячої, народної, масової й частково художньої пісні. Відповідними до змісту були прості, ясні форми, ритміка і мелодика хорових творів. В добу «культурної революції» хорова творчість потерпала певну кризу. У цей час в пріоритеті були так звані «похвали богам», яким якнайкраще відповідав жанр масової пісні. Характерними ознаками творів цього періоду стали звеличення культ особистості та обожнення образу Мао Цзедуна, що виражались через величний, гімнічний характер композицій. Національна хорова діяльність у Китаї в останні десятиліття XX століття, з одного боку, продемонструвала активний розвиток і рівень масової хорової справи в країні, а з іншого, – консолідувала здобуте творче середовище та сприяла створенню хорів малих і середніх форм на новому витку розвитку. Створення хорових творів малої та середньої форми в Китаї в цей період характеризується якнайбільшими змінами, коли, поряд із застосуванням інноваційних творчих прийомів і засобів, відбуваються також докорінні зміни у музичній мові, стилі, тематиці.

Перспективи подальшого вивчення. Результати і висновки пропонованої статті можуть бути використані у подальших наукових розвідках з аналогічною тематикою, в теоретичних і практичних навчальних курсах різного рівню закладів музичної освіти, а також в практичній діяльності хорових диригентів і співаків.

Список використаних джерел і літератури:

1. Ван Юйхе. Хорова музика Китаю нового часу (1946 – 1976). Дослідження з музики. Пекін, 1989. № 2. С. 20–23 (китайською мовою).
2. Гуй Цзюньцзе. Еволюція хорової культури Шанхаю в аспекті взаємодії з традиціями європейського музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського.* 2020. Вип. 127. С. 137–147.
3. Дай Лона, Лежнева Т.М. Становление хорового искусства Китая в начале XX века. *Педагогический журнал*. Санкт-Петербург, 2022. В. 12, № 1А. С. 200–205.
4. Жень Сюлей «Дослідження китайської хорової творчості в XX столітті» // 学位论文 任秀蕾《20世纪中国合唱创作思维研究》北京 中央音乐学院 2010年 31页（Dissertation Ren Xiulei «Research on Chinese Choral Creation Thinking in the 20th Century» Beijing Central Conservatory of Music, 2010, 31).
5. Кайсень Ян. Європейські витоки хорового мистецтва Китаю. *Культура України*. 2019. № 63. С. 65–75.

6. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Одесса: Астропринт, 2014. 440 с.
7. Лю Ліхує. Сучасна китайська художня пісня: історія розвитку і жанрові ознаки. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: Грані, 2021. Вип. 21 (2). С. 209–220.
8. Лю Янь. Хоровое образование Китая второй половины XX – начала XXI ст. БГУКИ. URL: http://www.rusnauka.com/19_NNM_2007/MusicaAndLife/23236.doc (дата звернення: 7.06.2022)
9. Лянь Лю. Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций. *Вестник ТГУ*. Томск, 2013. № 3 (11). С. 25–33.
10. Лянь Лю. Состояние и тенденции развития хорового искусства в Китае. *Культура України*. Харків, 2013. Вип. 42. С. 80–87.
11. Ма Гашун. Нові видання з мистецтва хорового співу. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2002. № 5. 50 с. (китайською мовою).
12. Мазурина Н. Г., Чжан Цзин Жун. Этапы развития жанров кантаты и оратории в историко-культурном пространстве Китая. УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка». Минск, 2014. С. 268–270.
13. О китайской музыке. Статьи китайських композиторов и музыковедов / Сост. и ред. Г. Шнеерсон. Перевод В.М. Пасенчука. Москва, 1958. 144 с.
14. Сун Цунінь. Довідник з хорового мистецтва. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2000. 709 с. (китайською мовою).
15. Ся Цзюньвей. Становление хоровой музики в Китае в первой половине XX века. Вестник КемГУКИ. Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2018. № 45. С. 126–133.
16. Цао Шу Ли. Развитие хоровой музыки Китая в первой половине XX столетия (1898 – 1949). БГУКИ. Минск, 2010. С. 297 – 304.
17. Ц. Люй. Хоровая культура в Китае в XX веке: основные вехи становлення. Humanity space International almanac. Vol. 10, № 5, 2021. С. 611–619.
18. Цяо Банлі. Дослідження сучасної китайської малої та середньої хорової творчості // 学位论文 乔邦利《中国当代中小型合唱创作研究》南京 南京艺术学院 2010年 10页 (Dissert. Qiao Bangli, "Research on Chinese Contemporary Small and Medium-Sized Chorus Creation", Nanjing Univ. of the Arts, Nanjing, 2010, 10).
19. Чэнь Ин. Адаптация европейских музыкальных традиций на примере «Школьной песни». Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1 (14). С. 10–13.
20. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис. … канд. иск.: спец. 17.00.02. Ростов н/Д, 2015. 175 с.
21. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. М.: Музгиз, 1952. 252 с.

References:

1. Wang Yuihe. (1989). Choral music of modern China (1946 – 1976) [Horova muzika Kitayu novogo chasu (1946 – 1976)]. *Studies in music*. Beijing. Issue 2. P. 20–23 [in Chinese].

2. Gui Junjie. (2020). The evolution of choral culture in Shanghai in terms of interaction with the traditions of European musical art [Evolyuciya horovoï kul'turi Shanhayu v aspekti vzaєmodiï z tradiciyami єvropejs'kogo muzichnogo mistectva]. *Scientific herald NMAU named Tchaikovsky*. Issue 127. P. 137–147 [in Ukrainian].
3. Dai Lona, Lezhneva T. M. (2022). The formation of choral art in China at the beginning of the 20th century [Stanovlenie horovogo iskusstva Kitaya v nachale XX veka. Pedagogicheskij zhurnal]. *Pedagogical journal*. St. Petersburg. Vol. 12, № 1A. P. 200–205 [in Russian].
4. Ren Xiulei. (2010). Research on Chinese Choral Creation Thinking in the 20th Century. The dissertation for gaining the degree of the Candidate of Science. Beijing: Central Conservatory of Music [in Chinese].
5. Kaisen Yan. (2019). European origins of Chinese choral art [Yevropejs'ki vitoki horovogo mistectva Kitayu]. *Culture of Ukraine*. Kharkov. № 63. P. 65–75 [in Ukrainian].
6. Liu Bingqiang. (2014). Musical and historical parallels in the development of art in China and Europe [Muzykal'no-istoricheskie paralleli razvitiya iskusstva Kitaya i Evropy]. Odessa: Astroprint. 440 p. [in Russian].
7. Liu Lihue. (2021). Modern Chinese art song: history of development and genre characteristics [Suchasna kitajs'ka hudozhnya pisnya: istoriya rozvitku i zhanrovi oznaki]. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk region*. Dnipro: Grani. Issue 21(2). P. 209–220 [in Ukrainian].
8. Liu Yan. Choral education in China in the second half of the 20th – early 21st centuries [Horovoe obrazovanie Kitaya vtoroj poloviny XX – nachala XXI st.]. BSUCA. URL: http://www.rusnauka.com/19_NNM_2007/MusicaAndLife/23236.doc [in Russian].
9. Lian Liu. (2013). Chinese modern opera in the context of the influence of European traditions [Kitajskaya sovremennaya opera v kontekste vliyaniya evropejskih tradicij]. *Vestnik of the TSU*. Tomsk. Issue 3 (11). P. 25–33 [in Russian].
10. Lian Liu. (2013). Status and development trends of choral art in China [Sostoyanie i tendencii razvitiya horovogo iskusstva v Kitae]. *Culture of Ukraine*. Kharkov. Issue 42. P. 80–87 [in Russian].
11. Ma Gashun. (2022). New publications on the art of choral singing [Novi vidannya z mistectva horovogo spivu]. Shanghai: Shanghai Music Publishing House. Issue 5. 50 [in Chinese].
12. Mazurina N.G., Zhang Jing Rong. (2014). Stages of development of the genres of cantata and oratorio in the historical and cultural space of China [Etapy razvitiya zhanrov kantaty i oratorii v istoriko-kul'turnom prostranstve Kitaya]. Minsk: BSPU named after Maxim Tank. P. 268–270 [in Russian].
13. About Chinese music [O kitajskoj muzyke]. (1958). Articles by Chinese composers and musicologists. Compiled and edited by G. Schneerson. Translation by V.M. Pasenchuk. Issue 1. 144 [in Russian].
14. Sun Cunin. (2000). Choral Art Handbook [Dovidnik z horovogo mistectva]. Shanghai: Shanghai Music Publishing House. 709 [in Chinese].

15. Xia Junwei. (2018). Formation of choral music in China in the first half of the 20th century [Stanovlenie horovoj muziki v Kitae v pervoj polovine XX veka]. *Vestnik of the KemSUC&A*. Kemerovo: KSUCA. Issue 45. P. 126–133 [in Russian].
16. Cao Shu Li. (2010). The Development of Chinese Choral Music in the First Half of the 20th Century (1898 – 1949) [Razvitie horovoj muzyki Kitaya v pervoj polovine HKH stoletiya (1898 – 1949)]. Minsk: BSUCA. P. 297–304 [in Russian].
17. Ts. Lu. (2021). Choral culture in China in the XX century: the main milestones of the formation [Horovaya kul'tura v Kitae v XX veke: osnovnye vekhi stanovlennya]. *Humanity space International almanac*. Vol. 10. № 5. P. 611–619 [in Russian].
18. Qiao Bangli. (2010). Research on Chinese Contemporary Small and Medium-Sized Chorus Creation. The dissertation for gaining the degree of the Candidate of Science. Nanjing University of the Arts. Nanjing [in Chinese].
19. Chen Ying. (2014). Adaptation of European musical traditions on the example of „School Song" [Adaptaciya evropejskih muzykal'nyh tradicij na primere «Shkol'noj pesni»]. *Problems of musical science*. Issue 1 (14). P. 10–13 [in Russian].
20. Chen Ying. (2015). Chinese opera of the 20th – early 21st century: to the problem of mastering the European experience [Kitajskaya opera HKH – nachala HKHI veka: k probleme osvoeniya evropejskogo opyta]. The dissertation for gaining the degree of the Candidate of Study of Art. Rostov-on-Don. 175 [in Russian].
21. Schneerson. G. (1952). Musical culture of China [Muzykal'naya kul'tura Kitaya]. Moscow: Muzgiz. 252 [in Russian].

UDC 78.071.2
DOI 10.33287/222212

Золотарьова Наталя Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри фортепіано
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (097) 374 - 44 - 25
e-mail: natalyazolo@meta.ua
https://orcid.org/0000-0001-9768-248X

«REMINISCENCES DE BOCCANEGRA DE VERDI» ЯК ПІДСУМОК ТВОРЧИХ ПОШУКІВ Ф. ЛІСТА У ЖАНРІ ФОРТЕПІАННИХ REMINISCENCES

Мета роботи – визначити особливості завершення жанрової магістралі у «Reminiscenses de Boccanegra de Verdi» Ф. Ліста. **Методологія** дослідження базується на застосуванні історико-контекстуального, жанрово-стильового, інтонаційно-драматургічного та структурно-функціонального методів аналізу. Зазначений методологічний підхід дозволив віднести «Reminiscenses de

Boccanegra de Verdi» до пізнього періоду творчості Ф. Ліста, виявити фрагменти оперного цілого, що стали підґрунтям до створення ремінісцентної концепції про «Симона Бокканегру». **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в даному дослідженні вперше у вітчизняному музикознавстві розкрита специфіка композиторської інтерпретації Ф. Лістом опери Дж. Верді, обґрунтовані особливості втілення жанрової моделі Reminiscences у пізній період творчості «Святого Ференца» (за Р. Вагнером). **Висновки.** У результаті аналізу «Reminiscences de Boccanegra de Verdi» Ф. Ліста встановлено, що авторське жанрове ім'я твору свідчить про самодостатність стабільних ознак Reminiscences як жанру; обґрунтовано створення фатального образу – наскрізного звукосимволу лістівських ремінісцентих творів, що є віддзеркаленням авторської філософсько-мистецької рефлексії на оперні прообрази; виявлені характерні ознаки пізнього періоду доробку митця, а саме – вихід за межі 12-тонової системи, авторефлексія на рівні підходу до фортепіанної інтерпретації оперного ансамблю, де кожний голос стає символом; визначені художні методи, застосовані Ф. Лістом при написанні спогадів про оперу, зокрема, метод композиторського аналізу оперного першоджерела; метод пересемантизації музичного матеріалу оперного цілого; метод синтезу жанрів; взаємодія ремінісцентного методу з методом концептування, що призводить до втрати «Reminiscences» ознак сюжетоутворення; метод концентрованого викладу музичного матеріалу.

Ключові слова: Reminiscences, образ, фортепіанна інтерпретація, символ, жанр.

Zolotaryova Natalya, PhD in Arts, associate Professor, Professor Department of Piano, M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music

«Reminiscences de of Boccanegra de Verdi» as a result of creative searches of F. Lizst in the genre of фортепіанних Reminiscences

The purpose of the scientific work is to define the features of completion of genre highway in «Reminiscenses de Boccanegra de Verdi» by F. Lizst. **The methodology** of research is based on the application of historical-contextual, genre-stylistic, comparative, intonation-dramaturgical and structural-functional methods of analysis. This methodological approach made it possible to attribute the «Reminiscenses de Boccanegra de Verdi» to the late period in the works of F. Liszt, to reveal elements of the opera integrity, which became the basis for the creation of the reminiscent conception about «Simon Boccanegra». **The scientific novelty** lies in the

fact that in this study, for the first time in domestic musicology, the specifics of F. Liszt's composer's interpretation of G. Verdi's opera are revealed, the substantiated features of the Reminiscences genre model of the late period of creativity of «St. Ferenc» (according to R. Wagner). **Conclusions**. As a result of the analysis of the «Reminiscences de Boccanegra de Verdi» by F. Lizst it is established that the author's genre name of the work testifies to the self-sufficiency of the stable features of Reminiscences as a genre; the creation of a fatal image – a through-and-through sound symbol of Liszt's reminiscent works, which is a reflection of the author's philosophical and artistic reflection on opera prototypes – is substantiated; characteristic features of the late period of the artist's work are revealed, namely: going beyond the 12-tone system, self-reflection at the level of approaching the piano interpretation of an opera ensemble, where each voice becomes a symbol; defined artistic methods used by F. Liszt when writing memoirs about the opera, in particular, the method of composer analysis of the original opera source; the method of re-semantization of the musical material of the opera integrity; method of genre synthesis; interaction of the reminiscence method with the conceptualization method leads to the loss of storytelling signs in «Reminiscences»; method of concentrated presentation of musical material.

The key words: Reminiscences, image, piano interpretation, symbol, genre.

Постановка проблеми. «Reminiscences de Boccanegra de Verdi» створені Ф. Лістом в останній період творчості (1882). Якщо у віртуозний період (1826 - 47) митцем було створено дві тетралогії Reminiscences, то у композиторський – лише один зразок. Значення даного твору в контексті пізнього періоду творчості Ф. Ліста показове у зв'язку з тим, що являє собою єдине звертання до даного жанру, крім найпізніших редакцій Reminiscenses, написаних раніше. Маються на увазі перекладення для двох роялів «Reminiscenses de „Norma"» (1874) і «Reminiscenses de „Don Juan"» (1870), що є характерною ознакою лістівської творчості в цілому – повернення до жанрів, що затвердилися в ранній період творчості, на пізньому етапі.

Таким чином, створені 1882 р. «Reminiscenses de Boccanegra de Verdi» виконують функцію підведення підсумків, завершення жанрової магістралі. Однак не тільки цим слід обґрунтовувати властиву «Reminiscenses de Boccanegra de Verdi» функцію узагальнення. Даний твір являє собою завершення вердіївської серії

оперних транскрипцій (у широкому тлумаченні поняття) у творчості Ф. Ліста. Так, Ф. Ліст створив досить велику кількість транскрипцій, парафраз за мотивами оперних творінь Дж. Верді. Серед них: «Salve Maria de „jerusalem" („I Lombardi")», 1848 р.; «Ernani. Paraphase de Concert», не пізніше 1849 р.; «Rigoletto. Paraphrase de Concert», 1859 р., «Don Carlos. Transcription», 1867 р.; «Aida. Danza Sacra e Duetto Final», 1870-і рр. Жанр Reminiscenses став свого роду вершиною лістівських «оперних діалогів» із Дж. Верді.

Актуальність дослідження у взаємодії з науковими та практичними завданнями полягає у виявленні особливостей втілення жанрових ознак Reminiscences в останньому, узагальнюючому ремінісцентному творі Ф. Ліста, у результаті його вивчення як самостійної художньої цілісності, що є актуальним завданням сучасного музикознавства і лістознавства.

Аналіз публікацій. Оперну творчість Дж. Верді традиційно розділяють на три періоди: перший (40-і рр.), де композитор звертався до історичних тем («Nabucco», «Ernani»), сильних пристрастей і виняткових особистостей («Macbeth», «Luisa Miller»); зрілий (60-і рр.) – від знаменитої тріади «Rigoletto», «Il trovatore», «La traviata» до знакових творінь «Don Carlos» і «Aida»; нарешті, третій, коли через 16 років великий італієць створив «Otello» (1886 р.) і «Falstaff» (1891 р.).

Опера «Simon Boccanegra» у трьох діях із прологом (лібрето Ф.М. П'яве за драмою А.Г. Гут'єрреса) створена в 1857 році й відноситься до зрілого періоду творчості Дж. Верді. Однак, поставлена у Венеції 12.03.1857 року, вона не мала особливого успіху й однією з причин провалу постановки, як вважає М. Черкашина-Губаренко, була відсутність гарного виконавця партії головного героя, цитуючи зауваження Дж. Верді щодо неможливості зіграти оперу «Boccanegra» без Бокканегри! [5]. Завдяки наполегливості музичного менеджера і видавця Дж. Рікорді композитор створив другу редакцію опери. Прем'єра відбулася 24.03.1881 року у Мілані (лібрето А. Бойто) й одержала визнання слухацької аудиторії. Таким чином, у творчості Дж. Верді «Simon Boccanegra» представляє не тільки зрілий, але й пізній періоди творчості, випереджаючи «Отелло» і «Фальстаф». Також як і для Ф. Ліста, опера «Simon Boccanegra» стала для Дж. Верді одним із підсумкових творів. У якомусь сенсі це свого роду ремінісценції до минулого.

У підсумку, оперу Дж. Верді в другій редакції й лістівські «Reminiscenses de „Boccanegra”» розділяє всього один рік. Що ж і Верді, і Ліста в 80-і роки, у пізні періоди їх творчих пошуків, привернуло увагу до опери, яка в 50-і роки була визнана невдалою?

Лібрето опери, відповідно до вердіївських ідеалів, містить безліч гострих драматичних колізій, взаємодію кількох сюжетних ліній. Перша – любов плебея Симона до дочки дожа, глави партії аристократів Фієско; друга пов’язана з обранням Симона дожем Генуї і його діяльністю на цій посаді, відбиває боротьбу за владу між партіями плебеїв і аристократів; третя – лірична – любов Амелії (викраденої раніше дочки Симона й померлої Марії, дочки Фієско) до Габріеля; четверта показує наявність любовного трикутника – Габріель – Амелія – Паоло (секретар дожа Симона Бокканегри); і, нарешті, остання, одна з головних сюжетних ліній, являє собою змову проти дожа на чолі з патером Андреа (переодягненим Фієско), співучасники якого є Паоло та Габріель.

Для «рекомпозиції» [6, 7] Ф. Ліст завжди обирає оперні твори з неоднозначними концепціями, прагне до узагальнення оперних ідей, залучаючи до Reminiscenses кульмінаційні сцени, де розвиток драми спрямовується до розв’язки. І «Reminiscenses de Boccanegra de Verdi» не є виключенням, відображаючи специфіку лістівського трактування «об’єкту відтворення» [2, 115] пізнього періоду творчості митця. Ремінісцентному «рестворенню» [7, 305] опери «Simon Boccanegra» Дж. Верді властиво застосування у новоствореній художній цілісності як сталих методів, так і нових, зокрема, методу символізації голосів оперного ансамблю у фортепіанному творі, переакцентування рольових функцій конструктів за методом трансформації, а принцип трансцендентної віртуозності поступається лірико-філософським роздумам ремінісцентора по «прочитанню» оперного першоджерела, що сприяє афористичності й прозорості письма, за Н. Савицькою.

Мета дослідження – визначити особливості завершення жанрової магістралі у «Reminiscenses de Boccanegra de Verdi» Ф. Ліста.

Об’єкт дослідження – транскрипції у фортепіанній творчості Ф. Ліста, а **предмет** – жанрові особливості «Reminiscenses de Boccanegra de Verdi» Ф. Ліста.

Виклад основного матеріалу. «Reminiscenses de „Boccanegra” de Verdi» складається із трьох великих розділів і коди, заснованої на початковій темі оперної інтродукції, що виявляє інструментальний

вступ до опери, який створює об'єднуюче обрамлення, а три основні розділи за своїм образним наповненням близькі до змісту першої й третьої дій опери. Якщо перший розділ, заснований на темах оркестрової інтродукції до прологу опери може бути й тут, у Ф. Ліста, витлумачений як розгорнутий вступ до драми, то наступна частина сприймається як драматичне зіткнення підступних сил зла й шляхетності, війни й миру, тобто розкриває зміст завершальної, другої картини першої дії. Заключна ж частина пов'язана з інтонаціями третьої дії опери й, таким чином, Ф. Ліст у Reminiscenses воскрешає основні моменти драми.

Відкриває Reminiscenses невеликий восьмитактовий вступ, у якому «проростають» інтонації головної теми оркестрової інтродукції до прологу опери (т. 9, Allegro moderato *pp*, E-dur). У цьому *ноктюрні* Ф. Ліст абсолютно точно цитує перші 14 тактів інтродукції до опери. І, очевидно, подібно до Дж. Верді надихався картиною нічного міста, представленою в декораціях опери: церква Сан-Лоренцо, палац Фієско, будинки городян. Зберігає Ф. Ліст і темп Allegro moderato, і динаміку *ppp, p* Дж. Верді. Зміни починаються на рівні масштабного трактування ноктюрна, тому що Ф. Ліст завдяки розширенням і повторам перетворює розімкнуту, просту тричастинну форму, що була в Дж. Верді, у розгорнуту три-п'ятичастинну структуру.

Таким чином, якщо для Дж. Верді даний ноктюрн не більш ніж «прекрасна мить», то для Ф. Ліста це розгорнута картина міського пейзажу. Йому виявилася близькою ідея Дж. Верді відкрити трагічний спектакль ілюзією спокою, але в опері вона короткочасна, а в Reminiscenses – більш розгорнута. Крім того, ремарки композитора: *tranquillo, sostenuto un poco meno piano, sempre legato e dolcissimo*, ущільнення, але не обважнення фактури з використанням високого регістру фортепіано, заключні акорди арпеджіато, які ніби «розчиняються в повітрі», також сприяють створенню умиротвореної картини літньої ночі. Тим більше контрастними стануть подальші драматичні сцени в Reminiscenses. У цю ідилію вторгається фатальна зумовленість. Ф. Ліст укрупнює всі процеси, ємно змальовує конфлікт: фаза ідеального – і його руйнування. Тривожні інтонації октав і зменшених кварт (т. 63, Allegro marziale) знаменують початок другої частини Reminiscenses (контр-експозиції), за основу якої слугує друга картина першої дії. Це – контрастний вступний розділ, що за аналогією з одним із останніх творінь Ф. Ліста «Мефісто-Вальсом № 4 (Багатель

без тональності)», може бути позначений як епізод без тональності. Написаний ніби в d-moll, він сприймається після ідилічно-проясненої заключної тоніки E-dur вступу як щось демонічне, із фрігійсько-дорійськими інтонаціями умовно-чутного e-moll (хоча протягом двадцяти тактів жодного разу (!) не звучить ні «g», ні тоніка d-moll). І лише закінчення першого речення виявляє (по нотації!) d-moll. А по фонізму, співзвуччя 67-68 тактів установлюють тоніку b-moll, у якому й витриманий увесь цей розімкнутий період із трьох речень. Це тенденція останнього періоду творчості Ф. Ліста, коли він виходив за межі ладотональних тяжінь, нерідко підкреслюючи це в назвах своїх творів – «Мефісто-Вальс № 4 (Багатель без тональності)». Це контекст лістівського пізнього стилю, коли він виходить за межі простору 12-тонової системи. Саме в пізній період творчості Ф. Ліста можна назвати одним із пророків серіальності, і цей момент дуже важливий для виконавця. Ось чому Ф. Ліст не нотував увесь цей епізод в b-moll, хоча вибір такого забарвлення не випадковий: це мінорна неаполітанська перед a-moll у першій частині дійсно сприймається як трагічний, похмурий зворот в оповіданні, враховуючи тритонове співвідношення цих максимально віддалених одна від одної тональностей (E-dur – b-moll).

Тематична основа цього контрастного епізоду, безумовно, інтонаційно й ритмічно наближена до головної теми цієї частини Reminiscenses – хору «До зброї, лігурійці, священний обов’язок вас закликає», готуючи її появу. З іншого боку, фанфари, що повинні сповіщати про прибуття дожа, звучать зловісно, тому що замість чистих кварт – зменшені, символізуючи ворожі сили, що протистоять Бокканегрі. Ф. Ліст спочатку інтонації фанфар дає «по горизонталі», потім «складає» їх у вертикаль, а в підсумку синтезує два прошарки (у партії лівої руки – горизонтальна лінія, у правій – зменшені кварти фанфар у збільшенні), створюючи загрозливий, лиховісний образ. Уведення, розробка цього тематичного матеріалу, фатальний образ свідчить про єдність лістівського ремінісцентного методу. Тому що немає жодних Reminiscenses, де б він не ввів подібного роду тематичний комплекс, це, по суті, наскрізний звукосимвол ремінісцентих творів Ф. Ліста.

Основний розділ другої частини Reminiscenses починається з 83-го такту цитуванням початкового квадратного періоду повторної будови партії хору із третьої дії [клавір, с. 195], («До зброї, лігурійці,

священний обов'язок вас закликає, a-moll), що наближається за структурою до масштабної куплетно-варіаційної форми (два куплети). Три ланки висхідної секвенції по тонах нагору (a-h-cis/E, 91-106 тт.), засновані на ритміці й інтонаціях, узятих з інтродукції до третьої дії опери (приспів куплетної форми, де заспівом, безперечно, буде a-moll'ний період (83-90 тт.). Чотири ланки висхідної транспонуючої секвенції по півтонах, що звучить на домінантовому органному пункті й розвиває інтонації мотиву вступу, природно сприймаються як повернення до репризи заспіву, більш розширеної, що ніби переросла свої «рамки». А «колючі» звуки однотерцових співставлених акордів (115-118 тт.), малосекундові розширення октав повертають до a-moll, до репризи заспіву.

Варійовані повтори заспіву й першої побудови приспіву (з 123 т.) ускладнені гамоподібними пасажами, октавами, тремоло в партії лівої руки завершуються буквальним повторенням другого розділу приспіву (з тими ж інтонаціями, органним пунктом, однотерцовими зіставленнями акордів). І, нарешті модулююче зв'язування (163-175 тт.), завдяки потужним октавним рухам, заснованим на хроматичній гамі, швидко підводить до домінантового предикту Fis-dur. Підкреслимо – друга, центральна частина Reminiscenses, що втілює образи зла, побудована не на матеріалі вокальної партії Паоло-отруйника. Навпаки, Ф. Ліст використовує інтонації закулісного хору (*Allegro assai*), що в опері персоніфікує ворогів Симона. Драматургічна функція хору в опері Дж. Верді утворює другий план дії, будучи тільки тлом напруженої сцени. У Ф. Ліста відбувається переакцентування рольових функцій конструктів за методом трансформації: другий план стає єдиним. У Ф. Ліста цей хоровий епізод (*Allegro assai piu animato*) – надзвичайно масштабна побудова, що виявляє «міць і грізний характер, перетворюючись на багатозначний універсальний символ» [4, 163]. Ремарки *tenuto*, *strepitoso*, *sf*, акценти, динамічні наростання й контрасти, видозмінена пунктирна ритмоформула (в Reminiscenses пауз немає, більше того, саме четвертну ноту необхідно виконувати *tenuto*), додає ще більшої напруги. Збільшуючи звуковий діапазон фатальної ритмоформули, Ф. Ліст підкреслює її потужність, її безмежність, надаючи їй чи не вселенського масштабу. Насичена фактура також сприяє створенню образу численних ворогів Бокканегри.

Третя частина (176 т., Largo, Fis-dur) лістівських Reminiscenses побудована на основі фінальної сцени опери Дж. Верді, тому що Ф. Ліста цікавить завершальна фаза конфлікту драми. Третя частина наповнена світлими, теплими фарбами (тут Ф. Ліст використовує тільки «високі» дієзні тональності: Fis-dur, dis-moll і E-dur), що звучать яскравіше, ніж бемольні тональності в Дж. Верді.

Так, початковий період єдиної побудови (176 – 189 тт.), що відкриває складну безрепризну тричастинну форму, у Дж. Верді звучить у шляхетному As-dur (Largo), який в опері був, імовірно, більш доречний, як молитовний (передсмертне звернення дожа до Бога, третя дія). Ф. Ліст проводить цілком цей початковий період з партії дожа, ледве розширюючи за рахунок додавання двох тактів, зберігаючи темп Largo, динаміку *pp*, але змінюючи хоральні оркестрові акорди *una corda* на прозорі арпеджіато *mano sinistra*. У Дж. Верді молитва – храмова, у Ф. Ліста – більш «ефірна», простір стає немовби більш розрідженим. І тільки у 181 т. з'являється хоральність і скорботний спадний рух півтонами. Наступний матеріал партії Амелії: «Ні, ти не вмреш. Любов переможе смерті холод» (190 – 193 тт., *appasionato*; клавір, с. 232) і Габріеля «О, батьку, о батьку, мої груди лють роздирає» (193 – 196 тт.; клавір, с. 232) знаменує початок ансамблевої сцени, учасники якої Симон, Амелія, Габріель, Фієско й хор (клавір, с. 233-234). Ця побудова сприймається як друга частина безрепризної простої двочастиннної форми (з ознаками тональної репризи: тональний план dis-fis), тобто як початковий, перший розділ складної тричастинної форми, заснованої на імпровізаційності як методі мислення композитора. Цей епізод викликає безпосередні асоціації зі знаменитою «Rigoletto. Paraphrase de Concert». Це вже спогади Ф. Ліста, у деякому сенсі «автоцитата», ремінісценція-прийом, авторефлексія на рівні підходу до фортепіанної інтерпретації оперного ансамблю, характерного для пізнього періоду творчості композитора, де кожний голос стає символом. Ф. Ліст вільно «грає» тембрами – тема Амелії звучить *appassionato* у середньому регістрі, партія Габріеля перенесена у високий регістр, далі відбувається синтез ритмоформули фанфар-погроз із вступу до другої частини Reminiscences з хоральними акордами, що супроводжували звернення дожа до Бога (початок третьої частини).

Наступний розділ починає тема, двічі повторена в різних регістрах, що лише віддалено нагадує оперні темо-інтонації (203 –

206 тт.), з характерною опорою на домінантові гармонії dis-moll, і характерною дрібністю викладу. Вступ Фієско, змінений ритмічно (*solenne, mp*), викладений в октавному подвоєнні, поступово насичується гармонічно («Уся радість на землі оманна»), але, якщо в опері оркестровий супровід – секстолі *staccatto*, в Reminiscences – *tremolo*, динамічно наростаючи, приводить до сплеску *ff* (у Дж. Верді – *f, straziante*) у викладі мелодійних ліній партій Амелії й Габріеля: «Ти не вмреш». Після вибуху розпачу, на *p* (т. 210, *accentato*) «вступає» дож: «Нахилися, о дочко,…я зітхаю…стискає смерть моє серце!». Тема звучить в Fis-dur і оформлена як розімкнутий, розширений період повторної будови, що завершується великим філософським монологом-речитативом, що модулює до головної тональності усієї Reminiscenses E-dur. Ф. Ліст зберігає прозору оркестрову фактуру Дж. Верді під час останніх реплік дожа, а вступ Амелії й Габріеля підсилює, додаючи *rinforz. molto*. Ансамбль у Дж. Верді – політемний, а у Ф. Ліста одна тема досягає космічних масштабів, це всеохоплення розпачу й благання.

У Reminiscences виявляється цілісне осягнення вердіївського прообразу (ноктюрн – інтродукція), мотивно-разробковий метод розвитку (фанфари), цілісні фрагменти з текстом, вказівкою на конкретні фази розвитку дії. Саме тому виконання «Reminiscenses de „Boccanegra” de Verdi» потребує освіченого виконавця, інтелектуального відношення піаніста до композиторського тексту, адже для розуміння лістівської ремінісцентної концепції виконавець повинен здійснити цілісний аналіз оперного прообразу й фортепіанного твору.

Фінал Reminiscences – поліфазний, тут Ф. Ліст мислить не тільки узагальнюючими ідеями, тут відбувається й конкретизація, виникає реальна програма. З появою жагучого благання Амелії (224 т., *L’istesso tempo*: «Ах, ні,… ні,…ти не вмреш…», E-dur), узятої з того ж заключного квартету (третя дія опери, с. 236) створюється обрамлення всієї складної тричастинної безрепризної форми, а весь цей розділ (224 - 242 тт.) є двічі повтореним неквадратним періодом повторної будови, до якого Ф. Ліст майстерно додав виразний мотив (230 т.) з партії оркестру з цієї ж заключної сцени із квартетом (с. 239, 243). У Дж. Верді благання Амелії звучить у високому регістрі, піднімаючись над чоловічими тембрами Габріеля, Симона, Фієско, чоловічого й жіночого хору, що звучить у досить низькій теситурі. Динаміка в

оркестрі – *pppp*, у хорі – *pp*. Ф. Ліст ледве змінює динаміку (*p*,) додає ремарку *sempre apassionato* і «підсилює» горе Амелії октавними подвоєннями її партії. У лівій руці композитор гармонічно й регістрово «розфарбовує» остинатну фігуру Дж. Верді, що по черзі звучить у партіях оркестру, чоловічого хору й у Фієско.

Як реприза-обрамлення всієї Reminiscenses сприймається розділ Un poco piu mosso (т. 242, E-dur), що повертає варійовану й динамізовану тему ноктюрна з інтродукції (49 – 56 тт.), але наскільки вона змінена! Динаміка *f*, потім *sempre f*, ремарка *grandioso*, трирядковий виклад, що підкреслює масштабність побудови, синкопи, драматична спадна лінія в низькому регістрі фортепіано, що охоплює октаву, «дзвонові удари» у контроктаві – усі ці засоби виразності Ф. Ліст застосовує для підготовки кульмінації – синтетичної коди (з 249 т.), заснованої на першій темі прологу опери й на характерних акордах у пунктирному ритмі (254 тт.), що звучали раніше в 91 – 100 тактах. Фінал «Reminiscenses de „Boccanegra" de Verdi» Ф. Ліста кардинально відрізняється від фіналу опери. Фінальна сцена відспівування померлого Симона Бокканегри не знайшла втілення в лістівських Reminiscenses.

Ф. Ліст у коді Reminiscenses подає тему ноктюрна повнокровно, на *ff*, з кожним тактом піднімаючись у більш високий регістр, де вона зненацька переривається пунктирними квартсекстакордами E-dur, тільки в різних регістрах: від контроктави до третьої октави. Звучання даної гармонії вісім тактів на педалі, поява тонічних ударів дзвона на четвертих частках 253, 256, 258 тактів створює образ святкового передзвону: ніч закінчилася, сяючі акорди-промені нового ранку віщують ідею торжества Життя.

Таким чином, наявність завершення в E-dur сприяє об'єднанню численних і, як правило, контрастних і розімкнутих розділів у цілісну композицію за принципом аркової драматургії.

Висновки. Ф. Ліст у ремінісцентному творінні 1882 р., узагальнюючому даний жанровий вид, впевнився в самодостатності стабільних ознак Reminiscences як жанру. Саме тому «Reminiscenses de „Boccanegra" de Verdi» не мають ані жанрового імені другого плану, ані жанрового коментаря. Але відсутність Fantaisie в структурі авторського жанрового визначення «Reminiscenses de „Boccanegra" de Verdi» жодним чином не означає усунення її ознак із системи

синтезованих жанрів, що містить ще жанрові ознаки транскрипції й опери.

«Reminiscenses de „Boccanegra” de Verdi» являє собою контрастно-складову форму з вільною будовою частин, об’єднаних за допомогою тематичних зв’язків, образної основи й тонального плану в єдине художнє ціле. Reminiscences вирізняє деяка свобода оформлення структури розділів, що природно для феномена спогадів. Останній зразок жанру, «Reminiscenses de „Boccanegra” de Verdi» знаходяться в контексті лістівського пізнього стилю, коли він виходить за межі простору 12-тонової системи.

Демонізація образів зла (друга частина) дозволяє співвіднести Reminiscences з творчим методом мистецтва Ф. Ліста загалом. Імпровізаційність, фактурні варіації, присутні в «Reminiscenses de „Boccanegra” de Verdi», однак, більш стримані й технічно менш складні, ніж в Reminiscenses 1835 - 1842 рр., що характерно для пізнього періоду творчості Ф. Ліста. Адже «Reminiscenses de „Boccanegra” de Verdi» писав митець, що давно залишив кар’єру концертуючого піаніста. І це доказ того, що для Ф. Ліста віртуозність як така аж ніяк не є домінантною. Релігійне, духовне, художнє начала для композитора завжди були важливіші за «вищу технічну складність». Тут відбилася і загальна закономірність композиторської творчості пізнього періоду, згідно з концепцією Н. Савицької [3], якому властиві такі якості як афористичність, а також прозорість письма.

Здійснений аналіз «Reminiscences de „Boccanegra” de Verdi» дозволив виявити методи, застосовані Ф. Лістом у написанні спогадів про оперу:

- метод композиторського аналізу оперного першоджерела;
- метод пересемантизації музичного матеріалу опери;
- метод синтезу;
- взаємодія ремінісцентного методу з методом концептування;
- метод концентрованого викладу музичного матеріалу;
- метод символізації.

Перспективи вивчення означеної наукової тематики обумовлені різноманіттям жанрів транскрипторської сфери у спадщині Ф. Ліста, що, безумовно, вимагає подальшого науково-дослідницького осмислення.

Список використаних джерел і літератури:

1. Лист Ф. Reminiscences de Boccanegra de Verdi. *Оперные транскрипции*. М.: Музыка. 1964. Т. III, ч. 2. С. 85–98.
2. Рощенко Е.Г. Историко-социальные функционирования музыкально-культурного наследия в композиторском творчестве: дис. … канд. искусств.: 17.00.02. Київ, 1988. 196 с.
3. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості: монографія. Львів: Сполом, 2008. 320 с.
4. Сакало Е. Ф. Лист и итальянская опера. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств*. Харьков, 2002. С. 158–167.
5. Черкашина-Губаренко М. Верди-флотилия на берегах Днепра. *Музика і театр на перехресті епох*. Суми, 2002. Т. 2. С. 24–28.
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 (october). P. 305–311.
8. Verdi G. Simon Boccanegra. Milano; Roma; Napoli: G. Ricordi & C, 1882. 246 p.

References:

1. List, F. (1964). Reminiscences de Boccanegra de Verdi. *Opernye transkripcii*. M.: Muzyka. 1964. T. III, ch. 2. P. 85–98 [in Russian].
2. Roshhenko, E.G. (1988). Istoriko-social'nye funkcionirovanija muzykal'no-kul'turnogo nasledija v kompozitorskom tvorchestve. [Historical and social functioning of musical and cultural heritage in composer creativity]. Candidate's thesis: 17.00.02. Kiyv, 196 [in Ukrainian].
3. Savytska, N. (2008). Khronos kompozytorskoi zhyttietvorchosti: monohrafiia. [Chronos of the composer's creativity: monograph]. Lviv: Spolom, 2008. 320 [in Ukrainian].
4. Sakalo, Ye. (2002). F. List i ital′yanskaya opera. [Liszt and Italian Opera]. *Ferents List i problemy sinteza iskusstv*. Kharkov, 158–167 [in Ukrainian].
5. Cherkashina-Gubarenko, M. (2002). Verdi-flotilija na beregah Dnepra. [*Verdi-flotilla on the banks of the Dnieper*]. Muzika i teatr na perehresti epoh. Sumi, T. 2. P. 24–28 [in Ukrainian].
6. Colton, G.D. (1992). The Art of Piano Transcription as Critical Commentary. McMaster University, Hamilton, Ontario, 163 [in English].
7. Hovard-Jones, E. (1935). Arrangements and Transcriptions. *Music and Letters*. Vol. 16, № 4 (october). P. 305–311 [in English].
8. Verdi, G. (1882). Simon Boccanegra. Milano; Roma; Napoli: G. Ricordi & C. 246 [in Italian].

UDC 78.083
DOI 10.33287/222213

Карась Віталій Миколайович,
проректор з навчально-виховної діяльності
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (095) 234 - 23 - 27
e-mail: vit.karas@meta.ua
https://orcid.org/0000-0003-4173-787X

Гавеля Оксана Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
тел. (050) 160 - 76 - 62
e-mail: o.gavelya@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-7871-6813

СОЦІАЛЬНЕ ПІДПРИЄМНИЦТВО ТА ГРОМАДСЬКІ ІНІЦІАТИВИ ЯК ЧИННИКИ СТВОРЕННЯ ТА ПІДТРИМКИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ЦІННОСТЕЙ

Метою статті є дослідження культурних інститутів соціального підприємництва та громадських ініціатив як своєрідного комплексу стійких норм, принципів та правил у сфері соціокультурного життя, а також як чинників створення й підтримки розвитку культурно-мистецьких цінностей. Низка **методів** презентованого наукового дослідження базується на використанні методів конкретизації, структуруванні, аналітичного підходу, системного аналізу, а також методу індукції. **Наукова новизна** пропонованої статті полягає насамперед у результативності науково-дослідницьких звершень, а саме – соціальне підприємництво бере на себе місію створення та максимальної підтримки соціальних та культурно-мистецьких цінностей, спирається на принцип високої відповідальності підприємця за результати своєї діяльності перед суспільством. **Висновки.** У презентованій науковій статті авторами розглянуте поняття соціального підприємництва як культурного інституту, що виступає високоорганізованим, а також системним соціальним утворенням. Встановлено, що соціальні підприємства максимально активно сприяють розвитку громадянського суспільства в Україні,

виступають доволі потужною фінансовою основою для функціонування територіальних громад. У представленій науковій роботі накреслено шляхи більш ефективної підтримки соціального підприємництва, використання коштів своєрідних грантів з багатогранною максимальною користю для численних місцевих громад, на основі впровадження різностороннього конкурсного підходу, а також незалежної експертної оцінки значних бізнес-планів і, передусім, культурно-мистецьких творчих ідей їх авторів. Виявлено недоліки в роботі соціальних підприємців, які працюють на себе, не шукаючи підтримки з боку громадськості. Це призводить до низького рівня відповідальності за використання грошей, які частково отримуються ними від зарубіжних грантів.

Ключові слова: культурний інститут, соціальне підприємництво, громадські ініціативи, культурно-мистецька цінність, громадянське суспільство, державно-громадянське партнерство, бізнес-план, експертна оцінка.

Karas Vitalii, vice-rector for educational and upbringing activity at the Dnipropetrovsk Academy of Music named after Mikhail Glinka

Havelia Oksana, Ph. D. (of Pedagogical Sciences), Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Intercultural Communications National Academy of Culture and Arts Management

Social entrepreneurship and public initiatives as factors of creating and supporting the development of cultural and artistic values

The purpose of this scientific article is to study the cultural institutions of social entrepreneurship and public initiatives as a set of sustainable norms, principles and rules in the wide field of socio-cultural creative life, as well as significant factors in creating and supporting the development of defferent cultural and artistic values. A number **of scientific methods** of investigative research work are based on the use of methods of specification, structural, analytical approach, system analysis and induction. **The scientific novelty** of this analytical article is that as a result of the study it is proved that social entrepreneurship assumes the mission of creating and supporting social and cultural and artistic values, based on the principle of high responsibility of the entrepreneur for the results of his activities to society. **Conclusions**. In this scientific article the authors consider the concept of social entrepreneurship as a cultural institution, which is a highly organized and systematic social formation. It is established that social enterprises contribute to the development of civil society in Ukraine, act as

a financial basis for the functioning of territorial communities. The ways of more effective support of social entrepreneurship, the use of grant funds with the maximum benefit for local communities, based on the introduction of a competitive approach and expert evaluation of business plans and creative ideas of their authors are outlined. The different limitations in the work of social entrepreneurs who work for themselves without seeking support from the public have been identified by authors of this represented scientific investigation. This leads to a low level of responsibility for the use of money, which is partially received by them from foreign grants.

The key words: cultural institution, social entrepreneurship, public initiatives, cultural and artistic value, civil society, public-civil partnership, business plan, peer review.

Постановка проблеми. Соціальні підприємства сприяють розвитку громадянського суспільства в Україні, виступаючи фінансовою основою для функціонування територіальних громад. Недоліки в роботі соціальних підприємців, які працюють переважно на себе, не шукаючи підтримки з боку громадськості, призводять до досить низького рівня відповідальності за використання грошей, які частково отримуються ними від зарубіжних грантів.

Актуальність дослідження. В умовах формування громадянського суспільства в Україні актуальним питанням є дослідження культурних інститутів, яким відводиться провідна роль в цьому складному процесі. Останнім часом, через відчутне зниження реального рівня задоволення соціокультурних потреб територіальних громад, особливо актуалізується означена проблема. У зв’язку з непоодинокими випадками спорадичної уваги органів державної влади до активності громадських інституцій, а також неможливістю державних інститутів та приватних підприємців повністю задовольнити потреби суспільства в отриманні якісних культурних продуктів і послуг, актуальним питанням виступає вивчення соціального підприємництва як важливої складової становлення та розвитку громадянського суспільства. Також актуальним є дослідження можливостей підтримки різноманітними спілками та організаціями громадських ініціатив українців, різноманітних культурно-мистецьких проєктів у контексті розвитку соціального підприємництва.

Огляд літератури. Поняття *«культурний інститут»* сьогодні дедалі ширше входить у науковий обіг. Воно широко

використовується у різних контекстах представниками соціальних та гуманітарних наук. Ним користуються для позначення різноманітних та численних культурних феноменів. Однак у вітчизняних та зарубіжних дослідників культури поки немає єдиного трактування цього поняття, як і не існує зараз розробленої цілісної концепції, що охоплює сутність, структуру та функції соціального інституту культури, або культурного інституту.

Поняття *«інститут»* (від лат. *institutum* – встановлення, установа) використовується у соціальних, політичних, а також юридичних науках. Інститут постає як компонент соціального життя суспільства, у вигляді організацій, певних установ, об'єднань (інститут церкви). В іншому сенсі поняття «інститут» усвідомлюється як комплекс стійких норм, принципів і правил у різних сферах соціального життя (інститут власності, шлюбу й т.і.). Відтак, соціальні науки пов'язують поняття *«інститут»* із високоорганізованими й системними соціальними утвореннями, що відрізняються стійкою структурою.

В аналітичних доповідях органів державної влади наголошується: «Упровадженню ефективної культурної політики консолідації перешкоджає відсутність виваженої взаємодії між органами влади та інституціями громадянського суспільства» [1, 180]. Це підкреслює особливу роль культурних інститутів у налагодженні *державно-громадянського партнерства*.

У колективній монографії українських вчених «Сучасний сталий розвиток у сфері культури: зарубіжний досвід для України» підкреслюється особлива роль громадських об'єднань в *розвитку сучасного державно-громадянського партнерства у сфері культури України* на прикладі функціонування *культурних інститутів* інших країн світу [2, 58–78]. Державно-громадянське партнерство розглядається як «партнерство участі» (спроможність громадського сектору мати участь в управлінні державою), а також у контексті соціально-економічних відносин, в яких приймають активну участь громадяни, громадські об'єднання, певні форми підприємництва, бізнес, а також публічні установи, релігійні громади [2, 75].

Авторами розглядається поняття *соціальне підприємництво* та його роль у розвитку громадянського суспільства. Так, вчений О. Сотула доводить, що соціальні підприємства *здатні задовольнити*

ті потреби членів громади, які не може задовольнити державний сектор, а приватний, нерідко, зовсім їх ігнорує [8].

В роботі В. Смаль та В. Кокотя підкреслюється те, що відрізняє соціального підприємця напротивагу від бізнес-підприємців, та навіть від соціально відповідального бізнесмена – *соціальна місія*. На відміну від простої благодійності, соціальні підприємства – це усталені бізнесові механізми, що мають набагато більшу вагу на існуючі проблеми й дозволяють ефективніше розподіляти певні фінансові ресурси. Разом з тим, отримання прибутку, створення багатства хоча і є частиною бізнес-моделі, проте – лише відповідний засіб для досягнення конкретної соціальної мети, а не самоціль. Громадську діяльність автори розглядають як складову частину соціального підприємництва, адже останнє здатне проводити значно ширший спектр діяльності, створювати інституції для реалізації ідей [7, 11–12].

Г. Діз розглядає поняття соціальне підприємництво з позицій взяття на себе місії *створення та підтримки соціальної цінності*; безперервного пошуку та використання нових можливостей для служіння обраній місії; участі у процесі творення інновацій, адаптації та навчання; рішучих дій, активність та масштаби яких не повинні обмежуватися існуючими ресурсами; *відповідальності підприємця за результати власної діяльності – як перед безпосередніми клієнтами, так і перед, безумовно, суспільством* [13, 4].

У цьому контексті важливо визначити поняття *соціальний підприємець*. Так, Д. Борнштейн вказує на таку важливу характеристику соціального підприємця як людини-першопрохідця, із потужною ідеєю і високими етичними стандартами, що поєднує теоретичні й практичні навички вирішення питань [11]. Безумовно, соціальні підприємства відіграють важливе значення в розвитку громадянського суспільства в Україні, *виступаючи фінансовою основою для функціонування територіальних громад* (значна частина їх прибутків спрямовується на вирішення соціальних проблем).

Вченим П. Лайтом соціальне підприємництво розглядається в контексті колективної взаємодії, партнерства та співпраці. Він вважає, що соціальним підприємцем можна вважати як особу, так і *групу осіб, організацію чи об'єднання організацій,* які шукають нестандартні шляхи відносно *сталих та масштабних змін в діяльності урядових, неприбуткових і прибуткових організацій задля вирішення актуальних соціальних питань* [14, 46–51].

Метою статті є дослідження культурних інститутів соціального підприємництва та громадських ініціатив як комплексу стійких норм, принципів та правил у сфері соціокультурного життя, а також як чинників створення та підтримки розвитку культурно-мистецьких цінностей.

Зазначимо, що все що стосується культурної політики консолідації підтримується та регулюється за допомогою соціальних інститутів культури. Насамперед, це стосується культурного діалогу між органами влади та інституціями громадянського суспільства, спадкоємності у культурі, збереження, створення, забезпечення успішного функціонування та поширення нових цінностей. Отже, у дослідженні культури та культурного життя суспільства, становлення та розвитку громадянського суспільства неможливо оминути таке явище, як соціальні інститути культури.

Об'єктом дослідження є культурні інститути соціального підприємництва та громадських ініціатив, а **предметом –** особливості підтримки розвитку культурно-мистецьких цінностей потенціалом соціального підприємництва та громадських ініціатив.

Основний матеріал. Соціальне підприємництво розглядається нами у якості культурного інституту як високоорганізованого соціального утворення (групи осіб, організації чи об'єднання організацій, соціального кооперативу колективної власності), зі сформованою системою соціальних і культурних цінностей, комплексом стійких норм, принципів та правил у сфері соціального життя, що здатне задовольнити соціокультурні потреби територіальних громад та виступає їх фінансовою основою, а також сприяє налагодженню державно-громадянського партнерства.

Прикладом організації, яка шукає нестандартні шляхи та успішно вирішує актуальні соціальні проблеми є діяльність асоціації «Світ. Краса. Культура». Вона створює робочі місця та займається вирішенням соціальних проблем для дітей, молоді та жінок по всій Україні. Наступним прикладом функціонування соціального підприємництва як культурного інституту є діяльність Львівської міської громадської організації «Туристсько-спортивний клуб „Манівці"». Її членами проводяться навчально-тренувальні збори і мандрівні дитячі табори, захоплюючі туристичні мандрівки, різноманітні спортивні та культурні заходи, свята і фестивалі. Зазначимо, що соціальне підприємництво пов'язане із самостійним

фінансуванням соціальних проектів клубу. З цією метою організаціями проводяться корпоративні заходи та тренінги. Так, серед інших культурних заходів туристсько-спортивним клубом «Манівці» було проведено фестиваль «Простір Музики і Руху „Небу-ХАЙ!”», на який приїздить молодь з усієї України (у кількості не менше ніж півтори тисячі учасників). Варто згадати і про перше Антикафе Бердянська «ЧАС Є!», яке відкриває сучасний творчий краєвид, призначений задля культурного відпочинку, роботи і проведення дозвілля. Фінансуванням соціальних проектів відкритого кафе відбувається за рахунок частини коштів, які надходять до цього закладу [7, 18–52]. Таке соціальне підприємництво, безперечно, призводить до сталих і позитивних змін у культурному житті місцевих жителів і сприяє вирішенню багатьох актуальних соціальних проблем.

Водночас в Україні більшість соціальних підприємців працюють переважно на себе, не шукаючи підтримки з боку громадськості. Це призводить до досить низького рівня відповідальності за використання грошей, які частково отримуються ними від зарубіжних грантів.

У своєму звіті про роботу на посаді Міністра культури та інформаційної політики в 2020 р. О. Ткаченко серед основних досягнень назвав: євроінтеграцію та міжнародне співробітництво, впровадження грантів інституційної підтримки [6]. Безперечно, що грантова підтримка сприяє розвитку соціального підприємництва в Україні.

При цьому гранти нерідко виступають головним джерелом доходів підприємців, які працюють в соціальній сфер. Це обмежує у них можливість виявляти альтруїстичну манеру ведення бізнесу, самостійно і творчо підходити до розвитку своєї справи та зосереджуватись на громадських вигодах.

Саме тому, для розвитку соціального підприємництва потрібне ефективне використання грантів підтримки культурних інститутів, які надаються з боку держави. Наприклад, Український культурний фонд – це державна установа (2017) як нова модель надання на конкурсних основах державної підтримки й пролонгації ініціатив у сфері культури і креативних індустрій. Робота Фонду, відповідно до чинного законодавства, постає невід’ємною частиною політики й визначених пріоритетів відповідно діяльності Міністерства культури й інформаційної політики України. Інструментами досягнення цілей Фонду є конкурсні й інституційні програми [5, 36].

Серед нових проектів 2022 року можна назвати «City Boost – інкубатор стартапів для розвитку міст». Переможцю конкурсу фінального пітчу надається грантова підтримка у 50 000 грн., а найкращій команді – можливість пілотувати свій стартап за фінансової підтримки від коштів міста Києва. У рамках цього проекту відбувається пошук амбітних соціальних підприємців з усієї України, які розвивають власні стартапи і в рамках цього проекту гарантовано можуть здійснити пілотування своїх найкращих ідей у місті Києві [12].

У 2017 році була зареєстрована спілка «Громадські ініціативи України», яка об'єднала 27 громадських організацій з більшості областей України. У річному звіті спілки за 2021 рік було визначено напрями її стратегічної діяльності до 2030, а саме: 1. Сприяння участі громадян у формуванні місцевих та національних політик; 2. Розвиток партнерств та мереж на місцевому, регіональному і національному рівні; 3. Розвиток організацій громадянського суспільства; 4. Розробка, впровадження та популяризація стандартів роботи громадських організацій; 5. Представлення та захист інтересів третього сектору; 6. Внутрішній розвиток Спілки та її членів [9].

27 травня 2022 року на сайт спілки «Громадські ініціативи України» надійшло 77 заявок на конкурс проектів «На місцевих ініціативах будується сильна Україна». Метою конкурсу стало збереження і підтримка громадських ініціатив у часи війни у невеликих населених пунктах України, залучення волонтерів, побудова міцних зв'язків у громадах, збільшення їх ефективності [3].

Перевага подібних проектів полягає у сприянні розвитку соціального підприємництва. Учасники команд можуть перевірити наскільки їх ідеї реально потрібні громаді міста. Складені учасниками нових проектів бізнес-моделі спрямовуються на користь громадам та сприяють розвитку культурно-мистецьким цінностям, а також на отримання реальних грошей самими соціальними підприємцями для подальшого розвитку їх бізнесу. Виявлена можливість залучення найкращих експертів та додаткових інвестицій до реалізації таких проектів. В умовах війни створюється багато волонтерських центрів. На їх базах здійснюється підтримка культурно-мистецьких цінностей. Наприклад, у Дніпрі, за підтримки фонду «Культурна столиця», запрацював волонтерський хаб «КУСТ».

Працівники Дніпровського планетарію на волонтерських засадах влаштовують безкоштовні екскурсії для переселенців. Відвідувачам

пропонуються дві програми: Для дітей 4 років – фільм «Полярис, космічна субмарина й таємниця полярної ночі», а для дітей 8 років і старше – стрічка «Сонце – наша життєдайна зоря». У музеї історії Дніпра працівники формують безкоштовні екскурсійні групи та готують різноманітні культурні програми. Окремо для дітей ними проводиться низка майстер-класів.

З 10 березня 2022 року у Дніпрі працюють усі муніципальні бібліотеки. За 2-а тижні їх відвідали більш ніж дві тисячі людей (серед них 120 переселенців), для читання взято більше 5 тисяч книг. Наведені цифри значно більші, ніж були до війни. Продовжують роботу і театри, які працюють на волонтерських засадах і проводять безкоштовні вистави. У музичних школах Дніпра педагоги перейшли на онлайн-викладання [10].

27 червня 2022 року в Concert hall Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки студентським хором було виконано «Урочисту месу» одеського композитора Олега Польового, присвячену Дню Конституції України, та «Messa Memoria» запорізького композитора Миколи Попова, присвячену пам`яті загиблих унаслідок збройної агресії РФ (в рамках захисту творчого мистецького проекту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва Тараса Хмилюка).

Крім того, здобувачі фахової передвищої та вищої освіти Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки взяли участь в культурно-мистецьких заходах у рамках волонтерської роботи, а саме: концертах на підтримку України – у Варшаві (Польща) та «Nordkland» у Гамбурзі (Німеччина), благодійних концертах – в культурно-мистецькому центрі «Мінора» (м. Дніпро) та на площі в місті Олександрія (Кіровоградська обл.); у різноманітних концертах – для дітей-біженців у Дніпропетровській філармонії ім. Л. Когана, у військовій частині (с. Братське, Дніпропетровська обл.), для переселенців у центрі допомоги «Ми вдома» (м. Дніпро), у Дніпропетровській обласній лікарні ім. І.І. Мечникова, у військовому шпиталі (м. Дніпро), у творчих акціях – «Звуки миру від Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки» за участю великого духового оркестру та «Звуки миру від Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки» за участю великого хору академії; у музичній казці для дітей-біженців «Незнайко в країні мрій» (м. Дніпро); у святкових заходах – День вишиванки (м. Олександрія), День ПВО

(с. Військове, Дніпропетровська обл.); крім того, згадаємо й участь у фестивалі «Ukraine harp festival in Exile» (м. Брайзах, Німеччина).

Висновки. У результаті дослідження нами було встановлено, що *культурний інститут* є високоорганізованим та системним соціальним утворенням, що відрізняється стійкою структурою. Доведено, що *соціальне підприємництво* можна вважати культурним інститутом, адже воно бере на себе місію створення та підтримки соціальної і культурної цінності, безперервного пошуку та використання нових можливостей для служіння обраній місії, спираючись на принцип високої відповідальності підприємця за результати своєї діяльності перед суспільством. Встановлено, що соціальні підприємства сприяють розвитку громадянського суспільства в Україні, виступаючи фінансовою основою для функціонування територіальних громад. Виявлено недоліки в роботі соціальних підприємців, які працюють переважно на себе, не шукаючи підтримки з боку громадськості. Це призводить до досить низького рівня відповідальності за використання грошей, які частково отримуються ними від зарубіжних грантів. Попри необхідність євроінтеграції та міжнародного співробітництва, на основі впровадження грантів інституційної підтримки, саме гранти нерідко виступають головним джерелом доходів підприємців, й обмежують у них можливість творчо підходити до розвитку своєї справи і зосереджуватись на громадських вигодах. Накреслено шляхи підтримки соціального підприємництва та більш ефективного використання грантів, які надаються з боку держави, зокрема, за рахунок конкурсного підходу та експертної перевірки того, наскільки запропонований бізнес-план та творчі ідеї реально потрібні місцевій громаді.

Перспективи дослідження вищезазначеної теми зумовлюються виявленням шляхів більш ефективної підтримки соціального підприємництва, використанням коштів грантів з максимальною користю для місцевих громад, на основі впровадження конкурсного підходу та експертної оцінки бізнес-планів і творчих ідей їх авторів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Аналітична доповідь до Щорічного Послання Президента України до Верховної Ради України «Про внутрішнє та зовнішнє становище України в 2016 році». Київ: НІСД, 2016. 688 с.

2. Драгомирецька Н.М., Дружинін С.С., Думинська С.В. Сучасний сталий розвиток у сфері культури: зарубіжний досвід для України. Одеса: ОРІДУ НАДУ, 2019. 238 с.
3. Конкурс проєктів «На місцевих ініціативах будується сильна Україна» від Спілки «Громадські ініціативи України». – Режим доступу: http://ngonetwork.org.ua/77-zayavok-nadijshlo-na-konkurs-proyektiv-na-mistsevyh-initsiatyvah-buduyetsya-sylna-ukrayina/
4. Конкурсна програма Українського культурного фонду «Культура в часи кризи: інституційна підтримка». Інструкція для заявників. ЛОТ № 8 «Культурні та креативні індустрії (кроссекторальна діяльність)». Київ, 2020. 116 с.
5. Наказ № 2203 Міністерства культури та інформаційної політики України «Про затвердження Порядку надання інституційної підтримки у формі грантів суб'єктам видавничої справи» від 20.10.2020. *Верховна Рада України*. Законодавча база. URL: https://zakon.rada.gov.ua
6. Олександр Ткаченко відзвітував про роботу на посаді Міністра культури та інформаційної політики у 2020 році. *Урядовий портал*. https://www.kmu.gov.ua/news/oleksandr-tkachenko-vidzvituvav-pro-robotu-na-posadi-ministra-kulturi-ta-informacijnoyi-politiki-v-2020-roci
7. Смаль В., Кокоть В. Що слід знати про соціальне підприємництво. Київ: Федерація канадських муніципалітетів; Проект міжнародної технічної допомоги «Партнерство для розвитку міст», 2017. 58 с.
8. Сотула О.В. Соціальне підприємництво як інноваційна модель розвитку економіки. – Режим доступу: file:///Users/macbook/Desktop/efek_2013_4_72.pdf
9. Спілка «Громадські ініціативи України». Річний звіт за 2021 рік – Режим доступу: https://drive.google.com/file/d/1kFPM-9Kob4d-bviuNk4_nj1RQAfQb4n
10. Як працюють культурні заклади Дніпра в умовах війни. Пресслужба Дніпровської міської ради. 24.03.2022. – Режим доступу: https://dnipro.tv/news-dnipro/iak-pratsiuiut-kulturni-zaklady-dnipra-v-umovakh-viiny/
11. Bornstein D. How to Change the World: Social Entrepreneurs and the Power of New Ideas. Oxford University Press. Updated edition, 2007. 368 с.
12. City Boost – інкубатор стартапів для розвитку міст. – Режим доступу: https://www.science-community.org/ru/node/222698
13. Dees J.G. The meaning of social entrepreneurship. Center for the Advancement of Social Entrepreneurship, Duke University's Fuqua School of Business, 2001. – Режим доступу: http://www.caseatduke.org/documents/dees_sedef.pdf . С. 4.
14. Light P. Reshaping social entrepreneurship. *Stanford Social Innovation Review*. 2006. Vol. 4 (3). P. 46–51.

References:

1. Analytical lecture to Annual Message of President of Ukraine in Verkhovna Rada of Ukraine „About internal and external position of Ukraine in 2016". Kyiv: NISD, 2016. 688 [in Ukrainian].

2. Dragomiretska, N.M., Druzhynin, S.S., Dumynska, S.V. (2019). Modern sustainable development in the field of culture: foreign experience for Ukraine. Odesa: ORIDU NADU, 238 [in Ukrainian].
3. Competition of projects „Strong Ukraine is built on local initiatives" from the „Civic Initiatives of Ukraine". http://ngonetwork.org.ua/77-zayavok-nadijshlo-na-konkurs-proyektiv-na-mistsevyh-initsiatyvah-buduyetsya-sylna-ukrayina/ [in Ukrainian].
4. Competition program of the Ukrainian Cultural Foundation „Culture in times of crisis: institutional support". Instructions for applicants. LOT No. 8 „Cultural and creative industries (cross-sectoral activity)". 2020. 116 [in Ukrainian].
5. Order No. 2203 of the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine „On Approval of the Procedure for Providing Institutional Support in the Form of Grants to Publishing Business Subjects" dated October 20, 2020. Verkhovna Rada of Ukraine. Legislative framework. URL: https://zakon.rada.gov.ua [in Ukrainian].
6. Oleksandr Tkachenko reported on his work as Minister of Culture and Information Policy in 2020. Government portal. https://www.kmu.gov.ua/news/oleksandr-tkachenko-vidzvituvav-pro-robotu-na-posadi-ministra-kulturi-ta-informacijnoyi-politiki-v-2020-roci [in Ukrainian].
7. Smal, V., Kokot, V. (2017). What you should know about social entrepreneurship. Manual. Kyiv: Federation of Canadian Municipalities; International technical assistance project „Partnership for the development of cities", 58 [in Ukrainian].
8. Sotula, O.V. Social entrepreneurship as an innovative model of economic development. Access mode: file:///Users/macbook/Desktop/efek_2013_4_72.pdf [in Ukrainian].
9. „Public Initiatives of Ukraine" Union. Annual report for 2021 – Access mode: https://drive.google.com/file/d/1kFPM-9Kob4d-bviuNk4_nj1RQAfQb4n-/view [in Ukrainian].
10. How cultural institutions of the Dnipro operate in the conditions of war. Press service of the Dnipro City Council. 03/24/2022. https://dnipro.tv/news-dnipro/iak-pratsiuiut-kulturni-zaklady-dnipra-v-umovakh-viiny/ [in Ukrainian].
11. Bornstein, D. (2007). How to Change the World: Social Entrepreneurs and the Power of New Ideas. Oxford University Press. Updated edition, 368 [in English].
12. City Boost is a start-up incubator for urban development. – Access mode: https://www.science-community.org/ru/node/222698 [in Ukrainian].
13. Dees, J.G. (2001). The meaning of social entrepreneurship. Center for the Advancement of Social Entrepreneurship, Duke University's Fuqua School of Business, 2001. http://www.caseatduke.org/documents/dees_sedef.pdf [in English].
14. Light, P. (2006). Reshaping social entrepreneurship. Stanford Social Innovation Review. 4 (3), 46–51 [in English].

Музичне виконавство і педагогіка

Musical performing and pedagogic

UDC 78.071.1/785.72
DOI 10.33287/222214

Андріянова Оксана Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри камерного ансамблю
Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової
тел. (067) 732 - 65 - 11
e-mail: aaksinya1996@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1117-2425

СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТИ І ФОРТЕПІАНО У ТВОРЧОСТІ Ф. ГОБЕРА: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНО-КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

Мета статті полягає у визначенні жанрово-стильових особливостей флейтових сонат Ф. Гобера, які у комплексно-системній взаємодії репрезентують індивідуальний стиль відомого французького композитора. **Методологія дослідження** спирається на комплексне використання системного та структурно-функціонального методів, компаративістики, музично-історичного підходу, а також музикознавчого методу жанрово-стильового аналізу. **Наукова новизна** пропонованої роботи полягає у вивченні флейтових сонат Ф. Гобера в аспекті їх індивідуально-стильової репрезентативності та особливостей композиторської інтерпретації традицій сонатного жанру. **Висновки**. У трьох сонатах для флейти і фортепіано Ф. Гобера яскраво й переконливо представлені характерні особливості індивідуального стилю французького композитора: авторська концепція сонатного циклу, що наслідує та творчо переосмислює традиції барокової та романтичної камерно-ансамблевої музики в контексті національно-культурних підстав французького музичного мистецтва; майстерне володіння технічним та семантичним арсеналом флейтового тембру, що базується на імпресіоністично-колористичному звуковому образі інструмента; схильність до пасторальної семантики флейтового тембру, що відтворює давні традиції французької інструментальної музики та надає флейтовій

сонаті у творчості композитора XX століття особливого естетизму та акустичної вишуканості; барвистість гармонійною мови, тонке почуття нюансів ансамблевої фактури. У творчості Ф. Гобера склалася стійка жанрова модель сонати для флейти та фортепіано з певними функціями та особливостями будови, закріпленими за кожною із частин. Найбільш характерною ознакою цієї моделі є те, що перша частина не є визначальною у сенсі жанрової специфіки, оскільки у ній суттєво нівельовані ознаки сонатної композиційної схеми.

Ключові слова: соната, флейтова соната, камерний ансамбль, жанр, жанрова традиція, стиль, індивідуально-композиторський стиль.

Andriianova Oksana, PhD in Arts, associated professor at the Department of Chamber ensemble, Odessa National Academy of Music named after Antonina Nezhdanova

Sonata for flute and piano in the creativity of F. Gober: to the destination of the individual composition style

The purpose of the article is define to the genre-stylistic features of F. Gobert's flute sonatas, as it represents the individual style of the French composer in the complex-systemic interplay. The **methodology** is based on the complex selection of systemic and structural-functional methods, comparative studies, musical-historical approach, as well as the music-study method of genre-style analysis. The **scientific novelty** lies in the study of F. Gober's flute sonatas in terms of the individual stylistic representativeness and features of the composer's interpretation of the traditions of the sonata genre. **Conclusions**. The three sonatas for flute and piano by F. Gober vividly and convincingly present the characteristics of the French composer's individual style: the author's concept of the sonata cycle, which imitates and creatively rethinks the traditions of baroque and romantic chamber ensemble music in the context of national and cultural art of French music; masterful mastery of technical and semantic arsenal of flute timbre, based on the impressionistic-coloristic sound image of the instrument; a tendency to the pastoral semantics of the flute timbre, which reproduces the ancient traditions of French instrumental music and gives the flute sonata in the works of the composer of the twentieth century special aesthetics and acoustic sophistication; the color of harmonious language, a subtle sense of the nuances of the ensemble texture. In the works of F. Gober formed a stable genre model of sonata for flute and piano with certain functions and features of the structure assigned to each of the parts. A characteristic feature of this model is that the first part is not decisive in

terms of genre specificity, because it levels the features of the sonata compositional scheme.

***The key words*:** sonata, flute sonata, chamber ensemble, genre, genre tradition, style, individual-composer style.

Постановка проблеми та її актуальність. Творча особистість Ф. Гобера – видатного французького флейтиста, композитора та педагога – відіграла найважливішу роль у розвитку флейтового мистецтва першої половини XX століття та сприяла затвердженню флейтової сонати як жанрового пріоритету в європейській композиторській та виконавській практиці даного історичного періоду. Три сонати Ф. Гобера (1904, 1924, 1933 рр.) міцно закріпилися у репертуарі сучасних виконавців, сьогодні їх можна розглядати у якості класичних зразків флейтового репертуару. Проте незважаючи на це, дані твори французького майстра не так часто стають об'єктом теоретичного осмислення, питання їх жанрово-стильової своєрідності не розглядалися спеціально у контексті широкої проблематики розвитку флейтової музики в XX столітті, що представлена у сучасних вітчизняних музикознавчих дослідженнях. Цей факт свідчить про своєчасність звернення до питання індивідуально-стильової специфіки флейтових сонат Ф. Гобера як актуального для сучасної виконавської практики, фундаментальні засади якої складають уявлення музиканта-виконавця про стильовий вимір музичного твору (як складова його професійної компетентності), а також музикознавчого вивчення творчої спадщини яскравого представника французького музичного мистецтва.

Аналіз сучасних публікацій. Різні аспекти розвитку флейтової сонати у творчості західноєвропейських композиторів XVII – XVIII ст. обговорюються у дисертаційному дослідженні І. Єрмака [1], цьому ж історичному періоду у становленні сонатного жанру в середовищі флейтового виконавства присвячені матеріали публікації І. Палійчук та Л. Фреюк, у яких розглядається жанрова типологія барокової флейтової сонати [5]. У музикознавчих дослідженнях французької музичної культури XX століття творчості Ф. Гобера спеціально не приділяють уваги (як, наприклад, у хрестоматійній книзі Г. Філенко [7]), більш інформативними є в даному випадку теоретичні розробки творчості французького композитора, що стосуються спеціальних аспектів дослідження його флейтових творів – наприклад, втілення традицій салонної музики XIX століття в «Ноктюрні та алегро

скерцандо» (стаття Г. Лукацької [2]), або поетика творів різних жанрів (англомовне дослідження Т. Філліпс [8]). Останній із зазначених прикладів можна оцінювати як найбільш детальний розгляд флейтових сонат Ф. Гобера з точки зору їх композиційної структури та ансамблевої взаємодії флейти і фортепіано. Однак у цій роботі не ставиться за мету виявлення типологічних характеристик індивідуально-композиторського стилю Ф. Гобера на підставі аналітичних описів його творів.

Мета статті – визначити жанрово-стильові особливості флейтових сонат Ф. Гобера, які у комплексно-системній взаємодії репрезентують індивідуальний стиль французького композитора.

Об'єкт дослідження – камерно-інструментальна творчість Ф. Гобера, **предмет** – його сонати для флейти і фортепіано в аспекті специфіки індивідуально-композиторського стиля.

Виклад основного матеріалу. Творчість видатного флейтиста і композитора Ф. Гобера (1879 – 1941) належить до одних із найпоетичніших сторінок французької інструментальної музики і знаменує собою активний інтерес західноєвропейських композиторів до флейти як інструмента, що представляє, з одного боку національну культурну традицію, а з іншого – великий художній потенціал, що відкриває нові горизонти в його виконавському та композиторському освоєнні. Універсалізм творчої особистості Ф. Гобера дозволив йому максимально розкрити технічні та виразні можливості цього інструмента, що має давні традиції у французькій музичній культурі. Ф. Гобер навчався у великого П. Таффанеля у Паризькій консерваторії, він був визнаний за свої досягнення як педагог у Національній консерваторії вищої музики та диригент Концертного товариства Консерваторії і Паризької Національної опери. Також він є співавтором класичного навчального посібника П. Таффанеля «Méthode Flûte Complète».

Але як композитор Ф. Гобер не такий відомий як більшість його сучасників, проте список його композицій включає вісімнадцять творів для оркестру, дев'ятнадцять камерних творів для різних інструментальних складів, шість творів для сцени, тридцять вокальних творів і п'ятнадцять творів для флейти та фортепіано. Серед останніх найбільш відомі три сонати, «Аллегро скерцандо» та «Фантазія». Ці твори міцно закріпилися в концертному репертуарі сучасних виконавців і традиційно виступають у якості репрезентантів як

індивідуального стилю французького композитора, так і французької флейтової музики першої половини XX ст. в цілому. Недарма французькі дослідники творчості Ф. Гобера говорять про те, що його флейтові твори «…можуть бути корисними для будь-якого дослідження відмінних якостей французької школи» [8, 14].

У загальному плані композиторський стиль Ф. Гобера відзначений впливом К. Дебюссі та Г. Форе, що дозволяє розглядати його творчість як приклад органічного синтезу романтизму-традиціоналізму та імпресіонізму, як магістральних векторів розвитку французької академічної музики з початку минулого сторіччя.

Розквіт флейтової музики у творчості французьких композиторів першої половини XX століття свідчить про активний розвиток флейти як солюючого та ансамблевого інструмента на даному етапі історичної еволюції західноєвропейського інструменталізму академічного напряму. Цьому у великій мірі сприяло створення творів концертного та сонатного жанрів: масштабні форми опусів такого роду припускають значущість художньої концепції та надають виконавцю широкі перспективи для демонстрації всього різноманіття технічних можливостей. Саме у цих жанрах затверджувалася лідируюча роль флейти (або функція повноправного учасника камерного ансамблю), що є критерієм художньої самоцінності флейтового тембру та його семантичного потенціалу. Це, у свою чергу, на новому стильовому рівні продовжувало здобутки барокового флейтового мистецтва, в якому були сформовані типові образно-виразні амплуа флейти. Як зазначає І. Палійчук, «…найважливішим фактором розвитку барокових інструментальних жанрів є усвідомлення виразового значення тембру окремих інструментів із визначеною семантикою, образною сферою і специфікою застосування» [5, 165].

Сонати для флейти і фортепіано Ф. Гобера наслідують традиції ансамблевого жанру, що має давню історію та затвердився у європейському музичному мистецтві як генетично пов’язаний з художніми принципами камерності, що визначило її образно-смислову ідею – естетику «переживання», а не «уявлення» (за І. Польською [6]). І тому в ієрархії класичних жанрів XVIII століття ансамблевій сонаті було відведено місце між камерним ансамблем (квартетом) з його інтелектуалізмом – і концертом з властивим йому театральним блиском. Але, як стверджують сучасні дослідники, соната XX століття, зокрема флейтова, з успіхом поєднує в собі обидва жанрові типи [1; 4].

Структурно-композиційний принцип флейтових сонат Ф. Гобера тяжіє до сюїтного принципу, чому сприяє відсутність різких контрастів між частинами сонатного циклу і всередині них, особливо в перших частинах, у яких класична схема сонатного allegro «розчиняється» у трифазній логіці музично-тематичного розвитку. Ця особливість свідчить про успадкування Ф. Гобером переважно стилістики барочної і романтичної флейтової сонати ніж її жанрової моделі епохи віденського класицизму. Так, наприклад, І. Палійчук вказує на те, що зразки sonata da camera, які представлені у творчості видатного французького композитора першої половини XVIII ст. Ж.Б. Буармотьє демонструють близькість до інструментальної сюїти [5, 173], а також прагнення до портретизації, конкретності, картинності, трактування тембру флейти як носія меланхолійних, вишукано-граціозних образів, насиченість дрібними прикрасами, примхливий і різноманітний ритм [там само].

Ф. Гобер у своїх трьох сонатах для флейти і фортепіано практично відмовляється від образно-тематичного контрасту частин сонатного циклу та їх семантичних функцій, що складають типологічні ознаки класичної сонати – у кожній з них можна говорить про драматургічну ідею зіставлення однотипних музичних образів, поданих у вигляді основного музичного тематизму кожної, які ніби безперервно розгортаються у потоці барвистого флейтового та фортепіанного звучання. До того ж, у кожній з перших частин у трьох сонатах відсутня наявність двох контрастних тем, що є показовою для сонатної форми. І це знімає ідею конфліктної «динаміки протистояння» як семантичної ознаки сонатного allegro та ініціює зовсім іншу логіку музичного розвитку. У побудові перших частин своїх флейтових сонат композитор використовує лише частково принципи сонатної форми, які органічно поєднуються із ознаками тричастинної форми та рондо (Соната № 3, Соната № 1). До речі, цей факт має певні паралелі з композиційними особливостями камерно-інструментальних сонат Ф. Пуленка, на що вказує Д. Менделенко [3].

Подібне трактування жанру у видатного представника французького музичного мистецтва XX століття «…зумовлене особливостями французької музичної культури, де традиційні сонатні принципи замінюються ігровими і театральними положеннями у побудові цілого» [там само, 222]. При цьому, автор наведеної думки справедливо згадує тонко помічені Б. Асаф'євим характерні

особливості французького музичного стилю: «…можливість ясного охоплення усіх деталей, видимість, пластична округлість і стрункість, об'єктивність, тобто – менше переживань, менше аналізу і більше зосередження на самому матеріалі у сенсі подання його у вигляді струнких чергувань, не роздроблених складною тематичною розробкою» [там само].

Другі частини флейтових сонат Ф. Гобера є досить типізованими, оскільки вони в усіх трьох сонатах виконують функції концентрації лірико-споглядальної музичної образності, яка подана композитором за принципом похідного контрасту, що визначає однорідність тематизму та відсутність яскраво вираженого контрасту окремих розділів музичної структури. Однак лірична центрованість середніх частин сонат, в даному випадку, не підпорядкована художній логіці створення контрасту по відношенню до першої частини: вона швидше спрямована на подальший розвиток того лірико-пасторального тону музичної виразності, яка була заявлена в ній і інтенсивного «накопичення» колористично-мальовничого імпресіоністського звучання флейти.

Відсутність контрасту між першою та другою частинами сонати може бути підкреслено як спорідненим принципом викладу музичного матеріалу, так і темповою однорідністю (Друга соната), загальним принципом динамізації музично-тематичного розвитку у другому розділі тричастинної форми та жанровою визначеністю основного тематизму (пісенність, танцювальність, вільно-імпровізаційний флейтовий награш). Останню та першу із зазначених жанрових ознак флейтового тематизму (пісенність і вільна імпровізаційність) можна розцінювати як головні стилеутворюючі елементи сонат Ф. Гобера, які наближають їх до імпресіоністської стилістики К. Дебюссі та М. Равеля з характерним фігуративним тематизмом, в якому мелодійний контур відходить на другий план, а на першому опиняється тембровий фонізм. Яскравим прикладом цього положення є II частина Другої сонати, де у середньому розділі композитор ніби відтворює образ «гри води» у стилі М. Равеля, що зумовлено баркарольним характером фортепіанного супроводу на початку частини. Також тут відчувається й «відбиток» К. Дебюссі в обіграванні пентатоніки, використанні «порожніх» дублів фортепіано і флейти, дрібної ритміки та ін. У цьому ж плані показовою є середній розділ II частини Третьої сонати, в якому звучить архаїчна тема октавним

унісоном у фортепіано, до якої приєднуються діатонічні фігурації флейти.

Для середніх частин сонатних циклів Ф. Гобера характерними рисами виступають такі як: повільний темп; наявність трьох розділів, другий з яких виконує розробкову функцію (ущільнення фактури, часта зміна тональності, прискорення темпу, зростаюча динаміка), а заключний – функцію тематичної арки; зміна розділів знаменується зміною тональності, темпу, фактури. Іноді перший та другий розділи побудовані на зіставлені контрастного тематизму (тема «співаючої» флейти у першому розділі та архаїчна унісонна тема фортепіано, яка потім звучить у флейти в другому розділі у Третій сонаті, на матеріалі яких композитор створює натхненний та достатньо експресивний діалог флейти і фортепіано, відходячи від функціонального тембрового співвідношення «соло-акомпанемент»).

Що стосується фіналів сонат для флейти і фортепіано Ф. Гобера, то в них представлена більша структурна складність у порівнянні з I та II частинами сонатного циклу.

Так, у фіналі Першої сонати виявляються риси тричастинності та наскрізного розвитку, що підпорядкований безперервному становленню основної теми пісенного характеру за рахунок різноманітних прийомів її варіювання – ладо-тонального (за рахунок частих змін тональностей), мелодичного, ритмічного, фактурного. В результаті утворюється музична форма за принципом динамічного і фактурного crescendo, яка вибудовується у діалогічній взаємодії флейти і фортепіано (в даному фіналі композитор виходить за рамки ансамблевого співвідношення інструментальних тембрів за типом «соло-акомпанемент», дуже характерного для його флейтових сонат). У заключному фрагменті фіналу, що сприймається як кода, але не «гучномовна», як часто буває у класичних сонатно-симфонічних циклах, а тиха, – раптово звучить основна тема I частини сонати, що утворює тематичну арку за рахунок перетвореної фактури («скляний», прозорий колорит фігурацій у високому регістрі, ущільнених октавним викладом). В цілому фінал складає досить умовний контраст до повільної II частини та перекликається з емоційним тоном музики I частини. Ф. Гобер «зближується» із класичним виглядом сонатного фіналу як розгорнутим і динамічним завершенням циклічної форми, що володіє інтонаційно-образною єдністю.

Композиторська концепція фінальної частини Другої сонати зовсім протилежна: на відміну від явно концертного стилю фіналу Першої сонати, тут панує камерність (тиха динаміка протягом майже всієї частини, дуже прозора фактура) та вишуканість динамічних і артикуляційних нюансів. Музичний розвиток підпорядкований зіставленню двох контрастних образно-інтонаційних сфер – ліричної кантилени та граціозної, витонченої мелодики інструментального складу, – які у комплексі складають ідею відтворення вокальної стилістики бельканто. Це враження підсилює й функціональні відносини флейти і фортепіано як солюючого голосу і акомпанементу, в результаті чого Ф. Гобер створює надзвичайно виразний приклад «співаючої» флейти. У побудові даного фіналу є ознаки двочастинності та рондо, принцип наскрізного розвитку зовсім не задіяний. Більш вираженим є контраст між попередньою повільною частиною за рахунок жанрового контрасту тематизму та фактурної організації музичного матеріалу.

У невеликому фіналі Третьої сонати контраст по відношенню до II частини виявляється на темповому рівні (повільно-рухливо), на рівні функціонального співвідношення флейти і фортепіано (діалог – соло-акомпанемент) та жанрової природи основного тематизму (пісенність – танцювальність). У межах складної двочастинної форми здійснюється інтенсивне варіювання двох тем – танцювальної та імпровізаційно-інструментальної, в результаті якого максимально розкривається їх індивідуальна характерність. Обидві теми ніби ведуть діалог, який явно відчувається на рівні зіставлення двох штрихових та мелодико-інтонаційних «зон» – легато і стакато, вокальної кантилени та інструментального награша. У кульмінації затверджується танцювальна тема, яка набуває вигляду радісного танцю, що підкреслює загальний життєрадісний характер фінальної частини сонати та загальної концепції твору, наслідуючи тим самим класичні традиції сонатного циклу.

В цілому можна констатувати імпресіоністичний, з відтінком пасторальності колорит флейтових сонат Ф. Гобера, оскільки на першому місці для композитора стоїть зовсім не динаміка тематичних трансформацій протилежних образно-інтонаційних сфер сонатного allegro та охоплення у структурі циклічної форми музично-процесуальних аналогій до життєвої реальності. Навпаки, у всіх трьох сонатах панує зосередженість на одному психологічному стані –

лірико споглядальному (безумовно, у кожній сонаті індивідуально), – занурення у чарівне різнобарв'я флейтового тембру, який у прямому сенсі грає тонкими нюансами кольору та у процесі розгортання музичної композиції ніби накопичує свою виразність та вишуканість. З цього приводу Т. Філліпс відзначає, що флейтові твори Ф. Гобера пропонують виконавцю «…широкі можливості для зміни кольору тону та використання різних діапазонів інструмента для вираження емоційних змін у музиці» [8, 39]. Це зумовлено особливою увагою композитора до тембрального колориту флейти як виконавсько-технологічного та художнього фундаменту гри на інструменті, про що дуже часто йдеться у «Méthode Flûte Complète». При цьому, твори для флейти і фортепіано французького композитора є надзвичайно зручними у виконавському плані, оскільки їх основу складає «…технічна робота, яка добре підходить до інструмента» [там само].

Таким чином, з упевненістю можна стверджувати, що флейтові сонати Ф. Гобера є зразком високохудожнього відродження флейти на початку XX століття після затишшя у творчості романтиків, про яке пише І. Мутузкін [4], та наслідування традицій свого великого попередника К. Дебюссі, який у своїх творах для флейти розкрив величезний семантичний потенціал цього інструментального тембру, органічно пов'язаного з міфологічною пастораллю, й збагатив його новою музичною мовою. Але на відмінну від К. Дебюссі, Ф. Гобер не йде по шляху яскраво новаторського трактування флейтового тембру за рахунок ускладнення ладо-тонального боку своїх сонат (на зразок характерного хроматичного стилю флейтових тем К. Дебюссі, структурною основою яких часто буває тритон). Він зберігає ясну ладову логіку головних тем у своїх творах, що мають певні пісенно-танцювальні жанрові ознаки, що, однак, не виключає їх інтонаційної вишуканості й навіть віртуозної пасажності, що нагадує імпресіоністичний фігуративний флейтовий тематизм К. Дебюссі (як, наприклад, наприкінці І частини Третьої сонати). Це, у свою чергу, дозволяє відносити флейтові сонати Ф. Гобера до такого типу камерного ансамблю, що органічно поєднує камерність та концертність як стильові орієнтири камерно-ансамблевої музики (у класифікації І. Польської [6]).

Відрізняється від класика французького музичного мистецтва й гоберівське розуміння флейтового тематизму взагалі: якщо К. Дебюссі «вважав найбільш зручними для виконання короткі віртуозні фрази та

уникав тривалої кантилени» [4, 162], то Ф. Гобер навпаки віддавав перевагу саме кантилені, «співаючому» звуковому образу флейти з його усталеною образно-змістовною семантикою з одного боку, та віртуозно-блискучому – з іншого («співаюча флейта» у крайніх розділах II частини Другої сонати або головній темі I частини Третьої сонати; віртуозний стиль флейтового звучання у третьому розділі I частини Третьої сонати, заключному розділі фіналу Другої сонати та ін.). В цьому плані треба зазначити, що слухаючи його флейтові сонати, складається враження нескінченого співу флейти під супровід фортепіано, який іноді вступає у діалог із фортепіано. Недарма деякі виконавці вказують на те, що у флейтових творах Ф. Гобера «віртуозність поставлена на службу ліризму: естетика бельканто, що походить від великих співочих традицій. Фактично, Гобер бачив у флейті голос…» [8, 49]. І цим індивідуально-композиторське бачення флейтового тембру Ф. Гобера кардинально відрізняється від своїх сучасників – видатних французьких композиторів-представників знаменитої «Шістки», які часто нівелювали антично-пасторальну семантику флейти та надавали її звучанню жорсткого урбаністичного колориту (Д. Мійо, А. Онеггер, Ф. Пуленк).

Тому сонати Ф. Гобера демонструють певну структурно-рольову модель камерно-інструментального ансамблю (у термінології І. Польської [6]), яку О. Зав'ялова визначає як «соло – акомпанемент» [там само]. Виходячи з цього, його сонати для флейти і фортепіано можна віднести до зразків камерно-ансамблевої музики лірико-романсового типу (у класифікації І. Польської), серед характерних стильових рис якої, поряд з іншими, І. Польська називає втілення музичної образності емоційно-особистісного характеру та жанрову гармонію між інструментальним і вокальним типами музичного мислення [там само, 13]. Такий тип, на думку І. Польської є показовим для камерно-ансамблевої творчості доби романтизму, яка має також певну структурно-композиційну спрямованість – поемність (на відміну від сонатності у класичних камерних творах [6, 12]), що пояснює наприклад виконання attacca II та III частин у Третій сонаті. Про останнє також свідчить тенденція до злиття музичної образності окремих частин сонатного циклу в єдину лірико-споглядальну концепцію композиторського висловлювання, в межах безконфліктної драматургії, та інтонаційна спільність рельєфу музичної структури (пасторальність), що виключає будь-яку драматичну експресію

музичного вираження. Тому авторська вказівка на пастораль як образний виток музики досить часто присутня у вигляді або підзаголовку частини сонатного циклу (ІІ частина Третьої сонати «Інтермедія пастораль»), або визначення загального характеру музики на початку частини (І частина Другої сонати), або певного типу музичного тематизму, що відтворює акустичний образ флейтового награшу (ІІ частина Першої сонати).

Висновки. Як наголошує французька дослідниця флейтової музики Ф. Гобера Т. Філліпс, «вивчати його творчість… означає відкрити унікальний «звуковий світ», який не має собі рівних у репертуарі флейти» [8, 38].

У трьох сонатах для флейти і фортепіано яскраво й переконливо представлені характерні особливості індивідуального стилю французького композитора: авторська концепція сонатного циклу, що наслідує та творчо переосмислює традиції барокової та романтичної камерно-ансамблевої музики в контексті національно-культурних підстав французького музичного мистецтва; майстерне володіння технічним та семантичним арсеналом флейтового тембру, що базується на імпресіоністично-колористичному звуковому образі інструмента; схильність до пасторальної семантики флейтового тембру, яка відтворює давні традиції французької інструментальної музики і надає флейтовій сонаті у творчості композитора ХХ століття особливого естетизму та акустичної вишуканості; барвистість гармонійною мови, тонке почуття нюансів ансамблевої фактури.

У творчості Ф. Гобера склалася стійка жанрова модель сонати для флейти і фортепіано з певними функціями та особливостями будови, закріпленими за кожною з частин. Характерною ознакою цієї моделі є те, що перша частина не є визначальною у сенсі жанрової специфіки, оскільки у ній нівельовані ознаки сонатної композиційної схеми. Особливості будови кожної з частин сонатного циклу Ф. Гобера також виходять за рамки традиційних.

Перспективи дослідження. Подальше дослідження вищеозначених сонат для флейти і фортепіано Ф. Гобера відкриває вагомі можливості щодо більш глибокого та цілеспрямованого вивчення як різних аспектів індивідуально-композиторського стилю видатного представника французького музичного мистецтва першої половини ХХ століття (структурно-композиційного, жанрового, авторської поетики, національної специфіки), так і камерно-

ансамблевої музики за участю флейти у творчості французьких композиторів загалом.

Список використаних джерел і літератури:

1. Єрмак І.Ю. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар: дис. .. канд. мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ, 2020. 432 с.
2. Лукацька Г. Про втілення традицій салонної музики у творах для флейти і фортепіано Г. Форе, Ф. Гобера і С. Шамінад. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 401–406.
3. Менделенко Д. Камерно-инструментальная соната в творчестве Ф. Пуленка: особенности трактовки жанра и жанровые истоки. *Київське музикознавство. Світова та вітчизняна музична культура: стилі, школи, персоналії*. 2014. Вип. 50. С. 221–230.
4. Мутузкин И.А. Флейта в музыкальной культуре начала XX века: к вопросу о самоопределении инструмента. *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. 2009. № 6 (2). С. 161–164.
5. Палійчук І.С., Фреюк Л.М. Типологічні моделі флейтової сонати доби бароко. *Науковий огляд*. 2018. № 4 (47). С. 162–174.
6. Польская И.И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с.
7. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. Л.: Музыка, 1983. 232 с.
8. Tammara K. Phillips. A performance guide to the music for flute and piano by Philippe Gaubert. Florida State University, 2006. 96 p.

References:

1. Yermak, I. (2020). Flute performing art of Western Europe of the XVIII century: development of instrument, technique, repertoire: PhD dis.: 17.00.03 „Musical art”. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
2. Lukatska, G. (2018). On the embodiment of the traditions of salon music in works for flute and piano G. Faure, F. Goberand, S. Shaminad. *Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts*, 3, 401–406 [in Ukrainian].
3. Mendelenko, D. (2014). Chamber-instrumental sonata in the work of F. Poulenc: features of the interpretation of the genre and genre origins. *Kiev musicology. World and domestic music culture: styles, schools, personalities*, 50, 221–230 [in Russian].
4. Mutuzkin, I. (2009). Flute in the musical culture of the early twentieth century: on the question of self-determination of the instrument. *Bulletin of the Nizhny Novgorod N.I. Lobachevsky University*, 6 (2), 161–164 [in Russian].
5. Paliychuk, I., Freyuk, L. (2018). Typological models of the flute sonata of the Baroque period. *Scient if icre view*, 4 (47), 162–174 [in Ukrainian].
6. Polskaya, I. (2001). Chamber ensemble: history, theory, aesthetics. Kharkov: HGAK [in Russian].

7. Filenko, G. (1983). French music of the first half of the twentieth century. L.: Music [in Russian].
8. Phillips, T.K. (2006). A performance guide to the music for flute and piano by Philippe Gaubert. Florida State University [in English].

UDC 78.071.4+78.071.2
DOI 10.33287/222215

Лисенко Яніна Олегівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри фортепіано, декан музичного факультету
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (050) 481 - 13 - 57
e-mail: lysenkoanina949@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-3879-7989

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЗАСОБАМИ ІННОВАЦІЙНИХ МЕТОДІВ

Метою статті є виявлення особливостей процесу утворення виконавської майстерності у майбутніх фахівців музичного мистецтва засобами інноваційних методів. Питання виконавської майстерності майбутнього фахівця в галузі академічного фортепіанного мистецтва завжди знаходиться у центрі уваги наукової думки та передбачає впровадження багатьох інноваційних методів. У зв'язку із цим виокремлено, що актуальним завданням сучасних дослідників професійної виконавської майстерності є впровадження в освітній процес з дисципліни «Фортепіано» інноваційного методичного забезпечення. Уточнено такі поняття як «інновація», «інноваційна діяльність». У низці дослідницьких **методів** презентованої наукової статті, насамперед, емпіричні методи дослідження, зокрема спостереження, узагальнення, а також структурування. **Наукова новизна**. Визначено завдання з формування професійної виконавської майстерності у майбутніх піаністів: 1) мотиваційне ставлення до фортепіанних творів як до ціннісного уявлення про музичне мистецтво у майбутніх фахівців; 2) активізувати стильову диференціацію під час сприйняття та виконання певного фортепіанного твору; 3) сформувати музично-виконавський та художньо-стильовий аспекти фортепіанної техніки у процесі навчання гри на інструменті; 4) репрезентувати

професійну виконавську майстерність в діалоговий контекст. **Висновки**. Відповідно фахових завдань охарактеризовано і визначено інноваційні методи формування професійної виконавської майстерності у майбутніх фахівців академічного музичного мистецтва, а саме – пізнавально-пошуковий, наочно-текстологічний, аналітично-смисловий, метод порівняння та зіставлення художнього образу (образів) у процесі виконання численних академічних фортепіанних творів різних стилів і жанрів, метод виконавського ускладнення, а також методи «діалогічні етюди» та художня додатковість.

Ключові слова: виконавська майстерність, фортепіанне мистецтво, піаніст, інноваційні методи.

Lysenko Yanina, PhD in Arts, docent of the Piano Department, Dean of the Music Faculty in the Dnipropetrovsk Academy of Music named after Mikhail Glinka

Formation of performing skills of future music art specialists by means of innovative methods

The purpose of this scientific article is revealing the features of process making the specilized professinal performing skills for future music art specialists by means of innovative methods. It is revealed that the issue of performing skills of the future specialist in the field of piano art is always in the center of attention of scientific thought and involves the introduction of innovative forms and methods. In this regard, it is emphasized that the urgent task of modern researchers of performing arts is the introduction of innovative methodological support in the educational process in the discipline of «Piano». The concepts of «innovation», «innovation activity» are specified. There are **research methods** of this presented scientific article, first of all, the empirical research methods, in particular observation, generalization as well as structuring. **Scientific novelty**. The tasks for the performing skills formation of future pianists are identified, namely: 1) motivational attitude to piano works as a value idea of the music art of future professionals, 2) to intensify stylistic differentiation in the perception and performance of piano works; 3) to form musical-performing and artistic-stylistic aspects of piano technique in the process of learning to play an instrument; 4) to represent performing skills in a dialogic context. **Conclusions**. According to the professional tasks, innovative methods are characterized and defined, namely cognitive-search method, visual and textological, analytical and semantic method, the method of comparing and

juxtaposing the artistic image (images) in the process of different styles and genres academic piano compositions performing, the method of executive complication as well as the methods «dialogic etudes» and artistic additionality.

The key words: performing skills, piano art, pianists, innovative methods.

Постановка проблеми та її актуальність. Вочевидь, сучасні вимоги системи освіти в Україні потребують кадрового забезпечення професійних фахівців у мистецьких навчальних закладах. У зв'язку з глобалізацією інформаційно-комп'ютерних технологій, їх взаємодії з традиційними педагогічними підходами в художньо-мистецькому навчальному процесі, освітній простір передбачає вагомі перспективи в усталенні нових методів, генеруванні новочасних професійних концепцій практичного досвіду в професійно-виховній діяльності, задля виховання непересічних особистостей, зокрема, майбутніх академічних піаністів.

Таким чином, питання регенерації низки методів формування виконавської майстерності у фахівців музичного мистецтва, безпосередньо у представників царини академічної фортепіанної музично-виконавської практики, завжди знаходяться в центрі уваги найбільш активної, а відтак, максимально прогресивної наукової спільноти.

Аналіз сучасних публікацій. Проблему інноваційності з точки зору професійно-виконавської майстерності, специфічності навчально-педагогічного репертуару, методів музично-освітньої діяльності розглядали такі науковці як Н. Кашкадамова [3], О. Хлебникова [4], Г. Ципін [5], В. Шульгіна [6], Н. Гуральник [2], Є. Богдан [1] та інші мистецтвознавці. Проте, звернення науковців до відповідних методів музично-педагогічної практики, на жаль, полишене змістовно-концентруючого фокусування на формуванні суто виконавської майстерності у майбутніх фахівців музичноого мистецтва.

Поміж іншого наголосимо, що невирішеними зостаються актуальні питання стосовно протирічь між рівнем професійної підготовки академічних піаністів та сучасними вимогами до професійної виконавської майстерності майбутніх фахівців галузі музичного мистецтва.

Безумовно, вищеозначене передбачає необхідну кристалізацію, регенерацію методів формування професійної виконавської майстерності у майбутніх спеціалістів царини академіного фортепіанного виконавства.

Мета статті – виявлення низки особливостей процесу утворення виконавської майстерності у майбутніх фахівців музичного мистецтва засобами інноваційних методів.

Об'єктом дослідження постає сучасна професійна музична педагогіка, а **предметом –** методи формування виконавської майстерності у представників сфери академічного фортепіанного мистецтва в аспекті їх інноваційності.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі інтеграції національної освітньої системи в європейський простір, впровадження інноваційного методичного забезпечення у професійну підготовку майбутніх фахівців має важливе значення. Інноваційна діяльність майбутнього спеціаліста музичного мистецтва є особливим компонентом новочасних процесів у закладах вищої освіти, сутність якої полягає в оновленні навчального процесу, впровадженні інноваційних методів у традиційну систему, взаємодії цих методів з усталеними традиціями художньо-мистецької освіти, що, безумовно, передбачає формування максимально високого рівня професійної виконавської майстерності сучасних фахівців.

Поняття інновація у перекладі з англійської мови означає нововведення. У пропонованій науковій статті цей термін розглядається як нові ідеї в галузі художньо-мистецької педагогічної діяльності, що засновані на використанні передових досягнень наукового, а також виконавсько-практичного досвіду.

Підкреслимо, що для сучасної фортепіанної музики характерним є пошук нових засобів художньої виразності, пошук нової музичної мови, нового інтонування, а також, закцентуємо, нової виконавської манери гри на фортепіано, котрі завжди йдуть поруч і потребують зміни ціннісних орієнтирів у сучасному професійно-освітньому процесі.

Програмні документи з навчальних дисциплін та, безпосередньо, методичні рекомендації з освітньої дисципліни «Фортепіано» передбачають придбання фахових знань, навичок та необхідних вмінь, а саме – знання технічних особливостей інструмента, вміння володіти мистецтвом віртуозно-технічних можливостей фортепіанної гри тощо.

Таким чином, актуальним завданням сучасних дослідників професійної виконавської майстерності є впровадження в освітній процес із дисципліни «Фортепіано» інноваційного методичного забезпечення.

Підкреслюючи активізацію музично-творчого мислення з виконавської майстерності майбутнього академічного піаніста Г.М. Ципін стверджував, що «…читання з аркуша є важливим компонентом професійної самопідготовки піаніста, який передбачає обов'язковою умовою постійне та систематичне розширення знань у галузі музичної літератури» [5, 111].

На підставі психологічних різновидів темпераменту людини у формуванні професійної виконавської майстерності для майбутніх фахівців, Є. Богдан пропонує наступні винятково специфічні завдання:

- вирішення внутрішнього конфлікту майбутнього піаніста (емоції та почуття грають важливу роль у структурі розумових процесів людини);
- організація систематичних практичних занять (системний підхід є основним в освітньому процесі з дисципліни «Фортепіано»);
- введення категорій уваги та музичного мислення на вирішення художніх і технічних завдань.

Стосовно сучасного континууму концертного виступу професійного академічного піаніста науковець висуває наступні вимоги:

- мотивація до виконавської діяльності;
- формування довольових зусиль та регуляції поведінки (тренування здатності до концентрації уваги в умовах виступу);
- контролювання організаційних складових концертного виступу [1, 149].

Натомість О. Хлєбнікова стверджує, що майбутній фахівець музичного мистецтва до виконавської майстерності повинен володіти комплексом фахових компетентностей, серед яких:

- здатність до музично-теоретичного й виконавського аналізу музичного твору, (знання виконавцем нотного тексту, визначення жанру, стилю, форми твору, створення теоретичної моделі інтерпретаційного задуму);
- здатність до засвоєння технології виконання музичного твору, що характеризує процес володіння виконавцем музичним нотним текстом (відтворення засобів художньої виразності та звукових

позначень, оволодіння максимально доцільною аплікатурою та відповідними аплікатурними позиціями, виявлення та подолання технічно складних для виконання фрагментів, досягнення художньої цілісності виконання;

- здатність психологічної готовності до виконання фортепіанного твору (навички саморегуляції психічного стану та психофункціонального фону в процесі виконання певного музичного твору);

- здатність до аналізування, оцінювання, контролю виконання музичного твору (відтворення жанрово-стильових ознак, інтонаційне окреслення музичної форми, відображення художнього образу та цілісного художньо-образного задуму композитора, аналіз відповідності реального звучання авторському нотному тексту музичної композиції, відповідність якості виконання попереднім музично-слуховим уявленням музиканта-виконавця, оцінювання професійної виконавської майстерності, корекція виконавського процесу з метою його наближення до передбаченого ідеалу музичного звучання);

- здатність до своєрідної інтерпретації належного музичного твору, що відображає рівень відповідності реального звучання інтерпретаційного задуму та свідчить про наявність виконавської майстерності [4, 11].

Н. Гуральник стверджує, що виконання музичних творів завжди супроводжується вербальним поясненням, тому заняття з дисципліни «Фортепіано» передбачають потреби суто піаністичного розвитку майбутніх фахівців, наповнюються новим змістом. Тобто, визначається новий інтегрований вид навчальної діяльності – досягнення єдності музично-виконавської і словесної інтерпретації музичних творів, що детермінує його переосмислення та усвідомлення у творчій мистецькій майстерні піаністів [2].

Натомість мистецтвознавець Н. Кашкадамова зауважує, що у професійному виконавському процесі майстерність піаніста виявляється через музичний діалог, тобто, проведення партії кожного голосу за аналогією вербальної розмови, надання відповідного вербалізованого змісту, характерної сутності звуковимови (питання, оповідь, виклик тощо). У ширшому контексті – це художньо-своєрідний діалог з композитором, з певним культурно-історичним прошарком епохи, зі слухачами [3].

Полярно іншої точки зору дослідниця В. Шульгіна, котра усталює використання кібернетичного підходу до професійної виконавської діяльності, що дозволяє зосередити увагу на двох сторонах вивчення та виконання музичного твору. Науковець зауважує, що «…тільки чітке знання учнем всіх правил кодування може забезпечити відповідність звучання музики задуму композитора» [6, 105].

Наголосимо, що сучасна фортепіанна виконавська майстерність окреслює різні методи у підготовці майбутніх фахівців музичного мистецтва, а саме:

- використання комплексного методу, який передбачає самовдосконалення піаністичних умінь і навичок, які необхідні майбутньому фахівцю музичного мистецтва у професійному виконавстві;
- застосування методу наочності у процесі виконавської діяльності піаніста, що спрямовує увагу музиканта-виконавця до гармонійного розвитку особистості, до вирішення творчих завдань засобами формування розумової діяльності студентів, утворює організаційно-методичний процес чуттєвого пізнання майбутніх фахівців;
- використання імпровізаційного методу, що розглядається у вдосконаленні виконавської майстерності та у підвищенні рівня ефективності сприйняття музично-виконавського мистецтва слухачами, вироблення власної концепції виконавцем, генерує вибір адекватних йому форм та засобів виконання, що максимально сприяє усвідомленню задуму композитора;
- застосування методу творчої інтерпретації, що допомагає піаністу перемагати психологічні бар’єри у сприйнятті музичного твору, налагоджувати художньо-творчі контакти й знаходити свого поціновувача-слухача.

Проаналізувавши науково-методичну літературу з досліджуваного феномену, можемо визначити освітні завдання і, безпосередньо, впровадження інноваційних методів з дисципліни «Фортепіано», зокрема:

1. Мотиваційне ставлення до фортепіанних творів як до ціннісного уявлення про музичне мистецтво майбутніх фахівців. Головними методами вирішення цього завдання пропонуємо такі:

пізнавально-пошуковий (бесіда з ілюструванням зразків окремих фортепіанних жанрів, засвоєння цієї інформації студентами через прослуховування творів), наочно-текстологічний (демонстрація викладачем окремого жанру фортепіанного твору, інформація про твір, творчість композитора), аналітично-смисловий метод (у процесі аналітичного аналізу увага акцентується на засобах, що активізують емоційне сприйняття майбутніх фахівців у процесі слухання музики, стимулюють уяву, фантазію та спрямовують увагу на розкриття ціннісного змісту музики, її свідоме засвоєння);

2. Активізувати стильову диференціацію під час сприйняття та виконання фортепіанного твору. У вирішенні цього завдання передбачається застосовувати такі методи навчання: порівняння та зіставлення художнього образу у процесі виконання фортепіанних творів різних стилів (звукова анкета та її створення, стильове порівняння різних жанрів).

3. Сформувати музично-виконавський та художньо-стильовий аспекти фортепіанної техніки в процесі навчання гри на інструменті. Означене завдання вирішується за допомогою методу виконавського ускладнення (застосування технічно-виконавських вправ за стильовою належністю).

4. Репрезентувати виконавську майстерність у діалоговий контекст. У вирішенні цього завдання використовуємо метод порівняння та зіставлення (на матеріалі музичної фактури фортепіанного твору), діалогічні етюди (переведення музичного тексту або виконання звичайного твору у форматі інтонаційного діалогу, художньо-комунікативний діалог, зміна засобів виразності); метод художньої додатковості в інтерпретації твору (поширення власних уявлень).

Висновки. У формуванні виконавської майстерності у майбутніх фахівців музичного мистецтва засобами інноваційних методів передбачається мотивація до майбутньої професії музиканта-піаніста, інтерес до сучасних фортепіанних творів, до нових форм виконавської діяльності, підкреслюючи при цьому, що професійна виконавська майстерність народжує дійсну насолоду академічним музичним мистецтвом. Узагальнюючи вищезазначене можемо стверджувати, що провідні викладачі-піаністи України пропонують різні інноваційні методи удосконалення творчого опанування фортепіано в процесі індивідуальних занять. У презентованому науковому дослідженні

окреслено певні завдання з навчальної дисципліни «Фортепіано», безумовно, з впровадженням інноваційного методичного забезпечення, що буде неодмінно сприяти формуванню професійної виконавської майстерності майбутніх фахівців академічного музичного мистецтва.

Перспективою подальшого дослідження означеної теми вважаємо аналіз музично-педагогічної діяльності не лише у лоні суто академічного виконавства, але й в інших напрямках сучасного фортепіанного музикування.

Список використаних джерел і літератури:

1. Богдан Є. Особливості підготовки учнів музичних шкіл до концертних виступів. *Збірник наукових праць Херсонського державного університету*. 2013. Вип. 64. С. 142–149.
2. Гуральник Н. Українська фортепіанна школа XX століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти. Київ: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2007. 460 с.
3. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
4. Хлебникова О. Формирование опыта музыкально-исполнительской деятельности у студентов вузов культуры: автореф. ... канд. пед. наук: 13.00.02 «Теория и методика музыкального обучения». Киев, 2001. 22 с.
5. Цыпин Г. Обучение игре на фортепіано. М.: «Просвещение», 1984. 176 с.
6. Шульгіна В. Забуті сторінки українського фортепіанного педагогічного репертуару XIX століття. *Теорія і методика мистецької освіти*. 2005. № 2 (7). С. 101–107.

References:

1. Bogdan, E. (2013). Osoblyvosti pidhotovky uchniv muzychnykh shkil do kontsertnykh vystupiv [Features of preparing students of music schools for concert performances]. *Collection of scientific works of Kherson State University*, 64, 142–149 [in Ukranian].
2. Guralnyk, N. (2007). Ukrayinska fortepianna shkola 20 stolittya v konteksti rozvytku muzychnoyi pedahohiky: istoryko-metodolohichni ta teoretyko-tekhnolohichni aspekty [Ukrainian piano school of the 20th century in the context of music pedagogy: historical-methodological and theoretical-technological aspects]. Kyiv: NPU named after M.P. Drahomanov, 460 [in Ukranian].
3. Kashkadamova, N. (2006). Istoriya fortepyannoho mystetstva 19 strichchya [History of piano art of the 19th century]. Ternopil: ASTON, 608 [in Ukranian].
4. Khlebnikova, O. (2001). Formyrovanye opyta muzykalno-yspolnytelskoy deyatelnosty u studentov vuzov kultury [Formation of experience of musical-performing activity at students of high schools of culture]. Cand. thesis: 13.00.02 „Theory and methods of music education”. Kiyv, 22 [in Ukranian].

5. Tsypin, (1984). G. Obuchenye yhre na fortepiano [Learning to play the piano]. M.: „Prosveshhenie”, 176 [in Russian].
6. Shulgina, V. (2005). Zabuti storinky ukrayinskoho fortepiannoho pedahohichnoho repertuaru 19 stolittya [Forgotten pages of the Ukrainian piano pedagogical repertoire of the 19th century]. *Theory and methods of art education*, 2 (7), 101–107 [in Ukranian].

UDC 78.02+781.1
DOI 10.33287/222216

Горбаченко Руслан Анатолійович,
викладач кафедри народних інструментів
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
тел. (093) 381 - 37 - 34
e-mail: ruslangorbacenko@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-6984-3821

Заєць Віталій Миколайович
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри баяна і акордеона
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського
тел. (067) 706 - 86 - 59
e-mail: zaetsa@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-1013-5270

Заєць Оксана Петрівна
викладач Київської академія мистецтв
ім. П. Чубинського
тел. (066) 800 - 81 - 58
e-mail: oksanazaets@ukr.net
https://orcid.org/0000-0001-8084-0971

ТЕХНОЛОГІЯ СПРЯМУВАННЯ СТИЛЬОВОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ПОШУКУВАНЬ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

Мета статті полягає у розкритті теоретико-практичного бачення інтерпретаційних пошуків з точки зору їх психофізіологічного походження як технологічного комплексу інтерпретаторського інтонування виразного музичного змісту в різноманітній фактурі. **Методологічною основою дослідження** є діалектична логіка, що

зумовлює та об’єднує такі напрямки наукового розуміння мистецьких питань, що мають історичні корені практично-теоретичних надбань й безпосередньо здійснюють вплив на вирішення проблем у музично-виконавському мистецтві. **Наукова новизна** пропонованої дослідницької статті концентрується на розгляді термінологічної змістовності поняття «стильність гри», що фактично являється критерієм професійної виконавської майстерності. **Висновки**. «Стильність гри» у контексті мислення музиканта-виконавця базується в основному на стильових закономірностях композиторського мовлення та психофізіологічних особливостях конкретного музиканта-виконавця, як індивідуальне самовираження. Застосування конкретних прийомів «стильної гри» втілюється у ритмодинаміці цілісного виконавського інтонування. Поняття «ритмодинаміка» можна тлумачити у варіантній множинності. У презентованій науковій статті воно розглядається з точки зору виконавського інтонаційного мовлення, як у загальному, так і в конкретному розумінні, адже, саме в ритмодинаміці співнапруги артикуляційно-штрихових засобів реалізуються смислова сутність, характер і художня значущість усіх компонентів фактури музичного твору. Динамічна співнапруженість має багатоспектральне застосування у виражальній фаховій технології музиканта-виконавця – динамічно-силовому, ладо-тональному, фактурному, темброво-інтонаційному, часово-просторовому та інших аспектах, що саме й утворює «стильність гри» музиканта як показник високої якості його професійної виконавської майстерності.

Ключові слова: стильність гри, інтерпретація, інтонування, «ритмодинаміка», технологія виконавства.

Gorbachenko Ruslan, teacher of the department Folk instruments for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

Zaiets Vitalii, PhD in Arts, associate professor at the Department of Bayan and Accordion Ukrainian National Academy of Music named after P.I. Tchaikovsky

Zaiets Oksana, teacher of the Kiyv Academy of Arts named after P. Chubynsky

Technology of direction for style independence of interpretation searches of a musician-performer

The purpose of this work is to reveal the theoretical and practical vision of interpretive research in terms of their psychophysiological origin

as a technological complex of interpretive intonation of expressive musical content in a variety of textures. **The methodological basis** of the study is dialectical logic, which determines, reflects, directs and combines such areas of scientific understanding of artistic issues that have historical roots of practical and theoretical heritage and directly influence the solution of problems in music and performing arts. **Scientific novelty** focuses on the terminological content of the concept of „style of play", which is actually a criterion for performing skills. **Conclusions.** The style of the game in the context of the thinking of the musician-performer is based mainly on the style patterns of the composer's speech and the psycho-physiological characteristics of a particular musician-performer as an individual self-expression in the implementation of the former. The use of specific techniques of stylish playing is embodied in the rhythmodynamics of a holistic performance intonation. The concept of „rhythmodynamics" can be interpreted in variant plurality. We consider it from the point of view of performing intonational speech, both in general and in a specific sense, because it is in the rhythmodynamics of conjugation of articulatory-stroke means that the semantic essence, character and artistic significance of all components of the texture of a musical work are realized. Dynamic conjugation has a multispectral application in the expressive professional technology of a musician-performer – dynamic-power, tonal, texture, timbre-intonation, temporal-spatial and other aspects, which forms the style of the musician's playing as an indicator of the high quality of his performing skills.

The key words: playing style, interpretation, intonation, „rhythmodynamics", performance technology.

Постановка проблеми обумовлюється всією концертно-виконавською і педагогічною музичною практикою. Вона менше значима в осередку окремого педагогічного колективу, в якому вироблено певні критерії, зорієнтовані на усталені норми певної виконавської школи. Тут можна говорити про перспективи вдосконалення цих норм на основі науково-теоретичного та методологічного обґрунтування загального розвитку виконавського мистецтва.

Тема заслуговує на увагу як постійно **актуальна** у в зв'язку із тим, що стиль, перш за все, явище багатоаспектне, а це означає його процесуально змінливе існування в залежності від тих, наприклад, особистісних і суспільно-історичних обставин, які людина сприймає,

відчуває, усвідомлює і під впливом їх дієвості змінюється, формується. А це, природньо, змінює її погляди на Всесвіт і саму себе, а отже, впливає та змінює «архітектоніку» інтерпретаційних пошукувань-міркувань музиканта-виконавця.

Аналіз досліджень і публікацій. Здобутки попередніх надбань щодо поняття й урозуміння категорії «стиль» потребують від практиків та науковців певних виходів на тлумачення тієї смислової значимості, яку не можна визначити водночас. Даний погляд смислового розкриття понять «стиль виконавця – виконавський стиль – стильність гри» має за мету продовження спорідненості у розробці попередніх наукових пошуків-здобутків цього напрямку, а саме – розробці (паралельно процесуальній «арці» пошукувань Б. Асаф'єва та його послідовників) нових поглядів на вищеназвані поняття-процеси.

Стиль музиканта-виконавця – неймовірно об'ємне поняття і його можна розглядати з багатьох сторін. Різні аспекти «стильності гри» в галузі музичного мистецтва розглядалися зарубіжними й українськими вченими, зокрема Б. Асаф'євим [1], М. Давидовим [2], А. Мухою [4], А. Соколом [5] та ін. Розуміння даного поняття з точки зору виконавських інтелектуально-почуттєвих мотивацій надає можливості перспективних спонукань у музично-виконавському мистецтві.

Мета роботи полягає у розкритті теоретико-практичного бачення інтерпретаційних пошуків з точки зору їх психофізіологічного походження як технологічного комплексу інтерпретаторського інтонування виразного музичного змісту в різноманітній фактурі.

Об'єктом дослідження постає процес музично-виконавської творчості, а **предметом** є виконавська технологія досконалості професійно-творчого спрямування стильової незалежності інтерпретаційних пошукувань музиканта-виконавця.

Виклад основного матеріалу. Наслідуючи теоретичні традиції міркувань щодо стилю, необхідно керуватися наступним: «... неможна розглядати історичні процеси в музиці, які обмежені судженнями про окремі твори, стилі й композиторів. Потрібно віддавати належне власній натурі у долі тих, або інших явищ і не скидати наслідки на нерозуміння слухачів і неталановитість музичного твору» [1, 224].

Тобто, якщо мова йде про стильові особливості втілення творчих намірів конкретного виконавця, то наведені думки Б.В. Асаф'єва мають безпосереднє відношення до названої теми. Але, відзначаючи дану спрямованість стосовно конкретно-практичного здійснення, ми

розглядаємо її, перш за все, з точки зору професійно-виконавського досвіду, приклад якого знаходимо у концепції М.А. Давидова «стильності гри як критерію виконавства» [2, 270].

Аналізуючи аспекти виконавського та композиторського розуміння стилю, автор пропонує своє бачення цього багатоаспектного процесуального феномена з точки зору виконавця-викладача-вченого. Його роздуми-констатації базуються на конкретно-практичних поняттях-категоріях, в яких концентровано відображено асиміляційні взаємовпливи практично-теоретичного та теоретично-практичного і, навпаки (підкреслені поняття мають загальну основу у визначенні спорідненості, але – не у визначенні першочерговості їх поміж собою). Вони (поняття-категорії) концентрують певні співвідношення засобів музичної виразності з певними психологічними настановами та їх усвідомленням і констатують, що саме «стильність гри» виражається і втілюється у *«ритмодинаміці цілісного виконавського інтонування»* (за М.А. Давидовим). Окремі позиції, які будуть представлені нижче, полягають у виявленні авторського виконавського бачення цих положень з метою подальшого їх осмислення.

Отже, розглянемо деякі з них.

1. «Співнапруження (термін Б.В. Асаф'єва) вертикальної і горизонтальної динаміки» [2, 275].

Природно, що динаміку як понятійну форму певної змістовності треба розглядати з двох точок зору: як силу звука і як процесуальність співвідношень різних засобів музичної виразності в процесі виконання. До речі, гучний аспект динаміки, безсумнівно, має також своє процесуальне значення, а саме – арочно-смислове співставлення гучності, що є відображенням арочно-драматургічної режисури музичного твору. Ці складові єдиного процесу неможливі одне без одного, оскільки загальний план розгортання музичного твору – це і є гучне співнапруження тонів та їх ритмогруп, або інакше – статики-динаміки. І, що дуже важливо, силовий аспект співнапруження має ще одну функцію, – інтонаційно-смислового вимовляння, інтонаційно-смислової виразності.

Таким чином, динаміку необхідно розглядати вже не у двох (силовому й режисерському), а і в трьох аспектах, і останній з них як інтонаційно-смисловий, має превалювати, оскільки смисловому інтонуванню підпорядковуються інші процесуальні дії в інтерпретаторському пошуку. Ієрархія співнапруги даних аспектів не

може бути постійно фіксованою, адже, стильові мотивації-спрямування конкретного виконавця в реалізації концепції музичного твору обумовлені особистісними якостями індивідуальності, які проявляються, перш за все, у найбільш розвинутих особливостях саме даного виконавця, а це генерує і спрямовує його мотиваційну перспективу здійснення подальших творчих намірів.

Сутність терміну співнапруження, насамперед, складається з гнучкості гучних співвідношень тонів, або тонових співвідношень. Саме зміна сили звука при сполученні тонів є квінтесенцією інтонаційної виразності. Наприклад, філірування окремої ноти з різною інтенсивністю на протязі різного часового простору має різний вплив на психічну вразливість слухача, а це означає, що саме мінливість впливів викликає відповідну чутливість, почуття, емоції. Тобто, динамічні співнапруження тонів, як засіб музично-виконавської виразності, при стильових особливостях композитора і виконавця, мають особливий вплив на почуттєве сприйняття слухачем відтворюваного контексту музичного тексту.

Відносно функціонування «горизонтально-вертикальної» динаміки, то це явище безпосередньо пов'язано з ладово-гармонічними (або – поза них, що практикується авангардними композиторськими течіями) процесуальними співвідношеннями, які знаходять втілення у фактурних особливостях вираження і є носіями у відображенні концепції художньо-образного задуму композитора.

Тонові тяжіння, які в реалізуючому виконавському мовленні мають суто гучно-динамічний характер, мають ще й тяжіння тонів у ладо-гармонічному ряді (особливо на нетемперованих інструментах). Питання функціональних співнапруг між суто ладо-гармонічними співвідношеннями і силою звука мають спільні змістовні корені. Тому, динамічно-гучне напруження може корегувати враження слухача від функціонального ладо-гармонічного напруження – в процесі смислового виконавського інтонування.

Необхідність виконавської корекції співнапруження горизонтальної і вертикальної динаміки, пов'язаного з ладо-гармонічною структурою твору, детермінована технологічною необхідністю створювати художньо доцільну міру смислово-адекватного виконавського динамічного співставлення опорних метричних точок з горизонтально-спрямованою динамічною процесуальністю.

2. «Неадекватність темпоритму і динаміки в процесі виконавського відтворення мелодичної структури» [2, 275].

Чому саме неадекватність темпоритму відносно динаміки? Загальне поняття темпоритму потребує конкретизації в розумінні концептуальних положень, які ми розглядаємо, і означає, на наш погляд, наступне:

- темп визначає відповідність музично-часової одиниці мислення (чверть, вісімка, тощо) щодо її наявності та адекватності у просторі часу і фіксується в межах графічного нотного запису (такту, або поза нього), у часових швидкісних метро-ритмічних вимірах;

- ритм – виконання різноманітних нотних угрупувань згідно з метрично-темповою дисципліною.

Якщо темпоритм вважати за первинне, а динаміку як наслідок первинного, то що тоді викликає заперечення у постановці даного питання?

Взагалі, будь які протиставлення мають бути логічно-обґрунтовані і ствердження відмінних положень відносно якогось одного явища, на якому сконцентрована увага, можуть мати, принаймні, дві точки зору, а саме: 1) власну; 2) притаманну іншим виконавцям (принаймні, з іншим темпераментом).

Тобто, при розгляді даних типових питань, конкретна індивідуальність музиканта-виконавця породжує і особливе ставлення до цих проблем, в даному разі, – знаходження засобів виконавської виразності у музично-виконавському мистецтві. І тому, виходячи з поглядів виконавця, ми повинні знайти позиції, що мають певну відповідність загального перед конкретним (об'єктивно-суб'єктивний аспект розгляду).

М.А. Давидов розглядає ситуацію самостійного творчого музикування у такому психологічному ракурсі, – «... коли виконавець бачить першочерговість авторської думки, стримуючи прояв власних емоцій. На цій основі слухових і моторних уявлень та динаміки емоцій виконавця виникає ефект відставання гучно-динамічної напруги при крещендо і попередження її спаду при димінуендо, – відносно розгортання темпоритму лінеарної структури. У вертикальній динаміці при інтонуванні акордових комплексів ця делікатність проявляється в тому, що виконавець мислить, в першу чергу, функціонально, темброво, хорово, а лише за цим, – динамічно, акцентовано тощо. Це й становить стильність гри» [2, 275].

У даному випадку автор наведених положень бачить відтворення мелодичної структури як основу інтерпретаційного завдання.

На нашу думку, ця дидактична установка має особистісну природу виникнення. І чи повинна дана установка бути критерієм до загального підходу в розгляді виконавських почуттів-спрямувань? Відповідь тут неоднозначна, оскільки нас вчать, ми вчимося і ми вчимо. Тобто, маємо справу з явищами процесуального характеру, що потребують і відповідної виконавської багатоспектральної технології.

Мелодія, коли вона домінує у творі, не може бути непідлеглою іншим компонентам фактури і засобам музично-виконавського виразного мовлення. Тобто, не можна протиставляти мелодію, не знаючи її «режисерської ролі» (термін В.Г. Москаленка [3]) тому, що визначення її значимості буває різним: вона, на перший погляд, превалює, а в самій сутності, – має рівноцінну залежність від супутніх голосів (наприклад, «Вокаліз» С. Рахманінова). Це є свідченням співнапруги, доцільної у вимовленні кожного з різновидів фактури.

Отже, при розгляді виконавської технології стильового волевиявлення, не існує стандартів. З точки зору превалювання мелодичної структури автор концепції (М.А. Давидов [2]) має рацію: вплив темпоритму відносно динаміки повинен підпорядковуватися саме інтонаційному відтворенню логіки мелодичної структури як спрямовуючого фактора в розвитку драматургії музичного твору.

3. «Пульс вісімки як засіб гармонізації динамічної напруги різномасштабних тривалостей по вертикалі шляхом організації їх темпового ритмічного співвідношення» [6, 275].

Чому саме вісімки? Г.П. Таранов [7] у своїй роботі розглядає розвиток музичної думки у часі через дрібнення її ритмічної основи, ритмоодиниць найменшого масштабу, що зустрічається в певному творі і функціонує у різноманітних формах викладу (як наскрізний або переривчастий рух в одному голосі; передача його з одного голосу в інший; тощо), з метою, перш за все, оволодіння темпо-ритмічною стабільністю та її гнучкістю. І, саме за наявності фактурних змін, він пропонує заповнювання більш великих тривалостей, – дрібними, які в даному творі превалюють.

Дане спрямування Г.П. Таранов визначив поняттям спрямовуючий рух, тобто, – пульсацію певної нотної тривалості в контексті фактурного викладення конкретного музичного матеріалу. Отже, якщо музичний твір уявляється композитором в певних темпах,

то й одиниця відрахування-контролю за метрично-ритмічною стабільністю буде відповідати темпу і фактурі. Призначення і вагомість пульсу залежить не від нотної одиниці, а, насамперед,– від темпу, жанру, фактури, структури, і це є вельми усталеною нормою. Вочевидь, М.А. Давидов, розглядає прийом «пульс вісімки» як умовний. Адже, виконавська практика показує, що найбільш оптимальним варіантом мислення певною одиницею повинен бути саме такий, який надає можливості контролю всіх слухових музично-ігрових дій, що мотивовані і прогнозовані виконавцем на даному етапі роботи над музичним твором.

4. «Стабільність лінеарної ритмодинаміки штриха (внутрішньої ритміки артикуляційного засобу) – характеризуючий фактор мелодичного руху (як повільного, так і швидкого)» [2, 276].

Перш за все, треба визначитись у термінологічній змістовності поняття ритмодинаміка штриха.

Якщо розглядати штрих як носій звукового вимовлення характеру певних авторсько-композиторських нормативів, то його значимість дуже вагома тому, що у штриху зосереджуються чинники, що відтворюють багатство емоційних вражень як композитора, так і виконавця.

Саме штрих є провідником характерності не тільки мелодичного руху, а й супутнього фактурно-абрисного виконавського мовлення. Тобто, лінеарність штриха, як однорідність атаки, продовження і закінчення звука на одному рівні гучності і при певній стабільній цезурності, або зв'язуванні тонів, складає основу динамічної гнучкості. Саме це і є складовою базису формування виконавсько-стильової особливості виконавця.

5. «Ритмодинаміка фонічної глибини акустичного відтворення багатокомпонентної фактури» [2, 276].

Відносно авторської думки щодо переваги крайніх голосів у фонічності можна висловити наступне: необхідно визначити кореневі поняття фону і саме звідси аналізувати проблематику даного питання.

«Фон [франц. fond < лат. fundus – дно, основа] – 1) основний колір, тон, на якому малюють картину...; 2) другий план, на якому чітко вимальовується, відокремлюється хто-, що-небудь...» [6, 719]. Якщо давати оцінку даного поняття, то вона у викладених варіантах має деякі протиріччя, а саме, – в першому варіанті фон складає основу майбутніх здійснень, а у другому навпаки, – виконує роль супутнього

фактора. Відносно музично-виконавської практики ми знаходимо ще більш насичені функції музичного фону – звучання зв'язуючих, допоміжних інтонацій, гармонічного супроводу, тиша в паузах і цезурах, поміжмотивна звучна тиша, тощо.

Тобто, розглядаючи фонічну глибину, перш за все треба мати на увазі яку роль вона виконує – або первинну, або вторинну. У цій відповідності інтерпретатор-виконавець має необмежені можливості втілення власного Я, тобто – власної «стильності гри».

6. «Ритмодинаміка акцентуації» [2, 277].

Це словосполучення має технологічну доцільність. Воно належить до розряду технологічних прийомів в ієрархії динамічних співставлень при втіленні музичного твору. В такому разі природно виникає питання щодо первинності-вторинності способів музично-виконавського вимовлення і перш за все, цікавлять проблемні положення у співвідношенні ритмодинаміки та акцентуації. Слід зазначати, що акцентуація існує у двох іпостасях: динамічній та агогічній. Вміння виконавця використовувати співвідношення залежності першого від другого і визначають специфічний аспект виконавського стилю.

7. «Ритмодинаміка штрихового контрасту» [2, 277].

Штриховий контраст є одним з показників технологічної і стильової культури музиканта-виконавця. Дана особливість штрихової культури виконавця втілюється і відображує його загальну культуру як мислення, так і музичного звукового висловлення своїх емоційно-розумових здійснень.

За М.А. Давидовим, штрих є характер звука. А звук є основою фізичного втілення концептуальних думок композитора і виконавця. Штриховий контраст відображує найтонші відтінки людських емоцій.

Як бачимо, технологія виконавської послідовності дій (розумових, почуттєвих, рухових) не є саме інтуїтивно-пошуковим процесом. Вона повинна керуватись і втілювати ті наміри, спонукання та мотивації виконавця, що спрямовуються певною логічною послідовністю щодо конкретних виконавських здійснень. Поза пошукової технології, інші дії можуть або додати, або, навпаки, – відволікти виконавця від загально-пошукової спрямованості.

Висновки. «Стильність гри» в контексті мислення музиканта-виконавця базується в основному на стильових закономірностях композиторського мовлення та психофізіологічних особливостях

конкретного музиканта-виконавця, як індивідуальне самовираження в реалізації перших.

Застосування конкретних прийомів «стильної гри» втілюється у ритмодинаміці цілісного виконавського інтонування. Поняття «ритмодинаміка» можна тлумачити у варіантній множинності. Ми розглядаємо його з точки зору виконавського інтонаційного мовлення, як в загальному, так і в конкретному розумінні, адже, саме в ритмодинаміці співнапруги артикуляційно-штрихових засобів реалізуються смислова сутність, характер і художня значущість усіх компонентів фактури музичного твору. Динамічна співнапруженість має багатоспектральне застосування у виражальній фаховій технології музиканта-виконавця – динамічно-силовому, ладо-тональному, фактурному, темброво-інтонаційному, часово-просторовому та інших аспектах, що саме й утворює «стильність гри» музиканта як показник високої якості його виконавської майстерності.

Список використаних джерел і літератури:

1. Асафьев Б. Избранные труды: в 5 т. М.: АН СССР, 1957. Т. 5. 388 с.
2. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ: Музична Україна, 2004. 240 с.
3. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Київ: Музінформ, 1994. 157 с.
4. Муха А. Процесс композиторского творчества. Київ: Музична Україна, 1979. 271 с.
5. Сокол А.В. Исполнительские ремарки, образ и музыкальный стиль. Одесса: Моряк, 2007. 276 с.
6. Сучасний словник іншомовних слів / уклад. О. Скопненко, Т. Цимбалюк. Київ: Довіра, 2006. 789 с.
7. Таранов Г. Курс чтения партитур / под ред. Д. Рогаль-Левицкого. М.: Искусство, 1939. 358 с.

References:

1. Asafiev, B. (1997). Selected Works: 5 t. M.: SSSR Academy of Sciences, 1957. Vol. 5. 388 [in Russian].
2. Davydov, M.A. (1997). Theoretical foundations of the formation of performing arts of bayanist. Kyiv: Musical Ukraine, 240 [in Ukrainian].
3. Moskalenko, V.G. (1994). Creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis). Kyiv: Muzinform, 157 [in Ukrainian].
4. Muha A. (1997). The process of compositional creativity. Kyiv: Musical Ukraine, 271 [in Ukrainian].
5. Sokol, A.V. (2007). Performing remarks, image and musical style. Odessa: Seaman, 276 [in Ukrainian].

6. Modern dictionary of foreign words / ed. O. Skopnenko, T. Tsimbalyuk. (2006). Kyiv: Dovira, 789 [in Ukrainian].
7. Taranov G. (1939). Course of reading scores / ed. D. Rogal-Levitsky. M.: Art, 358 [in Russian].

UDC 78.071.2+78.074
DOI 10.33287/222217

Бадалов Олег Павлович,
кандидат мистецтвознавства, викладач
кафедри теорії, історії та практики 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

КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРОФЕСОРА Є. БОГОСЛОВСЬКОГО

Мета статті – вивчення виконавської діяльності Є. Богословського як піаніста-соліста, концертмейстера та організатора культурно-просвітницьких заходів у контексті культуротворчих процесів кінця XIX – першої третини XX століть, зокрема на Чернігівщині. **Методологію** дослідження складають історико-хронологічний метод – для з'ясування хронотопу виконавської діяльності митця; джерелознавчий та логіко-узагальнюючий – для опрацювання архівних фондів Є. Богословського, вивчення друкованих видань з метою формування джерельної бази дослідження та систематизації отриманих результатів. **Наукова новизна** статті полягає у введенні до наукового обігу невідомих архівних матеріалів, на підґрунті яких вперше досліджено виконавську діяльність Є. Богословського, як чинник культуротворення та форму взаємодії митця із соціумом. **Висновки**. Доведено значний культуротворчий потенціал виконавської діяльності Є. Богословського, що спричинила появу та розвиток мистецьких феноменів кінця XIX – першої третини XX ст. як на Чернігівщині, так і за її межами. Завдяки співпраці з Керзінським гуртком і «Будинком Пісні», митець брав участь у реалізації двох напрямків музичного просвітництва: змістовному та формотворчому. З'ясовано, що

важливим чинником розвитку культурного простору Чернігівщини, де Є. Богословський у 1896–1935 рр. виконував функції безумовного лідера, стало створення ним лекцій-концертів просвітницького спрямування. Участь у цих заходах чернігівських музикантів поряд зі столичними артистами підвищувала мистецький рівень творчих сил регіону, що вплинуло на професіоналізацію музичного руху Чернігівщини (заснування музичних класів, музичного училища) та пожвавило концертну роботу. Значний культуротворчий потенціал, закладений Є. Богословським на Чернігівщині напередодні Другої світової війни, обумовив швидке відродження музичного життя регіону у повоєнні роки, завдяки діяльності його учнів.

Ключові слова: виконавська діяльність Є. Богословського, музичне просвітництво, культурний простір, концертне життя, лекція-концерт.

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

Culture-creation potential of the performing activity by professor E. Bogoslovsky

The purpose of this publication is to study the performing activity by E. Bogoslovsky as a pianist-soloist, accompanist and organizer of cultural and educational events in the context of cultural processes of the late 19th – first third of the 20th centuries, in particular in Chernihiv region. **The methodological basis** of the research is the historical-chronological method – for studying the chronotope of performing activity by E. Bogoslovsky; source study and logical-generalizing – for processing materials from the archives of E. Bogoslovsky, studying printed publications in order to form a research base and systematize the results. **The scientific novelty** of the article lies in the introduction into scientific circulation of unknown archival materials, on the basis of which the performing activity by E. Bogoslovsky as a form of his interaction with society has been studied for the first time. **Conclusions**. The significant culture-creation potential of the performing activity by E. Bogoslovsky, which led to the emergence and development of many cultural phenomena of the late 19th – first third of the 20th centuries, has been proven. Thanks to cooperation with the Kerzin Circle and „The Song House”, E. Bogoslovsky implemented two vectors of musical enlightenment: substantive and formative. It was found that an important factor in the development of the cultural space of the Chernihiv region,

where E. Bogoslovsky was the undisputed leader in 1896 – 1935, was the creation of lectures-and-concerts of the educational direction. The participation of Chernihiv musicians in these events together with artists from the capital raised the artistic level of the region's creative forces. This led to the professionalization of the musical culture of the Chernihiv region (the founding of music classes and Music College), intensification of concert work. The significant culture-creation potential formed by E. Bogoslovsky in Chernihiv region on the eve of World War II led to a rapid revival of the musical life of the region in the post-war years thanks to the activities of his students.

The key words: performing activity by E. Bogoslovsky, musical and educational activity, cultural space, concert life, lecture-concert.

Постановка проблеми. Сучасна культурологічна думка акцентує значну увагу на дослідженні життєтворчості митця у контексті культуротворення. Мистецтвознавці та культурологи вивчають вплив митця та його «художньої та суспільної діяльності на культурний простір» [15, 60], досліджують «значущість типу універсала – громадського діяча в українській музичній культурі» [13, 8], наполягають на «введенні до наукового обігу нових імен та подійного порядку явищ духовного життя» [7, 3]. Серед таких імен – Євген Васильович Богословський (1874 - 1941) – маловідомий у науково-музичних колах митець, що у першій третині XX ст. був одним з провідних діячів вітчизняної музичної культури.

Мистецька діяльність Є. Богословського тривала у часи Російської імперії, Української Народної Республіки та за радянського панування й за усіх соціально-політичних устроїв несла у собі значний культуротворчий потенціал. Є. Богословський вів активну діяльність як піаніст-соліст, концертмейстер, лектор-виконавець. Потужна концертна діяльність митця на Чернігівщині наприкінці XIX – першій третині XX ст. стала одним з чинників професіоналізації музичної освіти регіону та обумовила характеристику Л. Ревуцьким мистецької діяльності Є. Богословського у регіоні як «мецената, музиканта-історика дійсно високої марки» [20, 198]. Незважаючи на значні мистецькі звершення, життєтворчість Є. Богословського досліджена фрагментарно, а виконавська діяльність митця ще не була предметом вивчення.

Актуальність теми дослідження обумовлена процесом повернення до наукового обігу творчого спадку професора

Є. Богословського як одного з найактивніших діячів вітчизняного культурного простору кінця XIX – першої третини XX ст., зокрема, вивчення його виконавської діяльності з огляду на її культуротворчий потенціал.

Аналіз публікацій. Уперше інформацію про Є. Богословського введено до наукового обігу 2006 р. Т. Ляшенко, яка осмислила його постать у контексті діяльності громадсько-культурних товариств Чернігівщини [16]; у подальшому дослідники висвітлювали вплив митця на розвиток фортепіанної культури Чернігівщини, реконструювали основні етапи його життєвого шляху, особливості науково-організаційної роботи [4; 5; 6]. Проведений аналіз досліджень з обраної теми статті засвідчив відсутність праць з вивчення виконавської діяльності Є. Богословського, яка була формою його взаємодії із соціумом, справляла значний вплив на розвиток культурного простору.

Мета статті полягає у вивченні виконавської діяльності Є. Богословського як піаніста-соліста, концертмейстера та ініціатора культурно-просвітницьких заходів у контексті культуротворчих процесів першої третини XX ст.

Об'єкт дослідження – музична культура Чернігівщини, а **предмет** – культуротворча діяльність Є. Богословського.

Виклад основного матеріалу. Виконавська діяльність Є. Богословського тривала протягом 1896 – 1935 рр. Вивчення архівних матеріалів (афіші, спогади сучасників, листи-відгуки слухачів тощо) засвідчило, що найбільших звершень митець сягнув як учасник культурно-просвітницьких товариств «Будинок Пісні», гурток Керзіних та як організатор мистецьких імпрез на Чернігівщині. Виходячи з цього, розглянемо виконавську діяльність Є. Богословського у Керзінському гуртку, «Будинку Пісні» та у Чернігівському регіоні, адже, щоб з'ясувати культуротворчий потенціал виконавської діяльності митця «слід насамперед пізнати ті імпульси, які випромінюються з реальності, ним пережитої і осмисленої» [12, 4].

Вперше Є. Богословський взяв участь у концерті Керзінського гуртка 28 лютого 1898 р. [14, 6]. Понад десять років він залишався його провідним концертмейстером, що засвідчив аналіз афіш 1896–1906 рр. [14, 153]. За цей час камерно-вокальні дуети з Є. Богословським склали видатні майстри музичної культури Ф. Шаляпін, Л. Собінов, Н. Забіла-

Врубель, М. Оленіна-д'Альгейм, М. Дейша-Сіоницька, а також співаки, що здійснили внесок до історії вітчизняного вокального виконавства і педагогіки: солісти Великого театру – вихідці з України Є. Азьорська (уродженка Полтави, випускниця Київського музичного училища), Лідія Звягіна (уродженка Кам'янця-Подільського, випускниця Київського музичного училища), Марія Цибущенко (уродженка Полтавщини) та ін. [19]. Окрім камерно-вокальної музики Є. Богословський виступав з сольним репертуаром. Свідченням поваги до Є. Богословського та вдячності за його інтенсивну виконавську діяльність як учасника Керзінського гуртка стало урочисте відзначення п'ятиріччя співпраці з музикантом: 17 лютого 1902 р. йому було подаровано вишукано оформлене десятитомне зібрання оперних клавірів, а на афіші концерту, що відбувся того дня, було позначено – «XXV вихід Є. В. Богословського» [19, 7].

Окрім розвитку традиційних форм концертування, наведених вище, Є. Богословський брав участь у формуванні інноваційних напрямів виконавської діяльності, що впроваджувало у культурний простір товариство «Будинок Пісні», одним з засновників якого у 1908 р. він став (поряд з ідеологом товариства П. д'Альгеймом та провідною солісткою М. Оленіною-д'Альгейм).

«Будинок Пісні» був культурно-просвітницьким товариством, де не лише музикували, але й вели наукову та культурно-організаційну діяльність (лекції з історії музики та образотворчого мистецтва, розвитку художніх стилів, психології музичної творчості тощо). У перших концертах «Будинку Пісні», які відбулися у Малому залі Московської консерваторії 6 та 21 листопада 1908 р., у виконанні М. Оленіної-д'Альгейм – Є. Богословського прозвучав цикл Ф. Шуберта «Прекрасна мірошниця», що було новацією для тогочасного музичного життя (зазвичай, виконувалися окремі номери). У наступному концертному сезоні виступи дуету були доповнені доповідями про французьку та німецьку поезію, живопис, особливості творчості музиканта-виконавця тощо. Є. Богословський, поряд з участю у концертній програмі як концертмейстер, представив аудиторії лекцію «Пісня і романс XVIII століття» [19, 28]. Концерти «Будинку Пісні», який «з року в рік вчив <…> і значенню пісенних циклів, і ролі мистецького музичного перекладу, і історії музики» [8, 426] відбувалися у Петербурзі, Києві, Харкові, Одесі, Нижньому Новгороді, Саратові, знаходячи живий відгук у слухачів: «ніхто ніколи

не брав мене так за душу, як художнє ціле Оленіна-д'Альгейм – Богословський <...> мені хочеться послати глибоку і щиру подяку союзу Оленіна-д'Альгейм – Богословський, хочеться низько-низько вклонитися за незабутні години, які вони дали мені» [17, 3].

Багатовекторність творчих намагань Є. Богословського (педагог, організатор музичного життя, науковець – дослідник історії музики, лектор тощо) поступово уповільнювала інтенсивність його виконавської діяльності. Останній вихід піаніста у концерті Керзінського гуртка відбувся 16 січня 1911 р. [3, 1], а співпраця з «Будинком Пісні» завершилася у 1916 р. Зазначимо, що ці культурно-просвітницькі організації припинили своє функціонування, відповідно, у 1912 та 1917 рр.

Перебуваючи на авансцені культурного життя країни, Є. Богословський регулярно виступав у Чернігові, де жила його родина, екстраполюючи процеси культуротворення провідних мистецьких осередків на культурний простір периферії. Виконавська діяльність Є. Богословського на Чернігівщині розпочалася під час його навчання у Московській консерваторії (1894 – 1900). Перший виступ митця у Чернігові відбувся на початку літа 1896 р., коли у виконанні Є. Богословського та його співучнів О. Сулержицького (перша скрипка), М. Пишнова (альт), І. Саца (віолончель) та місцевого музиканта Б. Владимирова (друга скрипка) прозвучали квартети Л. Бетховена, Р. Шумана та А. Рубінштейна [1, 15]. Цей склад ансамблю діяв і у Москві, про що писав, згадуючи свої студентські роки, Р. Глієр: «ми створили домашній ансамбль: О. Сулержицький – перша скрипка, я грав партію другої, Пишнов (родич О. Гольденвейзера) – альт, І. Сац – віолончель. Грав з нами піаніст Є. Богословський» [10, 67]. Зазначимо, що учасники цього ансамблю були не просто співучнями, але й земляками, що приїхали навчатися у консерваторії з України, – кияни О. Сулержицький та Р. Глієр, чернігівці І. Сац та Є. Богословський.

У архівному фонді Є. Богословського збережено сімнадцять афіш його виступів у Чернігові у якості концертмейстера, соліста та лектора-виконавця. Гуртуючи навколо себе талановитих музикантів (Л. Ніколаєв, М. Дейша-Сіоницька, Н. Райський, О. Гедіке, Л. Дельмас, С. Вільконський та ін.), що згодом стали професорами Київської, Московської та Петербурзької консерваторій, Є. Богословський презентував у невеличкому губернському місті

Чернігові відомі твори та новітні зразки вітчизняної композиторської творчості [19]. Серед місцевих музикантів, що брали участь у музичних імпрезах Є. Богословського були скрипалі Н. Айзенштадт, сестри В. Юркевич та О. Юркевич, піаністи В. Турин, Ю. Ларизіна, співаки М. Бочаров, В. Сухомлина, Ц. Івкова, М. Азикович, П. Андреєв, Р. Віхман, О. Бакуринська та ін.

Процеси демократизації слухацької аудиторії, поширення культурно-просвітницького руху, потреба говорити про музику з глядачем обумовили створення Є. Богословським концертів-лекцій, в яких йому вдалося органічно поєднати наукову основу викладу і свій виконавський талант. Першою такою програмою Є. Богословського стала лекція-концерт «П. Чайковський» з нагоди десятих роковин композитора. Її прем'єра відбулася у Чернігові 30 серпня 1903 р. [18, 1]. У лекційній частині програми було подано біографічні відомості та музикознавчий аналіз основних творів композитора, після чого у виконанні Є. Богословського та місцевих музикантів В. Юркевич (скрипка) та Р. Віхман (сопрано) прозвучали романси, камерна музика, твори для фортепіано. 19 жовтня 1903 р. відбулася московська прем'єра лекції-концерту «П. Чайковський», представлена Є. Богословським зборам Педагогічного товариства при Московському університеті. У подальшому Є. Богословський створив лекції-концерти, присвячені творчості В. Моцарта, Р. Шумана, Е. Гріга, М. Лисенка, з якими з великим успіхом гастролював у Петербурзі, Самарі, Рязані, Харкові, Києві, Чернігові та ін. [2, 32].

У 1919 р. Є. Богословський остаточно переїхав до Чернігова, куди повністю переніс свою виконавську діяльність. Його першим значним мистецьким проєктом став цикл «Ранок сонат», реалізований у грудні 1918 – січні 1919 рр. разом з викладачем Чернігівського музичного училища, випускником Петербурзької консерваторії Н. М. Айзенштадтом: сонати для скрипки і фортепіано Л. Бетховена (ор. 47, ля мажор), Р. Шумана (ля мінор), Е. Гріга (соль мажор), К. Сен-Санса (ор.75, ре мінор), Ц. Франка (ля мажор), М. Метнера (ор. 21, сі мінор, перше виконання у Чернігові) [2, арк. 32].

Влітку 1919 р. Є. Богословський впровадив інноваційну для регіону форму культурно-просвітницької діяльності у вигляді проєкту «Історичні музичні вечори», що презентував слухацькій аудиторії музику «від Даргомижського і до 90-х років, до появи нової музичної школи Рахманінова, Скрябіна та інших» [11, 4]. Заходи проєкту

відбувалися щопонеділка протягом червня – вересня 1919 р. у Чернігові та населених пунктах губернії. Разом з Є. Богословським, який виступив у якості піаніста-соліста, концертмейстера та лектора-музикознавця, у концертах брали участь викладачі та студенти Чернігівського музичного училища. У 1923 р. Є. Богословський представив слухачам регіону цикл фортепіанних концертів під назвою «Історія фортепіанної літератури», де виступив як лектор і соліст разом з учнями свого фортепіанного класу [16, 115].

Останньою лекцією-концертом, що підготував Є. Богословський, стала програма з нагоди п'ятнадцятих роковин М. Лисенка, представлена у Чернігові 1927 р. Оскільки відомостей про концертну частину програми не вдалося відшукати, наведемо фрагменти рукопису лекції, прочитаної Є. Богословським.

Аналізуючи витоки творчості М. Лисенка, Є. Богословський відзначав, що в її основі – «народна українська пісня: він величний, коли пише у її дусі; коли він відходить від неї або недостатньо у неї вникає, він ніби відмовляється і від самого себе» [9, 34]. Є. Богословський стверджує, що Лисенку вдалося на ґрунті народнопісенних джерел створити високохудожні твори завдяки тому, що він «у технічному відношенні став поряд з композиторами Заходу, сприйнявши все технічне багатство цього мистецтва, вникнув у особливості укладу народної української пісні й поклав її в основу нової музики. У кращих своїх витворах Лисенко досяг того й іншого і тому справедливо посів місце засновника української школи» [9, 31]. На завершення своєї лекції Є. Богословський пропонує аудиторії послухати «невеличку частину з цієї скарбниці й зайвий раз пережити завдяки Лисенкові ряд настроїв, характерних для народної психології: ви почуєте, як в мелодіях то сентиментальних, повних глибокого почуття, то вибагливих, кокетливих, лукавих, глузливих відбивається справжній характер українки; як в замріяних мелодіях історичних пісень відображаються роздуми українського народу над його долею, як в широких, безкраїх, як українські степи, мелодіях, повних звитяги і самовідданої рішучості, виступають риси козацтва; перед вами постануть яскраві картини українського життя – в художніх музичних образах самого народу, підслуханих і оброблених його талановитим сином» [9, 33–34]. Варто наголосити, що Євген Васильович став одним з перших музикознавців (поряд с Ф. Колессою, Д. Ревуцьким,

М. Грінченком), що дав об'єктивну і фахову оцінку постаті М. Лисенка та його творчості.

Активна виконавська діяльність висунула Є. Богословського на авансцену культурного життя Чернігівщини. Митець обіймав керівні посади у музичному училищі та Чернігівському губернському відділі народної освіти, займався викладацькою та науковою роботою (створив ряд музикознавчих робіт, присвячених творчості українських композиторів). Але з початком 1930-х рр. за об'єктивних (початок сталінського терору в Україні) та суб'єктивних (стрімко погіршувався стан здоров'я) причин Є. Богословський поступово припиняє концертну діяльність, а з закриттям Чернігівського музичного училища у 1935 р. – завершується його педагогічна робота. Від фізичної ліквідації (багато викладачів музичного училища було репресовано) Є. Богословського врятували листи від провідних діячів музичної культури, які було надіслано Євгену Васильовичу у червні 1934 р. та лютому 1935 р. Це були офіційні листи-характеристики мистецької діяльності Є. Богословського, що мали стати підґрунтям для призначення йому персональної пенсії. Підписані видатними діячами музичної культури (О. Гольденвейзер, К. Ігумнов, Г. Нейгауз, М. Іполітовим-Іванов та ін.), ці листи засвідчили непересічний внесок Є. Богословського у вітчизняне культуротворення [5].

Висновки. Підбиваючи підсумки, можна зробити висновок про значний культуротворчий потенціал виконавської діяльності Є. Богословського. Завдяки співпраці з Керзінським гуртком і «Будинком Пісні», що тривала протягом 1898 – 1916 рр., митець брав участь у реалізації двох напрямків музичного просвітництва: змістовний (наповнення концертів вітчизняним музичним матеріалом у діяльності гуртка Керзіних, надання композиторам можливості виходу на широку аудиторію, залучення до концертування виконавців, багато хто з яких, набувши виконавського досвіду, стали визначними діячами музичної культури) та формотворчий (оновлення форм концертної роботи у діяльності «Будинку Пісні» шляхом формування концертних програм на основі кращих зразків світової камерно-вокальної творчості, проведенні монографічних концертів, виконанні великих вокальних циклів у повному обсязі, введенні наукового компоненту). Співпраця з «Будинком Пісні» була важливою не тільки для розвитку виконавської майстерності Є. Богословського як піаніста, але й як організатора музичного життя. Перебуваючи в контакті з

П. д'Альгеймом, який, кажучи сучасною мовою, виконував функції продюсера М. Оленіної-д'Альгейм, а за влучним висловом А. Бєлого, «створював їй жест, інтонацію, силу» [8, 428], Є. Богословський мав перед собою яскравий приклад організації роботи з аудиторією. З успіхом виступаючи як піаніст-лектор у Москві, Києві, Харкові, Самарі, Миколаєві, Рязані, Катеринославі, Кисловодську, митець враховував досвід, набутий за час співпраці з «Будинком Пісні». Ряд наукових робіт Євгена Васильовича, які висунули його на передній край вітчизняної музичної науки початку XX ст. [6], стали продовженням його лекцій, написаних для виступів на зібраннях «Будинку Пісні».

Важливим чинником культуротворення, особливо на Чернігівщині, де Є. Богословський з 1896 р. виконував функції безумовного лідера музичного життя, стало створення митцем лекцій-концертів просвітницького спрямування. Завдяки участі у імпрезах Є. Богословського чернігівські музиканти отримували своєрідний мистецький вишкіл: виступи поруч зі столичними артистами формували взірець тієї якості виконання, до якої треба було прагнути. Дані фактори позначилися на професіоналізації музичної культури регіону шляхом відкриття у Чернігові музичних класів, музичного училища, пожвавлення концертної роботи, підвищення її якості. Культуротворча функція діяльності Є. Богословського на Чернігівщині після 1919 р. реалізовувалася шляхом проведення лекцій-концертів, підготовки кваліфікованих кадрів у музичному училищі, здійсненні музикознавчих досліджень творчості українських композиторів з оприлюдненням результатів у вигляді доповідей тощо. Значний культуротворчий потенціал, закладений Є. Богословським на Чернігівщині напередодні Другої світової війни, обумовив швидке відродження музичного життя регіону у повоєнні роки завдяки діяльності його учнів та послідовників.

Перспективи подальших досліджень поставленої проблеми вбачаємо у вивченні діяльності учнів та послідовників Є. Богословського, розшуку та впорядкуванні його музикознавчих праць, дослідженні впливу музично-педагогічної діяльності митця на розвиток культурного простору Чернігівщини, реконструкції життєтворчості музиканта у соціокультурному просторі регіону часів Української Народної Республіки та радянського періоду.

Список використаних джерел і літератури:

1. А. Г., 1896. Квартетные вечера. *Черниговские губернские ведомости*. 10 июня. С. 15.
2. Александрова, Е. И., б/д. Воспоминания о Е. В. Богословском. Машинопись с правкой автора / Державний архів Чернігівської області (ДАЧО). Фонд 2061 «Євген Васильович Богословський», Оп. 1. Од. зб. 35. 101 арк.
3. Афиша концерта «Кружка любителей русской музыки» 16 января 1911 г. / ДАЧО. Ф. 2061. Оп. 2. Од. зб. 173. 1 арк.
4. Бадалов О. Творча діяльність піаністів-педагогів Чернігівщини як чинник розвитку музичної культури регіону. *Видатні постаті науки, культури і освіти України*: Матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 30–31 жовтня 2008 р. К.: ДАКККіМ. С. 193–195.
5. Бадалов О. Творча діяльність Є.В. Богословского у контексті розвитку музичної культури України та Росії кінця XIX – першої третини XX ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Вип. 30 «Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти» / ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків. С. 300–308.
6. Бадалов О. Научно-организационная деятельность професора Е. Богословского в контексте развития российского и украинского музыковедения начала XX века. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології:* Матеріали Дев'ятої Міжн. наук.-творчої конф., Київ, 21 квітня 2016 р. / за заг. ред. К. І. Станіславської. К.: НАКККіМ. С. 41–42.
7. Барсова Л. Роль творческой личности в формировании художественной жизни эпохи (на примере жизни и творчества Н.А. Римского-Корсакова и его ближайшего окружения): автореф. дис. … д-ра культурологии: 24.00.01 – теория и история культуры (культурология) / Санкт-Петербургский государственный университет. 2007. 43 с.
8. Белый А. Начало века. Воспоминания в 3-х кн. Кн. 2 / Ред. кол.: В. Вацуро, Н. Гей, Г. Елизаветина и др.; Подгот. текста и коммент. А. Лаврова. М.: Художественная литература. 1990. 687 с.
9. Богословский Е.В. История музыки. Лекции. На украинском языке. Рукопись. Черновой автограф. 1930-е гг. / ДАЧО. Ф. 2061. Оп. 1. Од. зб. 14. 108 арк.
10. Глиэр Р. Пути музыканта / Илья Сац: Из записных книжек. Воспоминания современников. Москва: Сов. композитор. 1968. С. 96–103.
11. Извещение Музыкального комитета Черниговского губернского отдела народного образования / *Известия Черниговского губернского исполнительного комитета Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов*. 1919. 14 июня. №112. С. 4.
12. Кияновська Л. б/д. Микола Колесса: композитор, диригент, педагог, діяч національної культури. Львів: б/в. 209 с. URL: https://docplayer.net/70726977-Lyubov-kiyanovska-mikola-kolessa.html (дата звернення: 19.12.2021).

13. Коменда О.І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ. 2020. 35 с.
14. Кружок любителей русской музыки: 1896–1906., 1906. М.: Типография И.И. Пашкова. 188 с.
15. Крупеніна Л. Особистість митця як чинник розвитку культурного простору міста. *Аркадія: мистецтвознавчий і культурологічний журнал*. Херсон: Грінь Д. С. № 4 (41). 2014. С. 60–63.
16. Ляшенко Т.В. Музична діяльність громадсько-культурних товариств Чернігівщини в контексті української музичної культури першої третини ХХ ст.: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ. 2006. 197 с.
17. Письмо неустановленного корреспондента. 1910 г. / ДАЧО. Ф. 2061. Оп. 3. Од. зб. 375. 5 арк. Арк. 3.
18. Программа концерта «П.И. Чайковский» 30 августа 1903 г. в пользу Черниговской общественной библиотеки / ДАЧО. Ф. 2061. Оп. 2. Од. зб. 139. 1 арк.
19. Программы концертов с участием Е.В. Богословского. Фотокопии. 1899–1913 гг. / ДАЧО. Ф. 2061. Оп. 3. Од. зб. 39, 33 арк.
20. Ревуцький Л.М. Повне зібрання творів: В 11 т. / За заг. ред. Г. І. Майбороди. Т. 11. Літературна спадщина / Упор., вст. стаття і коментарі В. Д. Довженка. Київ: Музична Україна. 1988. 318 с.

References:

1. A. G. (1896). Quartet evenings. Chernihiv Provincial Gazette. June 10. P. 15 [in Russian].
2. Alexandrova, E.I. (no/d). Memories about E. V. Bogoslovsky. Typescript with author's revisions. State Archives of Chernihiv Region. F. 2061 „Evgeny Vasilievich Bogoslovsky” (SAChR F. 2061). Inventory 1. Storage unit 35. 101 sheets [in Russian].
3. Poster of the concert „The Russian Music Lovers Circle” on January 16, 1911. RNMM. F. 203. Storage unit 173. 1 sheet [in Russian].
4. Badalov, O. (2008). Creative activity of pianists-teachers of Chernihiv region as a factor in the development of musical culture of the region. In: Outstanding figures of science, culture and education of Ukraine: Materials of the All-Ukrainian scientific-practical. conf., Kyiv, October 30–31, 2008. K.: DAKKKiM. Pp. 193–195 [in Ukrainian].
5. Badalov, O. (2010). Creative activity by E.V. Bogoslovsky in the context of the development of musical culture of Ukraine and Russia in the late 19th – first third of 20th centuries. In: Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education: science works collection of I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University. Issue 30 „The Rubinstein Brothers. Historical lessons and fruits of enlightenment” / ed. L. V. Rusakova. Kharkiv. Pp. 300–308 [in Ukrainian].

6. Badalov, O. (2016). Scientific and organizational activities by Professor E. Bogoslovsky in the context of the development of Russian and Ukrainian musicology of the early 20th century. In: Cultural and artistic environment: creativity and technology: Materials of the 9th International Scientific and Creative Conference, Kyiv, April 21, 2016 / for the general ed. by K. I. Stanislavskaya. K.: NAKKKiM. Pp. 41–42 [in Russian].
7. Barsova, L. (2007). The role of creative personality in the formation of artistic life of the era (on the example of the life and work of N. A. Rimsky-Korsakov and his immediate environment): thesis dis. … Dr. of Cultural Studies: 24.00.01 – theory and history of culture (culturology). St. Petersburg State University. 43 p. [in Russian].
8. Belyi, A. (1990). The beginning of the century. Memories in 3 books. Book 2. Ed. col.: V. Vatsuro, N. Hey, G. Elizavetina and others; prepare text and comment. A. Lavrova. M.: Hudozhestvennaja literatura. 687 p. [in Russian].
9. Bogoslovsky, E.V. (1930). History of music. Lectures. In Ukrainian. Manuscript. Draft autograph. 1930's. SAChR F. 2061. Inventory 1. Storage unit 14. 108 sheets [in Ukrainian].
10. Glier, R. (1968). Ways of a musician / Ilya Sats: From notebooks. Memories of contemporaries. Moscow: Sovetskij kompozitor. Pp. 96–103 [in Russian].
11. Notice of the Music Committee of the Chernihiv Provincial Department of Public Education. In: Bulletin of the Chernihiv Provincial Executive Committee of the Council of Workers', Peasants' and Red Army Deputies. 1919. 14 June. No 112. P. 4 [in Russian].
12. Kiyanovskaya, L. (no/d). Mykola Kolessa: composer, conductor, teacher, national cultural figure. Lviv: no/pub. 209 pp. URL: https://docplayer.net/70726977-Lyubov-kiyanovska-mikola-kolessa.html (access date: 19.12.2021) [in Ukrainian].
13. Komenda, O.I. (2020). Universal creative personality in the Ukrainian musical culture: thesis dis. … Dr. of Art History: 17.00.03 – theory and history of culture (art history) / Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. 35 p. [in Ukrainian].
14. Russian Music Lovers Circle: 1896–1906 (1906). Moscow: Tipografija I.I. Pashkova. 188 p. [in Russian].
15. Krupenina, L. (2014). The artist's personality as a factor in the development of the cultural space of the city. In: Arcadia: Art and Cultural journal. Kherson: Khreen D. S. No 4 (41). Pp. 60–63 [in Ukrainian].
16. Lyashenko, T.V. (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: Ph. D. dis.: 17.00.01 – theory and history of culture (art history) / Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. 197 p. [in Ukrainian].
17. Letter from an unidentified correspondent. (1910). SAChR F. 2061. Storage unit 375. 5 sheets. Sheet 3 [in Russian].
18. Program of the concert „P.I. Tchaikovsky" August 30, 1903 in favor of the Chernihiv public library. SAChR F. 2061. Storage unit 139. 1 sheet [in Russian].
19. Programs of concerts with E. V. Bogoslovsky's participation. Photocopies. 1899–1913. SAChR F. 2061. Inventory 3. Storage unit 39, 33 sheets [in Russian].

20. Revutsky, L. M. (1988). Complete collection of works: In 11 volumes. For general. ed. G.I. Mayboroda. Vol. 11. Literary heritage / Compiler and comments by V.D. Dovzhenko. Kyiv: Mus. Ukraine. 318 p. [in Ukrainian].

UDC 82-94:78-047.37
DOI 10.33287/222218

Литвиненко Алла Іванівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету ім. В.Г. Короленка
тел. (050) 988 - 63 - 26
e-mail: allailytvynenko@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-8572-4774

МЕМУАРИ ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Мета статті – охарактеризувати мемуари як предмет музикознавчих досліджень. У роботі проаналізовано теоретичну сутність поняття «мемуари» під яким розуміють специфічний жанр літературно-художньої творчості, що заснований на документалістиці. Виявлено різновиди мемуарного джерела: мемуари «сучасні історії» (які сконцентровані на оприлюднення та публікацію у майбутньому, пріоритетом для них виступає інформативність) та мемуари-автобіографії (які сконцентровані на відтворенні індивідуального життєвого досвіду автора й адресовані до безпосередніх нащадків). **Методи дослідження**. Для проведення дослідження були використані загальнонаукові й спеціальні методи: аналізу і синтезу, порівняння, узагальнення, системно-структурного аналізу, за допомогою яких охарактеризовано такі риси мемуарного джерела як ретроспективність та суб'єктивність. **Наукова новизна**. У роботі здійснена спроба комплексного аналізу сутності (властивостей) мемуарного джерела як об'єкта музикознавчих досліджень. Встановлено, що правдивість змісту мемуарів безпосередньо залежності від особистої зацікавленості автора, а також від кондицій роботи над мемуарним твором. Визначено, що характерною й водночас об'єктивною рисою мемуаристики є їх суб'єктивність, спричинена індивідуальними особливостями психіки оповідача, нестійкістю людської пам'яті, а також – епохою, коли формувалися мемуари. **Висновки**. Встановлено,

що аналіз мемуарів як предмета музикознавчих досліджень особливо висвітлюється у вивченні творчої біографії музиканта. З'ясовано, що факти та відомості, що містяться в мемуарах композиторів, суттєво втрачають сенс, якщо розглядати їх окремо, поза контекстом їхньої музичної творчості, і навпаки, лише за сюжетами композицій стають детально відомі можливі стимули та впливи на їх створення. Визначено, що коментування мемуарів видатних композиторів визначається як своєрідний спосіб пізнання особистості музикантів, можливість глибше зануритися в минуле.

Ключові слова: мемуари, мемуаристика, музикознавчі дослідження.

Lytvynenko Alla, Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Poltava National Pedagogical University named after V.G. Korolenko

Memoirs as a subject of musical research

The purpose of article is studying the memoirs as a subject of musicological research. The theoretical essence of the concept of memoirs, which is understood as a specific genre of literary and artistic creativity based on documentary, is analyzed. It was found that memoirs of „contemporary history" (which are focused on publicizing and publishing in the future, informativeness is a priority for them) and autobiographical memoirs (which are focused on reproducing the author's individual life experience and are addressed to immediate descendants) are distinguished. **Research methods**. Author has used the next methods for this scientific investigation anamely general scientific and special methods: analysis and synthesis, comparison, generalization, system-structural analysis. **Scientific novelty**. It has been established that the veracity of memoirs directly depends on the personal interest of the author, as well as on the conditions of work on the memoir. It has been determined that subjectivity is defined as a characteristic and at the same time objective feature of memoirs, which is caused by a significant number of factors: the individual characteristics of the narrator's psyche, the instability of human memory, as well as the era and conditions of the formation of the memoir. **Conclusions**. It has been established that the analysis of memoirs as a subject of musicological research is especially highlighted in the study of the creative biography of a musician. It has been found that the facts and information contained in the composers' memoirs lose their meaning significantly if considered separately, outside the context of their musical creativity, and vice versa,

possible stimuli and influences on their creation become known in detail only from the plots of the compositions. It has been determined that commenting on the memoirs of prominent composers is defined as a unique way of getting to know the personalities of musicians, an opportunity to delve deeper into the past.

The key words: memoirs, memoirs, musicological studies.

Постановка проблеми. Високий дослідницький інтерес музикознавчих дослідженнях до мемуарів констатує той факт, що незалежно від часу створення спогади, а саме мемуари, ніколи не втрачають своєї актуальності, оскільки мемуари є носіями історичної пам’яті, показником рівня цивілізованості суспільства, «засобом „духовної наступності поколінь”, його свідомого відношення до свого минулого, й, у даний спосіб, до власного існування загалом» [11, 43]. У музикознавстві інтерес до мемуарів набув мультидисциплінарного характеру, а підходи до вивчення такого виду особових джерел різняться. Однак цінність дослідження для широкого кола гуманітаріїв полягає, насамперед, у побудові надійного концептуального фундаменту, оволодіння яким створить для дослідника-музикознавця інструмент пізнання особливостей мемуарів.

Досліджуючи повсякденне життя, особливо важливими вважаються особисті матеріали (щоденники, мемуари, листи) та ерадокументи (джерела, пов’язані з досліджуваним періодом). Водночас, просто знати окремі факти з літератури недостатньо, щоб зрозуміти й відтворити тогочасну повсякденність та її значення у житті музикантів, тому наявні джерела повинні бути об'єктивно відображені. Вивчення минулого, як правило, трудомістке і проблематичне через віддаленість досліджуваного об'єкта. Багато подій і вчинків, що відбулися кілька століть тому, можуть втратити первісний сенс у сучасному розумінні, набути нового, нетипового для того часу змісту, або взагалі залишитися нез’ясованими. Тому дуже важливим є ретельне та вдумливе читання досліджуваних текстів, їх пояснення та правильне тлумачення. Вирішенню зазначених проблем сприяє метод культурологічного коментаря (у літературознавстві цей метод успішно використали, наприклад, В. Набоков та Ю. Лотман, у музикознавстві та музичній культурології цей коментар вперше розробив і застосував С. Тишко), тому актуальним залишається розгляд мемуарів як предмету музикознавчих досліджень.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналізу мемуарів як предмета музикознавчих досліджень присвячена вкрай не велика кількість науково-дослідницьких розробок. Зокрема, цієї теми торкались такі відомі вчені-мистецтвознавці, -культурологи як О.І. Самойленко [10], С.В. Тишко [12], А.Г. Тартаковський [11], К.О. Павелко [16] та ін. Однак, у науковому доробку вищеозначених дослідників, на жаль, відсутня означеність теоретичної сутності феномену мемуарів, а також не представлені найбільш характерні ознаки сучасної мемуаристики.

Мета статті – охарактеризувати мемуари як предмет музикознавчих досліджень.

Об'єктом дослідження є мемуаристика, як різновид сучасної документальної літератури, а **предметом** – музично-теоретична специфіка мемуарів як своєрідного літературного жанру.

Виклад основного матеріалу. У сучасному музикознавстві спостерігаємо підвищений інтерес до джерел «неофіційної історії». Об'єктом аналізу все частіше стають листи, щоденники, записки, мемуари, есе та інші документи особового походження. У вивченні музичної культури мемуари виступають чи не єдиним матеріалом для проведення комплексних наукових розробок та написання літератури різноманітного жанру – від монографій, підручників, енциклопедій до художніх творів [2; 13].

В оцінці вченими джерел особового походження існує низка принципових відмінностей, у зв'язку із чим, увесь їх комплекс не може іменуватися мемуаристикою. Наприклад, щоденники, через оперативність фіксації подій володіють значно більшою достовірністю інформації порівняно з мемуарами, яким притаманна авторська інтерпретація й філософське осмислення минулого. Тому, на думку науковців, мемуари поступаються щоденникам з історико-документальної точки зору [3; 6].

Для дослідження мемуаристики необхідно взяти до уваги дві ключові характеристики культури:

- наявність автора, як головної дійової особи, яка відтворюючи власний життєвий досвід, водночас є і суб'єктом, і об'єктом культури;
- амбівалентність самого джерела, як об'єктивно існуючого діалогу автора і культури, в якому проявляється протиставлення індивідуального й загального, особистості та соціуму.

Відзначимо, що в мемуаристиці діалогічність отримує більш об'ємного, поліфонічного звучання та проявляється у формі внутрішнього діалогу автора з персонажами, із самим собою, із читачем, або у формі «метадіалогу» – з іншими творами, зі своєю епохою, майбутнім. Функціональність мемуаристики скерована на асекурації безперервності культуротворчого процесу та втіленні головних функцій культури – інформаційної, інтеграційної, комунікативної, аксіологічної, людинотворчої тощо:

- мемуари являються носіями соціальної пам'яті, де «проговорюється» епоха, її специфіка, атмосфера [5, 58];
- мемуаристика базується на ретельному відборі життєвого матеріалу, що призводить до концентрації у спогадах тих фактів, осіб, подій, ідей, які важко віднайти в інших джерелах [6];
- мемуари відображають минуле як «індивідуально-персоналізований зріз часу» й водночас містять «відбиток громадського смаку в широкому розумінні» [5, 55];
- мемуари здатні «експлікувати механізми живої комунікації, відтворювати моменти живого спілкування, напругу життєвого середовища, реалізувати рефлексію не відсторонену, а включену в комунікативний життєвий простір» [6];
- автори мемуарів постійно (свідомо чи підсвідомо) виходять на «вічні проблеми», розглядаючи їх з диференційованих поглядів та диференційованих смисложиттєвих категорій.

Слід зазначити, що аналіз мемуарів як предмету музикознавчих досліджень особливо висвітлюється у вивченні творчої біографії музиканта. Насамперед тому, що коментування мемуарів і листів композиторів передбачає синхронне пізнання не лише писемної, а й музичної спадщини. Факти та відомості, що містяться у мемуарах композиторів, суттєво втрачають сенс, якщо розглядати їх окремо, поза контекстом їхньої музичної творчості. І навпаки, лише за сюжетами композицій стають детально відомі можливі стимули та впливи на їх створення, уважно вивчаються наявні відомості у спогадах автора та його сучасників, повністю з'ясовується образно-емоційний зміст творів [8; 16].

З-поміж значної чисельності підходів для дослідження мемуарів до найбільш поширених належать інформаційний, який надає змогу проаналізувати мемуари з погляду носіїв інформації – джерел про реальну дійсність минулого, яка зафіксована в письмовій формі. У

відповідності до даного підходу, мемуари належать до документальних, історичних свідчень.

В основі комунікативного підхіду до дослідження мемуаристики покладено концепцію «індивідуації» К. Юнга [15], сутність якого полягає у наявності між особою (суб'єктом мемуарів) і суспільством «вторинних зв'язків», завдяки яким людина усвідомлює особисте місце у двох площинах – екзістенціальній та еволюційній. Відповідно до такого підходу, мемуари найбільш послідовно реалізують процес самопізнання особистості. Окрім усвідомлення суб'єктом спогадів міжособистісних зв'язків, мемуарист усвідомлює й автокомунікативні зв'язки (М. Румянцева) [9, 466], завдяки яким вдається встановити позицію самого мемуариста, його особисте ставлення до відтворюваних подій, участь в історико-культурному процесі.

Біографічний підхід для аналізу мемуаристики, характеризується як засадничий через те, що передбачає дослідження життєвого шляху й продуктів творчої діяльності певної особистості. Очевидно, що поява біографіки, як одного з векторів гуманітаристики, позиціонує її як «синтетичну» науку про людину та висуває низку проблем, взаємопов'язаних із джерелами формування біографій, серед яких мемуарам належить першорядна роль.

Дослідження мемуаристики з погляду культурологічного підходу скеровано на розкриття когнітивного потенціалу джерела в межах культурологічного дискурсу. Як відомо, принципом контролю над породженням будь-якого дискурсу, є дисципліна, що визначає для нього кордони (М. Фуко) [14, 45]. Специфіка культурологічного дискурсу обумовлена поліцентричністю культурології, яка так само, як і культура, «вся твориться на кордонах» (М. Бахтін) [10, 3].

Основне завдання дослідників-музикознавців полягає у репрезентації накопиченого історико-музикознавчого матеріалу (мемуари, коментарі тощо) у ширшому культурно-історичному контексті, зіставляючи текст «мемуарів і коментарі з конкретною епохою» [12, 3]. Головні ознаки методу культурного коментаря в музичному мистецтві та музичній культурології можна дослідити спираючись на досвід, викладений у працях С. Тишка у співавторстві з С. Мамаєвим і Г. Куколь, на прикладі мемуарів Михайла Глінки. Мемуари композитора показують важливість його повсякденного життя. Його автобіографія («Мемуари» [1]) насичена описами різних моментів повсякдення композитора. Деталі, на перший погляд

незначні, проходять через мемуари Глінки, переплітаючись з описами розповідей про твори, іноді стаючи їх частиною. Таким чином, культурологічне коментування мемуарів Глінки залучає багато різних джерел для правильного розуміння описаних подробиць життя музиканта, які, на перший погляд, не мають прямого відношення до його творчості.

Такий підхід дозволяє розширити відбір фактів для коментування, включити інформацію, що раніше залишалася поза полем зору музикознавців і культурологів. Таким чином долається деяка замкнутість, властива роботам у межах однієї наукової дисципліни. «Навіть у такій обмеженій сфері, як дослідження художньої творчості, історикам мистецтва важко зрозуміти музикознавців, літературознавцям – теоретиків мистецтва тощо. Факти, давно відомі одним, залишаються поза увагою інших», − відзначили С. Тишко та С. Мамаєв у книзі «Мандрівки Глінки. Україна» [12, 4].

Отже, мемуари є специфічним жанром літературно-художньої творчості, що заснований на документалістиці. Розрізняють мемуари-автобіографії та мемуари «сучасні історії». Мемуари «сучасні історії» в процесі написання зорієнтовані на оприлюднення та публікацію у майбутньому, пріоритетом для них виступає інформативність, зокрема детальний, хронологічний виклад подій та явищ суспільного значення. Однією з характерних ознак історичної мемуаристики є панорамний виклад матеріалу та наявність значної чисельності портретних характеристик як квінтесенцій свого часу, що виявляють ментальний контекст. Мемуари-автобіографії сконцентровані на відтворенні індивідуального життєвого досвіду автора й адресовані до безпосередніх нащадків. Найважливішим принципом такого типу мемуаристики є визначення вторинних, внутрішньо-родинних зв’язків, що підтверджує також вибірковість та довільність інформації, викладеної мемуаристом [4, 634].

І в тому, і в іншому випадку мемуари визначаються як глибоко суб’єктивні. Мемуари зосереджують у собі виразний відбиток індивідуальності автора, його особистісне розуміння і бачення світу, його ставлення до описуваних подій. У мемуарах відображено спосіб життя автора і його оточення, зафіксовано особливості поведінки людей у відповідних обставинах, висвітлено індивідуальний стиль як

окремих громадян, так і диференційованих соціальних верств, відображено мозаїку життя соціуму загалом.

Основним джерелом написання будь-яких мемуарів є пам'ять автора, у відповідності до чого виокремлюють такі ключові характеристики мемуарного джерела: ретроспективність, достовірність, авторська суб'єктивність. Ретроспективність мемуарного джерела визначається як одна з головних особливостей мемуаристики, через те, що між часом написання мемуарів та відтворюваними подіями обов'язково лежить певний проміжок часу. За обсягом мемуари можуть бути абсолютно незначними (у щоденниках, листах, нотатках), так і великими (у спогадах, автобіографіях, нарисах, літературних портретах). Очевидно, що віддаленість часу написання мемуарів від описуваних подій спричинює до появи в тексті ненавмисних помилок, що ставить під сумнів достовірність самого джерела. Правдивість мемуарів безпосередньо знаходиться в залежності від особистої зацікавленості автора, а також від кондицій роботи над мемуарним твором, що, неодмінно, потрібно враховувати.

На достовірність джерела головним чином здійснює вплив суб'єктивність поглядів мемуариста, його життєва позиція, світоглядні орієнтири, тип мислення, емоції, свідомі й навіть підсвідомі імпульси. Водночас суб'єктивність є об'єктивною та невід'ємною особливістю мемуаристики. Вона спричинена багатьма чинниками: індивідуальними особливостями психіки оповідача, нестійкістю людської пам'яті, яка у відтворенні минулого дозволяє пам'ятати одне й забувати інше, а також – епохою, коли створювалися мемуари [4, 634]. Саме в суб'єктивності джерела сконцентровано «виразний відбиток індивідуальності автора, його особистісне розуміння і бачення світу, його ставлення до описуваних подій» [5, 54].

Отже, пізнавальну цінність мемуарних джерел досить важко переоцінити, оскільки вони здатні «експлікувати механізми живої комунікації, передавати моменти живого спілкування, напругу життєвого середовища; реалізувати рефлексію не відсторонену, а включену в комунікативний життєвий простір» [6, 6–7].

Очевидно, що писати мемуари під силу не кожному. Імпульсом до їхнього формування визначається готовність людини поділитися своїми міркуваннями стосовно прожитого життя, а також –

усвідомлення значущості своєї біографії як для самого себе, так і для суспільства загалом [7]. Написання мемуарів вимагає від автора й хисту митця, тому творцями мемуарів ставали переважно творчі особистості: письменники, музиканти, художники, вчені, а також діячі, які відіграли значну роль в історії. Їхні професійні здобутки, як і сама біографія, викликають неабиякий інтерес у дослідників, що мають цінність для суспільства й зобов'язані цілковито йому належати.

Характерною ознакою мемуаристики є життєпис у деталях. Наведені автором на перший погляд малозначні подробиці з приватного й суспільного повсякдення формують надзвичайно широкі можливості у дослідженні історико-культурного, музичного життя минулого. Отже, мемуари визначаються як «не лише індивідуально-персоналізований зріз часу, а й відбиток громадського смаку в широкому розумінні» [5, 55]. У мемуарах розкривається характер, поведінка, звички, уподобання й світоглядні пріоритети диференційованих представників суспільства; ступінь громадської активності, менталітет, сімейні й побутові традиції та багато інших факторів.

Як правило, найбільшу увагу громадськості привертали мемуари видатних осіб, які до того ж ретельно досліджувалися й публікувалася навіть за життя їхніх авторів, а спогади маловідомих осіб залишалися непоміченими, забутими. Варто зауважити, що значна кількість маловідомих або нині забутих мемуаристів, жили переважно не в столиці, а в невеликих містах та містечках, тому їхній спадок і досі залишається малодослідженим. У силу різноманітних обставин, значна чисельність таких свідчень або втрачені, або перебувають у забутті, тому їх дослідження набуває особливої актуальності та потребує особливого наукового осмислення.

Висновки. На основі проведеного дослідження можна дійти висновку, що мемуари визначаються як одна з особливих форм документальної оповіді, літературно-художнє осмислення особистістю власного життя в реаліях певного історичного часу. Акумулюючи й відбиваючи увесь світоглядний досвід автора, мемуари підводять підсумок його життєвого шляху.

Дослідження мемуарного джерела визначається як один зі способів правдивого прочитання долі особистості в історії, а також історії в долях особистостей. Інформаційний потенціал рукопису найглибше розкривається при вивченні музичної культури, історії,

суспільних відносин, побутових і сімейних традицій тощо. Відзначимо, що дослідження мемуарної спадщини видатних музикантів визначається як своєрідний спосіб пізнання їхньої особистості, можливість глибше зануритися в минуле, знайти смисли, приховані під поверхнею тексту.

Перспективи дослідження. Подальше дослідження феномену мемуарів сприятиме виявленню численних творчих, наукових, громадських, міжкультурних зв'язків, під впливом яких не лише формувався ментальний образ часу, а й здійснювалося функціонування музичного ландшафту цілої епохи.

Список використаних джерел і літератури:

1. Глинка М. Записки / под ред. В. Богданова-Березовского. Вступ. статья В. Богданова-Березовского, комм. А. Орловой. Л.: Госмузиздат, 1953. 283 с.
2. Давидовський Г.М. Мемуари / Центральний державний архівмузей літератури і мистецтва України. Ф. 12. Оп. 1. Спр. 7. Арк. 24.
3. Егоров О.Г. Русский литературный дневник XIX века: исследование. М.: Наука, 2011. 280 с.
4. Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории: учеб. пособие / И.Н. Данилевский, В.В. Кабанов, О.М. Медушевская, М.Ф. Румянцева. М.: РГГУ, 1998. 702 с.
5. Коляструк О. Джерела з історії повсякденності. *Повоєнна Україна: нариси соціальної історії (друга половина 1940-х – середина 1950-х рр.)*. Кн. 1, Ч. 1-2 / [відп. ред. В. М. Даниленко]. Київ : Інститут історії України НАН України, 2010. С. 49–73.
6. Кребель И. Мифопоэтика Серебряного века. Опыт топологической рефлексии. Санкт-Петербург: Алетейя, 2010. 592 с.
7. Литвиненко А.І. Культурологічні засади та основні підходи до вивчення джерел регіональної мемуаристики. *Молодий вчений*. 2017. №8.1 (48.1). С. 30–33.
8. Набоков В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Санкт-Петербург: Искусство СПб, Набоковский фонд, 1998. 928 с.
9. Румянцева М.Ф. Исторические источники XVIII – начала XX века / И.Н. Данилевский, В.В. Кабанов, О.М. Медушевская, М.Ф. Румянцева. Источниковедение: Теория. История. Метод. Источники российской истории. М., 1998.
10. Самойленко О.І. Діалог як музично-культурологічний феномен сучасного музикознавства: методологічні аспекти. Автореф. дис. ... д-ра мистецтв.: 17.00.03. НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2003. 36 с.
11. Тартаковский А.Г. Мемуары как феномен культуры. *Вопросы литературы*. 1999. № 1. С. 35–55.
12. Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам». Ч. 1: Украина. Киев: Радуга, 2005. 214 с.

13. Федорова Е.С. Частная жизнь интеллигенции на «переломе культур»: Сохранение культурных ценностей в изгнании (на материалах семейного архива: от 30-х годов XIX века к 30-м годам XX века): дисс. … докт. культ. наук: 24.00.01. М., 2005. 357 с.
14. Фуко М. Порядок дискурса. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. 448 с.
15. Юнг К. Психологические типы. Психология индивидуальных различий. М.: Университетская книга, 1998. 716 с.
16. Pavelko K. The cultural commentary method in study of a composer's creative biography (by the example of M. Glinka's memoirs heritage. World science. 2019. № 6 (46), Vol. 2, P. 14–18.

References:

1. Hlinka, M. (1953). Notes / Ed. V. Bohdanov-Berezovsky. Introduction. article by V. Bohdanov-Berezovsky, comm. A. Orlovoi. L.: Gosmuzizdat, 283 [in Russian].
2. Davydovsky, H.M. Memoirs. Central State Archive Museum of Literature and Art of Ukraine. F. 12. Op. 1. Ref. 7. Ark. 24. [in Russian].
3. Egorov, O.G. (2011). Russian literary diary of the 19th century: study. M.: Nauka, 280 [in Russian].
4. Istochnicovedenie: Theory. History Method. Sources of Russian history: study manual / I.N. Danylevsky, V.V. Kabanov, O.M. Medushevskaya, M.F. Rumyantseva. M.: RGHU, 702 [in Russian].
5. Kolyastruk, O. (2010). Sources from the history of everyday life // Post-war Ukraine: essays on social history (second half of the 1940s – mid-1950s). Book 1, part 1–2 / [answer ed. V.M. Danylenko]. K.: Inst. of history of Ukraine NAS of Ukraine, 49–73 [in Ukrainian].
6. Krebel, I. (2010). Mythopoetics of the Silver Age. Experience of topological reflection. St. Petersburg: Aleteia, 592 [in Russian].
7. Lytvynenko, A. I. (2017). Cultural principles and main approaches to the study of sources of regional memoirs. *Young scientist*, 8.1 (48.1), 30–33 [in Ukrainian].
8. Nabokov, V. (1998). Commentary on A.S. Pushkin's novel „Eugene Onegin". St. Petersburg: Art – St. Petersburg, Nabokovsky Fund, 928 [in Russian].
9. Rumyantseva, M.F. (1998). Historical sources of XVIII – beginning of XX century / I.N. Danylevsky, V.V. Kabanov, O.V. Medushevskaya, M.F. Rumyantseva. Istochnovedenie: Theory. History Method. Sources of Russian history. M. [in Russian].
10. Samoilenko, O.I. (2003). Dialogue as a musical and cultural phenomenon of modern musicology: methodological aspects Author's reference. Extended abstract of candidate's thesis. K.: NMAU [in Ukrainian].
11. Tartakovsky, A.G. (1999). Memoirs as a cultural phenomenon. *Questions of literature*, 1, 35–55 [in Russian].
12. Tyshko, S., Mamaev, S. (2005). Hlinka's Wanderings. Commentary on „Notes". Ch. 1: Ukraine. K.: Raduga [in Russian].
13. Fedorova, E.S. (2005). The private life of the intelligentsia at the „break of cultures": preservation of cultural values in exile (based on the materials of the family

archive: from the 1930s to the 1930s). Extended abstract of candidate's thesis. M. [in Russian].
14. Foucault, M. (1996). Order of discourse. Will to truth: on the other side of knowledge, power and sexuality. M.: Kastal, 448 [in Russian].
15. Jung, K. (1998). Psychological types. Psychology of individual differences. M.: Universitetskaya kniga, 716 [in Russian].
16. Pavelko, K. (2019). The cultural commentary method in study of a composer's creative biography (by the example of M. Glinka's memoirs heritage. World scienc, № 6 (46), Vol. 2, P. 14–18 [in English].

UDC 787.8
DOI 10.33287/222219

Лю Сяосі,
аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського
тел. (095) 401 - 98 - 46
e-mail: 59733029@qq.com
https://orcid.org/0000-0003-1065-1168

ДУЕТИ ДЛЯ ЯНЦИНЯ ТА ФОРТЕПІАНО В СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЦІ: ТЕОРЕТИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ ПОГЛЯД

У статті розглянуто особливості дуетів для янциня та фортепіано сучасних китайських композиторів Ван Се та Ван Даньхуна. Визначено, що камерно-інструментальна творчість є відносно новою жанровою нішею в китайській музиці. Встановлено, що подібне сполучення китайських традиційних тембрів з фортепіано демонструє синтез ознак західної та східної музики, що призводить до оригінальних результатів. **Мета статті** полягає у виявленні жанрово-стилістичних, структурних та виконавських особливостей творів «Падаючі квіти. Ніч» Ван Се та Рапсодії Ван Даньху в контексті проблем сучасної китайської камерно-фортепіанної музичної творчості. **Методологія дослідження** поєднує системний підхід (при вивченні творів китайських композиторів як частини жанрового поля світової камерної музики), метод смислового аналізу музичного тексту (при визначенні сталих семантичних одиниць тексту творів), структурно-функціональний аналіз (вивчення творів з точки зору композиційної цілісності) та метод аналізу інтерпретаційних версій. **Наукова новизна** статті полягає у введенні до музикознавчого обігу

музичних творів, що раніше не вивчалися, та у визначенні композиційних та смислових особливостей дуетів для фортепіано з традиційними народними інструментами китайських авторів. **Висновки**. Створюючи дуети для янциня та фортепіано, китайські композитори намагаються знайти індивідуальну творчу стратегію. Працюючи з урахуванням новітніх тенденцій світової музики, китайські композитори залишаються вірними національним традиціям. Незважаючи на те, що їхні твори зазнають впливу сучасних технік композиції (полістилістика, мінімалізм, оригінальні прийоми звуковидобування) та вписуються в поле західних культурно-естетичних принципів, вони не поступаються інтонаційним та композиційним зв'язком з традиційною китайською музикою. Таким чином композиторам вдається створювати камерно-інструментальні дуети, в яких наявною є ідея стильового синтезу, що дозволяє їм посідати чинне місце у світовому концертному просторі.

Ключові слова: китайська камерно-інструментальна музика, камерно-фортепіанна музика, стильовий синтез, музична інтерпретація, янцинь, творчість Ван Се, творчість Ван Даньхун.

Liu Xiaoxi, postgraduate student of the Department of Theory and History of musical performance P. Tchaikovsky National Music Academy

Duets for yangqing and piano in contemporary chinese music: a theoretical-performance view

The features of duets for yangqin and piano by modern Chinese composers Wang Se and Wang Danhong are considered. It was determined that chamber-instrumental creativity is a relatively new genre sphere in Chinese music. It has been established that similar combinations of Chinese traditional timbres with the piano demonstrate a synthesis of features of Western and Eastern music and lead to original results. **The purpose** of the article is to reveal the genre-stylistic, structural and performance features of the works „Falling Flowers. Night" by Wang Xie and Wang Danhong's Rhapsodies in the context of the problem of contemporary Chinese chamber-piano musical creativity. **The research methodology** assumes a combination of a systematic approach (when studying the works of Chinese composers as part of the genre field of world chamber music), the method of semantic analysis of the musical text (when determining stable semantic units of the text of the works), structural and functional analysis (studying the works from the point of view of compositional integrity) and method of analysis of interpretive versions. **The scientific novelty** of the article lies in

the introduction of previously unstudied musical works into the musicological circulation and in determining the compositional and semantic features of piano duets with traditional folk instruments by Chinese authors. **Conclusions**. When creating duets for yangtze and piano, Chinese composers try to find an individual creative strategy. Working with the latest trends in world music, Chinese composers remain faithful to national traditions. Despite the fact that their works are influenced by modern composition techniques (polystylistics, minimalism, original techniques of sound production) and fit into the field of Western cultural and aesthetic principles, they are not inferior to the intonation and compositional connection with traditional Chinese music. In this way, composers manage to write chamber-instrumental duets, in which the idea of stylistic synthesis is present, which allows them to take an active place in the world concert space.

The key words: Chinese chamber-instrumental music, chamber-piano music, stylistic synthesis, musical interpretation, Yangtze, music by Wang Se, music by Wang Danhong.

Постановка проблеми та її актуальність. Камерно-інструментальна творчість як окрема галузь композиторського та виконавського мистецтва була та залишається важливою сферою китайської музики. Планомірне вдосконалення китайської ансамблевої творчості, яке спостерігалося протягом багатовікової практики, змінилося з часом на стрімкий розвиток, що охопив останню чверть XX століття та продовжується й нині. Цей етап в історії камерно-інструментальної музики Китаю позначився появою цілого ряду концертних опусів, які не поступаються якістю аналогічним зразкам жанру в рамках академічного західного мистецтва. Водночас, камерні твори китайських композиторів, написані для різних складів за участю традиційних китайських інструментів, попри свою тембро-фонічну та мелодико-ритмічну унікальність, часто відбивають жанрові та формотворчі тенденції європейської музичної практики. Результатом адаптації китайськими композиторами жанрових стратегій та структурних закономірностей європейської академічної музики виявляються численні опуси, які балансують на грані діалогу культур, а також синтезують в собі інтонаційне багатство традиційної китайської музики та жанрово-композиційні параметри музики західного зразка.

Камерно-фортепіанна музика (термін І. Польської [5]) китайських композиторів, а точніше, дуети традиційних народних інструментів з фортепіано, є відносно новою жанровою нішею, пов'язаною з поєднанням двох тембрів, які певним чином виявляються репрезентантами різних культур – Заходу та Сходу. Фортепіанне звучання поєднується з цілим спектром тембрів, серед яких – смичкові (ерху), дерев'яні духові та ударні (шень та гуань), щипкові та молоточкові струнні (янцинь, гуцинь, гучжен). Подібні твори демонструють глибинний синтез музичних ознак західної та східної музичної практики, а саме, поєднання темброво-динамічних можливостей фортепіано з елементами китайської музичної інтонаційності в оригінальному забарвленні, що забезпечується використанням національних інструментів. Популярність означених опусів часто виходить за межі Китаю та стає поштовхом для їхнього вивчення та введення до музикознавчого дискурсу.

Огляд літератури. Проблематика презентованої статті безумовно виявляє наукову новизну, оскільки дуети фортепіано з традиційними народними інструментами китайських авторів мало вивчаються в музикознавчій літературі. Тим не менш, при написанні цієї наукової розвідки було враховано результати робіт, в яких вивчаються особливості феномену камерно-інструментальної музики, зокрема китайської (І. Польська [5], Ху Пін [7], Дун Шухань [2; 3]), праці з історії та практики гри на янцині (Цзяці Жень [8]), а також роботи, в яких аналізуються питання міжкультурної взаємодії (А. Самойленко [6]) та інтерпретації творів (В. Москаленко [4]).

Матеріалом для аналізу обрано твори для янциня з фортепіано: «*Falling Flowers. Night» (落花·夜) Ван Се (Wang Se)* в інтерпретації самого композитора та Ван Юйцзює (Wang Yujue), а також *Рапсодію Ван Даньхуна (Wang Danhong)* у виконанні Ма Інцзюнь (Ma Yingjun) та Ван Юйцзює (оркестрова версія).

Мета статті – виявити жанрово-стилістичні, структурні та виконавські особливості твору «Падаючі квіти. Ніч» Ван Се та Рапсодії Ван Даньху в контексті проблем камерно-фортепіанного музикування в Китаї на початку XXI століття.

Об'єктом дослідження є камерно-фортепіанне виконавство в музичній культурі Китаю початку XXI століття, а **предметом** – теоретико-виконавська специфіка дуетів для янциня та фортепіано в сучасній китайській музиці.

Виклад основного матеріалу. Камерна музика Китаю в західному розумінні феномену є відносно новим явищем. Проте історія традиційного китайського варіанту цієї жанрової сфери налічує декілька століть. Ймовірно це й визначає продуктивність китайської камерно-інструментальної музики в XXI столітті. За словами Дун Шуханя [2], в китайській практиці існував розподіл на музику площ та музику, яка є аналогом камерної в європейській культурі. Вона використовувалася для елітарних зборів, відрізнялася вишуканістю та витонченістю. «Інструментальні склади подібної камерної музики не були жорстко закріпленими поєднаннями, а складалися безпосередньо до ситуації та були імпровізацією виконавців» [3, 73].

В поєднанні різних типів інструментів Дун Шухань вбачає риси подібності із західноєвропейською камерною музикою у складанні «різних, але естетично і сонорно близьких тембрів» [3, 73]. Функції солістів за наявності виконували віртуозно-колористичні інструменти ерху чи піпи, у той час як гучжену або циню доручали акомпануючі партії.

Новий період у розвитку музичної культури Китаю наступив на початку XX століття та позначився процесом стрімкого освоєння принципів західного музикування. Результатом стали перші камерні твори китайських композиторів, створені в стилі західноєвропейської музики з використанням «західних» інструментів.

За словами відомого дослідника В. Батанова, «різні рівні взаємодії китайських композиторів та виконавців із європейським музичним професіоналізмом зіграли вирішальну роль у формуванні національно-стильового вигляду камерно-інструментальних творів композиторів Китаю та визначили їх вихідні жанрово-стильові орієнтири» [1, 24].

Остання чверть XX століття позначилася пошуком композиторами нових яскравих тембрових поєднань традиційних та західних інструментів. «Область камерної музики дозволяла експериментувати не лише з ладами, мелодикою, ритмікою, а й зі складами виконавців, поєднувати традиційні інструменти з європейськими» [2, 139]. Одним з таких поєднань можна вважати дуети для янциня та фортепіано.

Янцинь (yangqin) – це популярний китайський струнний музичний інструмент на зразок цимбал. Сфера його використання дуже широка – від акомпанементу у виставах китайської опери та

театральних постановках, до партії ансамблю або сольного інструмента.

Мал. 1. Янцинь[20]

Пращур цього інструмента (сантур) був завезений до Китаю за часів династії Мін (XIV–XVII ст.) з Персії. На початку він був популярним лише у провінції Гуандун, а потім поширився по всьому Китаю. Удосконалення китайськими народними музикантами сантура призвело до того, що він поступово перетворився на народний інструмент янцинь, який використовується й нині. У минулому через особливу форму дерев'яного корпусу із закругленою по кутах декою, що нагадує метелика, цей інструмент називався також «худецінь» – адже китайською «худе» – це метелик. Цікаво, що раніше назва інструмента позначалася ієрогліфами 洋琴, що дослівно перекладається як «іноземна цитра», але з часом перший символ змінився на 揚. Це не змінило вимови («янь»), проте скорегувало значення, і тепер поняття янцинь означає «визнана цитра».

Янцинь мав бронзові струни, хоча на старих китайських струнних інструментах використовувалися шовкові аналоги, що призвело до класифікації янциня, як шовкового інструменту, або «сі». Саме ця особливість надала йому м'якого тембру. Янцинь з шовковими струнами до сьогодні також використовують при виконанні творів у традиційних жанрах в регіоні Шанхаю Цзяньнань сичжу (江南絲竹), а також у деяких кантонських виставах.

---

[20]Фото взято з сайту: https://quizlet.com/551509239/review-and-quiz-3-sets-1116-中国民族乐器notes-1116-西洋乐器notes-1116-verb-and-measure-word-for-music-notes-flash-cards/ (Дата звернення 22.07.2022)

В оркестрі янцинь часто має гармонічну функцію, адже на ньому грають акорди або арпеджіо. Саме тому цей інструмент називають ще «китайським фортепіано», оскільки воно відіграє незамінну роль в акомпанементі китайським струнним і духовим інструментам.

Сольний репертуар для янциня вимагає більше прийомів, ніж зазвичай потрібно для оркестрових п'єс. Це і вібрато, подібне до ефекту гучженя, гра гармонік та 顫竹 (chàn zhǔ), що включає ковзання паличками по струнах, що змушує їх вібрувати, портаменто з використанням металевого «кільця», яке вдягається на струни тощо.

Діапазон янциня складає чотири октави, але може досягати і шести октав. Різноманітний тембр китайських цимбал – від потужних та глибоких басів, через прозорий і чистий середній регістр до світлих та дзвінких верхів – дозволяє реалізовувати найрізноманітніші технічні та художні завдання. Особливо яскраве звучання у верхньому регістрі стало причиною того, що китайські цимбали часто використовують для виконання радісної музики в швидкому темпі. Довгий час у розвитку мистецтва гри на янцині китайські цимбали використовувалися лише для супроводу пісень та оперної музики. В останні десятиліття ця сфера музикування почала привертати все більшу увагу музикантів[21]. Саме через це розвиток янциню в цей період можна охарактеризувати як стрімкий прогрес. Проте творів для китайських цимбалів залишається все ще недостатньо.

Мал. 2. Ван Се[22]

[21] За словами Цзяці Жень [8] першим народно-професійним музикантом, який почав писати твори для янциня був Ян Лаопай (пер. пол. XX ст.). Окрім нього необхідно згадати Не Ера, Чжана Баохена. У др. пол. XX ст. музику для янциня писали Сян Цзу Хуа та Хуан Хе.

[22] Фото взято з сайту: https://m.yueqixuexi.com/musician/2013042593169.html (22.07.2022).

Музикантом, який очолив «революцію» в композиції для китайських цимбалів, вважається композитор та виконавець Ван Се[23]. На основі поглибленого дослідження мистецтва гри на цьому інструменті та власного практичного досвіду Ван Се став лідером нової спадщини китайського східного мистецтва гри на янцині. Ван Се створив десятки п'єс спеціально для цимбалів, і майже всі вони стали класикою, включаючи сольні твори «Falling Flowers. Night», «Хмари»; квартет цимбалів «Дзеркальні квіти і водяний місяць», «Кінець світу», «Погоня», «Танець пустелі», «Осінні квіти», «Ніби, той аромат квітів»; ансамбль з ерху «Хмара. Вітер»; ансамблі для камерного складу народних інструментів «Дивлячись убік», «Зоряне небо», «Озираючись назад», «Морська хвиля» та ін.

Твори Ван Се для янциню отримали багато нагород, серед яких нагорода за видатну нову роботу на Китайському фестивалі цимбального мистецтва «2012 China Dulcimer Art Festival» (цимбальний концерт «Весна»); а сольні твори «Падаючі квіти. Ніч» і «Мрія» отримали нагороду «2009 China Dulcimer Seminar Outstanding New Work Award» та були відібрані до екзаменаційних матеріалів Асоціації китайських цимбалістів, ставши незамінною класикою освітнього процесу.

Успіх композицій Ван Се ґрунтується на майстерному поєднанні композитором китайської музичної спадщини та композиційних інновацій. Як молодий художник, Ван Се під впливом східної та західної культур сформував власне унікальне розуміння мистецтва гри на цимбалах. Він добре розбирається в традиційній китайській культурі, під час своєї творчості зазнав впливу музики західних імпресіоністів. Тому його твори поєднують елементи східного традиційного мистецтва та риси західного імпресіоністського живопису та символістської поезії[24].

Твори Ван Се дозволяють зануритися в атмосферу унікальності янциня як інструмента, багато в чому завдяки внесенню постійних інновацій у застосуванні прийомів гри. Ван Се як концертуючий

---

[23]Ван Се – відомий сучасний китайський виконавець на цимбалах, композитор і педагог. Народився 2 липня 1979 року в місті Аньшань, провінція Ляонін. Перший досвід гри на янцині отримав від батька. У віці 6 років він почав вивчати цимбали у вчителя Лінь Цінсі з Ansteel Art Troupe. У 1987 році він вивчав цимбали у професора Хуан Хе з Центр. муз. конс. (Пекін), закінчивши яку, отримав ступінь магістра. Зараз він є викладачем гри на цимбалах у провідній муз. академії Китаю, Центр. муз. конс., а також виконавчим директором офісу Професійного комітету янцин Китайського національного оркестрового товариства.

[24] Цей факт також є цікавим, адже імпресіонізм свого часу зазнав впливу східної культури.

виконавець створює композиції, які є зручними для виконання та мають дуже високий рівень професіоналізму. Він сміливо використовує новітні виконавські техніки, що дозволяє краще розкрити можливості янциня як самостійного музичного інструменту.

Треба також зазначити, що твори Ван Се виявляються надзвичайно сучасними, адже художня концепція змісту творів відповідає естетичним потребам аудиторії сьогодення. Це пояснює значну популярність та затребуваність творів для янциня Ван Се на китайській сцені.

Твір «Падаючі квіти. Ніч» (落花·夜) Ван Се – це яскравий приклад дуету для янциня та фортепіано. Фортепіано та янцинь – це інструменти єдиної групи – струнно-ударні, а отже їхній дует має представляти собою варіант монотембрового ансамблю (або органологічно однорідної інструментальної групи), проте в опусі Ван Се темброваго злиття не відбувається. Янцинь, зважаючи на свій яскравий тембр, висувається композитором в якості солюючого, у той час як фортепіано відводиться роль акомпануючої партії, а отже інструменти не виступають в якості функціонально рівноправних.

«Падаючі квіти. Ніч» – це лірична пейзажна замальовка, яка, тим не менш, створена у розрахунку на професіоналізм виконавців. З перших тактів слухач занурюється у світ меланхолії завдяки ніжній мелодії з відтінками пентатонічного ладу. Цьому сприяє тембр янциню у високому регістрі та розповідний тон музичного висловлювання. Провідне положення в ансамблі від початку займає янцинь, також визначається функція фортепіано як інструменту-акомпаніатора, який стає резонатором соліста.

Твір написаний у репризній формі, проте реально має п’ять розділів, які об’єднуються у контрастно-складену архітектонічну конструкцію з ознаками двочастинної та тричастинної композиції. Така формотворча стратегія є типовою для китайської народної музики, в якій твори складаються за принципом контрастного співставлення декількох розділів, або створення композиції з кількох хвиль, коли у процесі розгортання мотивів додаються нові тембри, відбувається ритмічне варіювання, а музичний простір ущільнюється. Водночас проявлення формотворчих принципів можна вважати результатом впливу європейських тенденцій побудови форми. Цікава синтетична побудова, яка формується від поєднання означених формотворчих принципів у «Ніч. Падаючі квіти», може претендувати

на визнання її однією з жанрових характеристик, що повторюється у камерно-фортепіанних ансамблях китайських композиторів за участю традиційних тембрів.

Перші два розділи мають ліричний характер. Третій розділ – віртуозно-технічний, звучить у швидкому темпі, з різкими синкопами, ритмічними збивками та зміною розмірів, що додає музиці динамічності, яскравості. Завершується твір ремінісценцією – темою першого розділу. Композитор підкреслює темброву спорідненість інструментів, дозволяючи фортепіано продовжувати фрази янциня. При чому це відбувається настільки органічно та майстерно, що інколи на слух дуже складно зрозуміти скільки грає інструментів – один чи два. Однак Ван Се не оминає можливості й підкреслити індивідуальність кожного інструменту. У цьому творі Ван Се одразу пред'являє тембр янциня у його специфічному звучанні, підпорядковуючи йому тембр фортепіано. Так, у другому розділі (умовно В) янцинь виконує тремоло, що нагадує звучання балалайки, далеке від фортепіанного тембру. Імпровізаційні награші та коливання звучання янциня, його проникливий та сумний спів в оповідальних розділах створює інтимний ліричний простір твору. Цікавим виявляється й гармонічний план опусу, далекий від банального «обігрування» пентатонічних інтонацій. В крайніх розділах відчувається вплив неоромантичної течії, з її гармонічними переливами та неочікуваними секундовими або терцієвими акордовими співставленнями.

Аналізуючи виконавські версії, треба зазначити, що виконання Ван Се[25], безумовно, є еталонним. Як виконавець він має всі необхідні якості – артистизм, харизматичність та безумовну технічну майстерність. Йому вдається «витягнути» з інструменту найтонші динамічні та темброві звучання, в результаті чого твір починає буквально мерехтіти різними тембровими барвами. Вражає також здатність виконавця взаємодіяти з фортепіанною партією, що робить темброві переходи надзвичайно плавними, майже «безшовними». Янцинь виблискує різними фонічними барвами, в яких вгадується тембр фортепіано, тембр балалайки, тембри ударних інструментів тощо. Вдається побудувати твір, в якому контрастні частини поєднані плавними переходами та темброво-динамічною логікою.

[25]Виконання твору можна прослухати тут: https://www.youtube.com/watch?v=UA4ReVxXnA (22.07.2022)

Друге, не менш достойне виконання твору, обране для компаративного аналізу, належить пані Ван Юйцзює[26] – одній з визнаних молодих виконавиць на янцині. Вона закінчила Центральну музичну консерваторію, клас професора Хуан Хе, у якого навчався й Ван Се. Талант та професіоналізм виконавиці підтверджений золотими медалями у трьох найпрестижніших китайських конкурсах «Wenhua Award», «CCTV Folk Music Competition» та конкурсі музичної асоціації «Golden Lusheng». Прочитання твору «Ніч. Падаючі квіти» Ван Юйцзює технічно досконале та не поступається Ван Се. Чітко простежується те, що обидва виконавця є представниками класу одного вчителя. В якості відмінностей треба було б зазначити більшу активність та сильнішу атаку звуку у виконанні Ван Юйцзює. Їй дуже вдало вдаються динамічні хвилі. Звучання янциня в інтерпретації ліричних тем набуває більш масивного, густого забарвлення, ніж у Ван Се, дотик якого характеризуються відстороненістю та навіть подеколи інфернальністю. Якщо Ван Юйцзює переживає емоції тут і зараз, то Ван Се неначе занурюється в глибини пам'яті, пригадуючи образи, події (програмність твору).

Мал. 3 Ван Даньхун[27]

Інший, не менш яскравий твір для янциня та фортепіано – Рапсодія Ван Даньхун[28].

---

[26]Виконання твору можна прослухати тут: https://www.bilibili.com/video/BV1fE411t7qX/ (22.07.2022)

[27] Фото взято з сайту: https://www.chinadaily.com.cn/culture/2014-11/25/content_18973483.htm (22.07.2022)

[28] Вона закінчила кафедру композиції Китайської музичної консерваторії під керівництвом професора Гао Вейцзе. У 2004 р. була прийнята на факультет композиції Центр. муз. консерваторії під керівництвом проф. Тан Цзяньпіна та отримала ступінь магістра й доктора композиції. У 2010 р. вона приєдналася до Центр. китайського орк., де з того часу й працює.

Музичні твори Ван Даньхун – молодої, але вже відомої в Китаї композиторки – дуже популярні завдяки багатству музичних емоцій, красивим мелодіям та впізнаваному стилю. ЇЇ запрошують багато оркестрів, для яких вона створила велику кількість різноманітних композицій. Творчість Ван Даньхун охоплює величезну палітру музичних жанрів – народна музика, симфонія, танці, а також музика для кіно та телебачення. Твори композиторки вважаються найвпливовішою класикою сучасної народної музичної творчості, що підтверджується великою кількістю музичних нагород.

Рапсодія для янциня та оркестру Ван Даньхун, а також її авторська фортепіанна версія сполучає в собі: красу китайської мелодії та гармонії зі стильовими ознаками неоромантизму, кіномузики, мінімалізму; естрадно-джазові інтонації та сонористично забарвлені епізоди, що сплітаються в рамках техніки полістилістики. Яскравий букет стильових ознак, яким виблискує Рапсодія, демонструє майстерне володіння композиторки засобами виразності, обізнаність сучасними техніками композиції та талант у побудові форми.

Архітектонічний профіль твору своєрідний, проте вписується у визначені нами раніше рамки двочастинних композицій. Її складові сполучаються за допомогою принципу контрастного співставлення двох різнохарактерних фрагментів форми. Перший – героїко-епічний епізод, в основі якого пентатонічні інтонації на тлі ритмічно активного акомпанементу. Доречі, партія фортепіано приймає на себе функції гармонічної та ритмічної підтримки, проте вона виступає не менш важливою складовою ансамблю.

Перша частина представляє тричастинну репризну форму з контрастною ліричною серединою та імпровізаційним соло в рамках репризи. Друга частина – це цікавий стильовий «коктейль». Вона складається з декількох хвиль. Перша хвиля (такти 126–170) – імпресіоністичний танець в дусі творів Е. Саті та К. Дебюсі з характерною ритмічною та гармонічною статикою. У 171 такті цей танець переростає у насичений вальс з джазовим гармонічним присмаком. Але дуже скоро з’являється нова тема (т. 209), що нагадує мінімалістичні полотна Ф. Гласа, з постійним нагнітанням, яке призводить до яскравого, проте невеликого соло янциня, після якого неначе з новою силою починає розгортатися мінімалістична тема. Це – новий етап (т. 274), який завершується більш яскравою та динамічно насиченою кульмінацією. На тлі повторення типових інтонацій та

чіткого ритмічного акомпанементу неначе калейдоскопом проходить ряд інтонацій – це і ремінісценції тем з другого розділу, і своєрідний «танець маленьких лебедів», і фрагмент у стилі К. Орфа (т. 364), що призводить до масштабної та гучної кульмінації, якою Рапсодія й завершується.

Отже, Рапсодія Ван Даньхун демонструє прагнення китайських композиторів до радикального оновлення інструментальної музики, що досягається через всеосяжний синтез західного та східного, через створення унікальних музичних творів, як продуктів глобалізованого суспільства та культури.

Виконання фортепіанної версії Рапсодії у Ма Інцзюнь[29] та оркестрової – у Ван Юйцзює[30] значно відрізняється, адже оркестрова версія природним чином звучить більш яскраво та динамічно. Проте навіть у камерному виконанні Ма Інцзюнь вдається побудувати повноцінний ансамбль, в якому відчувається спроба реалізації оркестрового масштабу та драматургії. Для повноти звучання до версії Ма Інцзюнь доданий ще перкусійний сет, що темброво збагачує та урізноманітнює звукове полотно. Водночас в камерній версій відзначається більша темброва єдність, відсутність фонічної строкатості у взаємодії янцзиня та фортепіано, яке констатується у повній оркестровій версії, де присутні як традиційні китайські, так і європейські концертні інструменти. Тим не менш, самому янциню на тлі такої тембрової «планомірності» вдається більш рельєфно продемонструвати всі свої технічні та фонічні якості. Він мімікрує і під клавесин, і під арфу, і під цимбали, і під балалайку, кожного разу постаючи у новій тембровій якості.

Відзначимо, що у подібних творах, коли є камерна та оркестрова версії, особливо помітними стають лінії перетину між великими концертними жанрами і камерно-інструментальною музикою, що сполучають риси європейського постмодерну і американського мінімалізму з елементами китайської традиційної культури.

У розкритті проблеми ансамблевої взаємодії в розглянутих творах ми спираємось на класифікацію І. Польської, яка виділяє три

---

[29]Запис виконання можна прослухати тут: https://v.youku.com/v_show/id_XNDQ3MDEzMTEyMA==.html?spm=a2h0c.8166622.PhoneSokuUgc_3.dscreenshot (22.07.2022)

[30]Запис виконання можна прослухати тут: https://v.youku.com/v_show/id_XMTU1MTU0NzU0OA==.html?spm=a2h0c.8166622.PhoneSokuUgc_2.dscreenshot (22.07.2022)

типи функцій фортепіано у камерно-ансамблевих жанрах – ансамблеву (рівноправність виконавських партій), опорну (виконання провідної ролі в ансамблі, а також ритміко-гармонічна опора) та функцію акомпанементу – (ієрархічно підпорядкована роль по відношенню до солюючих партій). То ж в обох випадках партія фортепіано сполучає принаймні два типи взаємодії – ансамблеву та опорну, адже в певних моментах форми фортепіано займає провідну позицію, а в деяких – відходить на задній план.

Розмірковуючи над типом ансамблевого жанру та проаналізувавши ряд творів для янциня та фортепіано, припускаємо, що цей тип ансамблевої взаємодії можна класифікувати як релятивно-константний (термінологія І. Польської), адже ці твори представляють собою частково стійкі виконавські структури без сталої соціокультурної семантичної системи функцій. Водночас ці ансамблі демонструють схожі жанрово- інваріантні якості та структурні закономірності. Незмінним параметром залишається лише інструментальний склад ансамблю.

Висновки. Порівняння двох творів для янциня та фортепіано призводить до певних висновків. По-перше, виявляємо прагнення композиторів до пошуку індивідуальної творчої стратегії у кожному творі. По-друге, працюючи в контексті новітніх тенденцій світової музики, композитори залишаються вірними національний традиціям. В результаті з’являються твори, які зазнають впливу сучасних технік композиції (полістилістика, мінімалізм, оригінальні прийоми звуковидобування) та західних культурно-естетичних напрямків, проте не втрачають інтонаційної та композиційної спорідненості з традиційною китайською музикою. Не вдаючись до обробки чи цитування народних мелодії, сучасні китайські композитори створюють камерно-інструментальні дуети, позначені тенденцією всеосяжного синтезу, що дозволяє займати таким творам гідне місце у світовому концертному просторі.

Перспективи дослідження означеної теми вбачаються у можливості проведення порівняльного аналізу виконавської специфіки гри на янцині в різних виконавських формах, а саме – в сольному, ансамблевому та оркестровому музикуванні.

Список використаних джерел і літератури:

1. Батанов В. Жанрово-стилевые ориентиры камерно-инструментальной музыки китайских композиторов XX века. *European Journal of Arts*, № 3, 2020. С. 23–30.

2. Дун Ш. Камерно-инструментальная музыка Китая на рубеже XX–XXI веков в контексте диалога традиций Востока и Запада. *Университетский научный журнал*, 2020. №57. С. 138–147.
3. Дун Ш. О камерной музыке Китая XX столетия. *Музыкальная культура глазами молодых ученых*. Санкт-Петербург: Центр научно-информационных технологий «Астерион», 2019. С. 72–75.
4. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2008. № 1. С. 106–111.
5. Польская И. Камерный ансамбль: теоретико-культурологические аспекты: дис. … д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2003. 435 с.
6. Самойленко О.І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства. Киев, 2003. 27 с.
7. Ху Пин Развитие украинских и китайских культурных традиций в камерно-инструментальных ансамблях второй половины XX века: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.03. Львов, 2013. 218 с.
8. Цзяці Жень Розвиток виконавсько-композиторського мистецтва гри на китайських цимбалах янцинь у XX столітті. *Матеріали п'ятої міжнародної науково-практичної конференції. «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях».* Київ, 4–6 листопада 2021 р. С. 240–244.

References:

1. Batanov, V. (2020). Zhanrovo-stilevye orientiry kamerno-instrumental'noj muzyki kitajskih kompozitorov XIX veka. *European Journal of Arts*, № 3. P. 23–30 [in Russian].
2. Dun Sh., (2020). Kamerno-instrumental'naya muzyka kitaya na rubezhe XX–XXI vekov v kontekste dialoga tradicij vostoka i zapada. *University Scientific Journal* [Universitetskij nauchnyj zhurnal]. № 57. P. 138–147 [in Russian].
3. Dun Sh., (2019). O kamernoj muzyke Kitaya XXI stoletiya. *Musical culture through the eyes of young scientists* [Muzykal'naya kul'tura glazami molodyh uchenyh]. St.Petersburg: Center for Scientific and Information Technologies „Asterion", 2019, Pp. 72–75 [in Russian].
4. Moskalenko, V. (2008). Analiz u rakursi muzychnoi interpretatsii. Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskogo, Kyiv, № 1, Pp. 106–111 [in Ukrainian].
5. Pol'skaya, I. (2003). Kamernyj ansambl': teoretiko-kul'turologicheskie aspekty: dis. … d-ra mistectvoznavstva: 17.00.03. Harkiv, 435 [in Russian].
6. Samoilenko, O. (2003). Dialoh yak muzychno-kulturolohichnyi fenomen: metodolohichni aspekty suchasnoho muzykoznavstva: avtoref. dys. … d-ra mystetstvoznavstva. Kyiv, 27 [in Ukrainian].
7. Hu Pin, (2013). Razvitie ukrainskih i kitajskih kul'turnyh tradicij v kamerno-instrumental'nyh ansamblyah vtoroj poloviny XX veka: dis. … kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03. Lviv, 218 [in Russian].

8. Jiaqi Ren, (2021). Rozvytok vykonavsko-kompozytorskoho mystetstva hry na kytaiskykh tsymbalakh yantsyn u XX stolitti. *Materials of the fifth international scientific and practical conference. „Ukraine. Europe. World. History and names in cultural and artistic reflections”*. Kyiv, November 4–6, 2021. Pp. 240–244.

UDC 78.071.2
DOI 10.33287/222220

Бєлік-Золотарьова Наталія Андріївна,
заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського
тел. (096) 346 - 89 - 14
e-mail: n.byelik@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-3670-4037

ВИКОНАВСЬКЕ ТРАКТУВАННЯ ФАНТАСТИЧНИХ ОБРАЗІВ ОПЕРИ М. ЛЕОНТОВИЧА «НА РУСАЛЧИН ВЕЛИКДЕНЬ»

Мета статті – визначити особливості виконавської інтерпретації фантастичних образів опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень». На підставі наукових розвідок визначена жанрова природа оперного opus’у національного генія та значення її розуміння для створення адекватного виконавського трактування. **Методологія** дослідження базується на застосуванні історико-контекстуального, жанрового, інтерпретаційного, інтонаційно-драматургічного, структурно-функціонального та компаративного методів аналізу. Проведений аналіз оперного цілого та його виконавських версій позначив шляхи створення власної інтерпретації фантастичних образів драматично-оперного етюду «На русалчин Великдень», втілених хоровою складовою музично-театрального твору. **Наукова новизна** полягає в тому, що в даному дослідженні вперше у вітчизняному музикознавстві та хорознавстві виявлені особливості процесу пошуку інтерпретаційної версії драматично-оперного етюду М. Леонтовича, надано визначення авторського жанрового імені та розкрита специфіка композиторської інтерпретації фантастичних істот в оперному жанрі. **Висновки.** У результаті аналізу «На русалчин Великдень»

М. Леонтовича встановлено етапи розгортання музичної драматургії: експозицію, контр-експозицію, зав'язку, кульмінацію та розв'язку; розкрито еволюцію образів русалок. Виявлено, що фантастичні персонажі, створені за рахунок хорового чинника, формують дві оперно-хорові сюїти: розосереджену русалок та концентровану – підводного й лісового світів. Визначені драматургічні функції хорового чинника, зокрема: фантастична, символічна, колористична, дієва, коментатора, носія ключових слів, функція тла.

Ключові слова: опера, жанр, виконавське трактування, драматургічні функції хору.

Byelik-Zolotaryova Nataliya, honored Artist of Ukraine, PhD in Arts, professor, professor of the choral and opera-symphonic conducting of the Kharkov National University of Arts named I. Kotlyarevsky

Performing interpretation of fantastic images of the opera by M. Leontoviych „On the Mermaid's Easter"

The purpose of this article is to determine the features of the performing interpretation of the fantastic images of M. Leontovich's opera „On the Mermaid's Easter". On the basis of scientific investigations, the genre nature of the opera opus of the national genius and the importance of its understanding for the creation of an adequate performance interpretation have been determined. **The methodology** of research is based on the application of historical-contextual, genre, interpretive, intonation-dramaturgical, structural-functional and comparative methods of analysis. The analysis of the opera as a whole and its performance versions indicated the ways of creating one's own interpretation of the fantastic images of the dramatically-opera etude „To the Little Mermaid Easter", embodied by the choral component of the musical-theatrical work. **The scientific novelty** lies in the fact that in this study, for the first time in domestic musicology and choral studies, the peculiarities of the process of searching for an interpretive version of M. Leontovich's dramatically-opera etude were identified, the author's genre name was defined, and the specifics of the composer's interpretation of fantastic creatures in the opera genre were revealed. **Conclusions**. As a result of the analysis of the „On the Mermaid's Easter" by M. Leontovich, the stages of musical drama unfolding were established: exposition, counter-exposition, ending, climax and denouement; the evolution of the images of mermaids is revealed. It was found that the fantastic characters, created at the expense of the choral

factor, form two opera-choral suites: a dispersed one of mermaids and a concentrated one – of the underwater and forest worlds. The dramaturgical functions of the choral factor are defined, in particular: fantastic, symbolic, colorful, effective, commentator, bearer of key words, background function.

The key words: opera, genre, performer's interpretation, dramaturgical functions of the choir.

Постановка проблеми. Микола Леонтович увійшов до історії світової музики як геніальний митець, автор неперевершених обробок українських народних пісень, світських і духовних композицій. І 2022 рік – знаковий, бо світова спільнота відзначатиме 13 грудня 145 років від дня його народження. Необхідність осмислення оперної спадщини М. Леонтовича спричинила появу останньої третини XX – перших десятиліть XXI ст. виконавських інтерпретацій музично-сценічного opus'у митця «На русалчин Великдень» (1921 р.), кількість концертних версій якого досить значна, але театральних, на жаль, одиниці. Але й вони, переважно, не ставали об'єктом наукових розвідок щодо виконавського прочитання потойбіччя – русалок і лісових страхіть, створених за рахунок хорового начала в оперному цілому.

Актуальність дослідження у взаємодії з науковими та практичними завданнями виникає у зв'язку із тим, що найменш вивченою галуззю є виконавська інтерпретація оперного шедевру М. Леонтовича. Дослідження музично-сценічного твору митця стосовно трактування фантастичних образів, втілених хоровою складовою, є надзвичайно актуальним завданням сьогочасного музикознавства.

Аналіз сучасних публікацій. До сьогодні дослідники не дійшли висновку: завершив свій музично-сценічний *opus* митець чи ні. Це й спричинило відсутність до 70-х років XX століття театральних постановок оперного шедевру М. Леонтовича. Адже упродовж майже 50-ти років від дня трагічної смерті композитора 23 січня 1921 р. поширювалася думка про те, що М. Леонтович мав задум щодо створення великої лірико-фантастичної опери на три дії, але через передчасну смерть музично-сценічний твір лишився незакінченим. Навіть у XXI ст. ця теза продовжує існувати. Так, С. Лісецький не тільки підтверджує цю тезу, але й надає напрями розвитку сюжету у другій і третій діях: «Нова русалка – Лукія – залишає своїх подруг і

виходить заміж за Козака – Андрія, але їхнє життя не склалося. Вона помічає, що чоловік симпатизує сусідці – його колишній коханій. Одного разу Лукія стає свідком їхнього побачення. Зраджена коханим, вона кидається з кручі у Дніпро і знову стає русалкою» [5, 206]. Л. Пархоменко стверджує, що «опера лишилася незавершеною у вигляді фрагментів першої дії» [10], а І. Вавренчук, яка теж наполягає на незавершеності опери, разом із тим підкреслює, що «залишена автором одна дія стала прикладом української камерної опери XX століття» [1, 73]. Ці висновки зроблені без урахування жанрового визначення М. Леонтовича, що надане ним на титулі рукописного клавіру: «Драматично-оперний етюд в 1-й дії. “На русалчин Великдень”» [4] й без детального дослідження нотного автографу митця. Адже незавершеним є не опера, як підкреслює В. Кулик, а лише фінальні епізоди (сцени виявлення Козака, задання загадок та погоні).

Для створення виконавської інтерпретації оперного твору жанрове визначення має непересічне значення. Окрім авторського жанрового імені існує декілька жанрових визначень: фантастична опера [10], лірико-фантастична опера [6], опера-балет і опера-феєрія [7] тощо. Дійсно, фантастичні герої разом із представником людського світу Козаком утворюють провідну сюжетну лінію твору – протиставлення реального та потойбіччя, людського і примарного, що дозволяє визначити її як оперу фантастичну або її різновид – лірико-фантастичну.

Традиція щодо уведення хореографії для створення ірреального в оперному жанрі в українській музиці виникла вже останньої третини XX ст., напр., у В. Губаренка в опері «Вій», де Панночку-відьму виконує балерина, в І. Ковача в опері «Та, що біжить хвилями», де образ Фрезі Грант мають створити дві виконавиці – співачка й балерина. Але ці митці й визначали жанр своїх музично-сценічних opus’ів як оперу-балет, зазначаючи серед виконавиць дійових осіб балерину (В. Губаренко) або співачку та її двійника – балерину, як у І. Ковача. Щодо жанру феєрії. Якби М. Леонтович мав за мету розвинути традицію М. Лисенка стосовно жанру опер-феєрій «Чарівний сон» та незакінченої «Відьми», то закцентував би увагу на зовнішньому боці казкових перетворень, адже для жанру феєрії властиво застосування у фантастичних сценах вистав постановочних ефектів. Навпаки, митець створював свій музично-сценічний *opus* у руслі новаторських пошуків, що відбувалися в українському

мистецтві, зокрема в літературі та музиці для театру, на початку XX ст. Йдеться про розвиток М. Леонтовичем камерної опери, започаткованої у творчості М. Лисенка («Ноктюрн») і К. Стеценка («Іфігенія в Тавриді») та спирання митця на принципи побудови літературного етюду, жанру, розповсюдженого на той час у доробку О. Олеся («По дорозі в казку») і М. Коцюбинського («Цвіт яблуні») тощо [4]. Авторське жанрове ім'я творіння М. Леонтовича – ***драматично-оперний етюд***, що підкреслює прагнення композитора розкрити глибину конфлікту, властивого драмі. Адже художня ідея музично-сценічного твору М. Леонтовича – Кохання, що рятує Козака від Смерті. Це єдиний твір, зокрема, в українській музиці, що отримав таке жанрове визначення. Беручи за основу класичні визначення етюду у різних мистецьких галузях і враховуючи специфіку оперного твору, змоделюємо жанрове визначення драматично-оперного етюду.

Отже, ***драматично-оперний етюд*** – це невеликий за обсягом музично-театральний твір на одну дію, сюжетна лінія якого розгортається за рахунок синтезу оркестрової, вокально-хорової та музично-сценічної дії на тлі співзвучних театрально-художніх декорацій.

Ю. Ніколаєвська наголошує, що «виконавська стратегія інтерпретує ідею Іншого в процесі живого звучання, актуалізує поняття інтерпретувального мислення та виконавського тексту, який є його віддзеркаленням» [9, 320]. Створюючи виконавську стратегію оперного твору важливо розуміти її сукупність, тобто поєднання ідей комунікантів щодо прочитання музично-сценічного твору: диригента, режисера, хормейстера, художника, балетмейстера тощо. Інтерпретація інфернального світу драматично-оперного етюду М. Леонтовича з необхідністю потребує посилення функції хормейстера у процесі пошуку виконавської інтерпретації, врахування хормейстерського бачення, адже головними героями твору, поряд з Козаком, є русалки й лісовики, створені композитором за допомогою хорового компоненту.

Мета дослідження – визначити особливості виконавського трактування фантастичних образів опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень».

Об'єктом дослідження є вітчизняна опера, **а предметом** – оперно-хорова драматургія «На русалчин Великдень» у фантастичному трактуванні М. Леонтовича.

Виклад основного матеріалу. У вересні 2021 р. оперною студією Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського було прийняте рішення про постановку драматично-оперного етюду М. Леонтовича. У процесі підготовки власне нотного матеріалу виявилося, що на основі авторського рукопису, виданого 1931 р. Юрієм Масютиним, було здійснено низку редакцій: С. Людкевичем (1947 р.), М. Вериківським (1954, 1958 рр.), М. Скориком (1977, 2008 рр.), Р. Стельмащуком (2020 р.), О. Мікрюковим у співпраці з І. Лазер (2021 р). На сьогодні найбільш затребуваною є музична редакція М. Скорика (літературна – Д. Бобиря) 1975 р. Вперше опера М. Леонтовича у цій редакції прозвучала на сцені Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка 1977 р. під назвою «Русалчині луки» (диригент І. Гамкало). Зміна назви, мабуть, була пов'язана з радянською дійсністю, коли про Великдень не можна було згадувати в жодному контексті. Парадокс у тому, що ця постановка музично-сценічного opus'у митця на сьогодні є єдиною постановкою на оперній сцені. Тобто після 1977 року твір М. Леонтовича не отримував жодної сценічної постановки в оперних театрах України.

Згідно з «принципом синтезування традицій» за Ю. Ніколаєвською, було здійснено аналіз виконавських трактувань оперного твору М. Леонтовича, що дозволив виявити дві тенденції. Перша – створення у XXI ст., переважно, концертних версій у редакції М. Скорика 1975 р.[31] Друга – репрезентує появу нових редакцій, здійснення виконавських прочитань, де концертність поєднується з театральним началом, світловими рішеннями, балетом, перформансом. Так, нову редакцію симфонічної партитури 2008 року створив М. Скорик. Він зміг, як підкреслює Л. Олійник, створити партитуру «всього для 12 інструментів, серед яких — струнні, флейта, кларнет, цимбали, баян і бандури <…> настільки майстерно і довершено, що, здається, й сам автор опери не мріяв би про такий художній результат!» [11]. У цій редакції вже змінено й сюжетні лінії твору, бо окрім Козака як єдиного представника реального Світу у М. Леонтовича, уведені Ворожка, дівчата та парубки, а до фантастичного світу – Старша русалка. Це свідчить про наявність

[31] Зокрема, 2008, 2018 рр. (диригент – народний артист України М. Скорик, Вінниця, Київ); 2012 р. (диригент – А. Торибаєв, Вінниця); 2016 р. (диригент – О. Голобородько, Харків); 2017 р. (диригент – заслужений діяч мистецтв України В. Сивохіп, Вінниця).

суттєвих змін у музичній драматургії опери М. Леонтовича, бо там лише Козак протистояв потойбіччю, а в цій редакції М. Скорика – й Ворожка, й сільська молодь. Образи дівчат, парубків, русалок, лісових страхіть створили артисти хору та балету ансамблів «Благовість» і «Калина» [3]. Поновлення цієї вистави відбулося 18 грудня 2020 р. й виконання музично-сценічного твору було доповнене автентичними піснями та русалчиними обрядами Київського Полісся, записаними Інною Ковтун, що сприяло перетворенню опери М. Леонтовича на магічне дійство. Метою цієї експериментальної постановки є поєднання фольклору й класичної музики.

Концертно-сценічна версія опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень» була показана 21 вересня 2020 року на сцені Львівської національної філармонії [6]. За основу постановки була обрана редакція М. Скорика 1975 р., але Р. Стельмащуком було створено нову версію для інструментального ансамблю (диригент – Л. Капустіна). Постановники репрезентують музично-сценічний твір Леонтовича як оперу-балет, оперу-феєрію. Саме тому фантастичні образи були створені у двох вимірах – вокальному й візуальному, і лише єдиний реальний персонаж опери – Козак – не отримав двійника. Драматично-оперний етюд М. Леонтовича був переосмислений як певний перформанс, де образи русалок з точку зору вокального втілення здійснили учасниці ансамблю «A cappella Leopolis», а з точки зору танцювального – юні балерини з хореографічної школи.

Автором ідеї перформанс-опери-вистави Паперового театру «Imagination Format Studio» «Микола Леонтович. На русалчин Великдень» став О. Сергієнко (прем’єра 1 грудня 2021 р.). До постановки були залучені О. Мікрюков (композитор, аранжувальник), І. Лазер (композиторка, співачка, проєкт MAVKA) та Т. Лазер (музичне редагування, створення нових текстів). Як і визначали постановники, це не опера М. Леонтовича, а саме перформанс, де звучать твори Леонтовича-Скорика. Образ Козака створює Євген Рахманін – оперний баритон, а відразу після його монологу йде не сцена закликання русалок до ігор, і власне, їхні танці й ігри, а розповідь другої русалки, яку виконує гурт MAVKA. Аранжування О. Мікрюкова сучасне й разом з тим, зі спиранням на традиції гуртового співу. Надзвичайна гра світла, чудові паперові ляльки, і відчуття, що попадаєш до вертепу. Ця постановка являє

собою синтез сучасного аранжування, анімації й, власне, паперового театру.

Тенденція до віднайдення шляхів сценічної постановки опери, яка виникла в XXI ст., характеризується як пошуком новітніх засобів щодо розкриття багатовимірного змісту оперного твору М. Леонтовича так і, разом з тим, відходом від авторського тексту митця.

Прагнення до створення виконавської версії оперного шедевру М. Леонтовича, максимально наближеної до розкриття авторського задуму, репрезентувала оперна студія Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. 29 грудня 2021 р. та 26 січня 2022 р. була представлена концертно-сценічна версія (диригент – заслужений діяч мистецтв України Ю. Яковенко, режисер – О. Дугінов, хормейстер – заслужений діяч мистецтв України Н. Бєлік-Золотарьова), а прем'єра сценічної постановки була запланована на 7 березня 2022 року у Харківському академічному театрі музичної комедії.

Процес постановки музично-сценічного твору М. Леонтовича розпочався у вересні 2021 р. з вироблення спільної концепції співпостановників, що ґрунтувалася на таких засадах. По-перше, було обрано редакцію М. Скорика 1975 року, як наближену до нотного автографу М. Леонтовича, і запропоновано суворо дотримуватися ремарок, особливо темпових позначок, що сприяють наскрізному розвитку музично-драматичної дії. По-друге, у створенні фантастичної лінії спиратися як на традиції виконання, так і на прагнення до розкриття образів русалок у розвитку, адже у драматично-оперному етюді проявилася така тенденція раннього українського модернізму, коли міф стає одним із важливих чинників розбудування драматургії оперного цілого. Вже у назві музично-сценічного твору йдеться про перший четвер після Зелених свят – Русалчин Великдень, коли душі померлих дівчат «ходять» по землі, з'являються на берегах річок і озер, ховаються в кущах, водять хороводи тощо. Русалки у вітчизняній міфотворчості й у М. Леонтовича – ***символи*** трагічного поєднання неймовірної краси й підступності, уособлення нещасливого кохання. Створення М. Леонтовичем образів русалок характеризується, з одного боку, творчим продовженням традицій М. Лисенка, з іншого – наявністю новаторських підходів щодо виразових можливостей жіночого й

чоловічого складів хору задля відтворення потойбіччя в оперному цілому. Якщо у М. Лисенка фантастичні образи русалок багато в чому нагадували сільських дівчат, то у музично-сценічному творі М. Леонтовича русалки можуть ототожнюватися з сільськими дівчатами на початку опери, до того моменту, як вони побачили Козака, який для них є уособленням зрадливого коханого, підступного пана тощо. Відразу русалки виявляють свою демонічну сутність, закликаючи лісових страхіть (чоловічий склад хору) «Гей, вставайте, темні сили!». Саме хорові побудови відображають еволюцію образу русалок – від веселих, грайливих, замріяних «дівчат» на початку опери, співчутливих до драматичних життєвих колізій героїнь русалчиного загалу, які спонукали їх до самогубства, до розлючених фантастичних істот, що прагнуть смерті Козака.

По-третє, виявити ключові слова, які отримують функцію об'єднання драматично-оперного етюду в цілісну музично-сценічну побудову. Їх декілька. ***Коло*** – магічний символ, що з'являється вже у заклику Першої русалки на початку опери «Усі ми сестриці покинули дно, зійшов білолиций на небо давно, настав і наш час, у коло ставайте!» і здійснюється її подругами під час хороводів. Надалі це ключове слово з'являється повсякчас: у хоровій сцені з Новою русалкою «Гей, співай, у коло ставай!», у № 22 «Нікого нема тут навколо, гуляє лиш наше тут коло». Наявні ознаки рондоподібної форми (rondo – коло) оперного цілого, де рефреном виступає хор русалок «Ой гори, ой світи місяченько!», кожного разу отримуючи музичний, тембральний, вербальний і сценічний інваріанти.

Місяць – символ ночі, коли русалки залишають підводне царство і виходять на землю, отримує у співі фантастичних персонажів різноманітні характеристики й зменшувально-пестливі форми: білолиций, місяченько; підкреслюється, що «ми місяця діти»; порівнюється з долею «і як місяць ясна наша доля». Багаторазове звернення русалок до місяця – хор «Ой гори, ой світи, місяченько!» – теж отримує значення символу.

Дніпро – символ водної стихії, де перебувають русалки і який має бути присутній не тільки в декораціях, як і місяць, а також і в їхніх рухах, у хороводах, які, з одного боку, символізували коло, з іншого – безперервну водну течію.

Смерть – як символ покарання Козака, що уособлює кривдників дівчат-русалок. Цей символ підкреслений не тільки теситурно у

хоровій партитурі, але й у сценографії, де русалки перетворюються на знавіснілих демонічних істот. Отже, музично-сценічний твір М. Леонтовича маємо віднести до течії символізму, характерними ознаками якої є двосвіття, багатозначність, знакова множинність художнього змісту.

Драматично-оперний етюд М. Леонтовича має структуру, що поєднує номерну та наскрізну дії. Це аргументовано доводить розвиток композитором романтичної традиції в українській музиці. №№ 1 – 7 являють собою *експозицію* головних дійових осіб – Козака, Першої русалки і загалом усіх русалок. №№ 8 – 21 – *контр-експозицію* (Пісня Другої русалки, квартет русалок й аріозо Нової русалки). *Зав'язка конфлікту драматичної дії опери* відбувається тоді, коли русалки відчули чужинця, що підглядає за ними (№ 22). *Драматичною кульмінацією оперного цілого* є сцени хору русалок, лісових страхіть та Козака й власне погоні (№ 28–29), де русалки й лісові страхіття намагаються зловити й вбити Козака. *Розв'язка конфлікту* – № 30 – заступництво Нової русалки «Стривайте! Вже місяць зайшов», що рятує життя Козаку. № 31 написаний М. Скориком «повністю, але на матеріалі першого номеру опери» [5], що відповідає принципу арочної драматургії.

Композитор у назві опери «На русалчин Великдень» підкреслив саме фантастичну лінію, одним зі створювачів якої є хор, що є важливою складовою драматургії художнього цілого. Що є характерним для оперно-хорової драматургії у фантастичному композиторському трактуванні? Перш за все, принцип сюїтності: хорові побудови опери утворюють дві оперно-хорові сюїти, що характеризують потойбіччя й розгортаються за власною логікою: перша – *розосереджена* – репрезентує образ русалок (№№ 6, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 25), друга – *концентрована* – образи підводного й лісового фантастичних світів, що об'єдналися заради знищення Козака (№№ 26–29). Хор, що бере участь у зіткненні людського і фантастичного стає невід'ємним учасником розгортання оперної драматургії й отримує ***змістоутворюючу*** функцію.

Сольні номери героїнь русалчиного загалу викликають у їхніх подруг різноманітні почуття, що геніально відтворені в хоровій партитурі. Використавши барви жіночого хору, М. Леонтович задіяв весь арсенал виразових засобів: від унісонів до чотириголосся, від середньої й навіть низької теситури до крайніх звуків діапазону, від *pp*

до *ff*, а також штрихове, фактурне й темпове розмаїття. Змальовуючи русалок на початку опери, композитор спирається на прадавні прошарки календарно-обрядового фольклору, створюючи авторські мелодії, просякнуті токами веснянок, русальних, ліричних народних зразків тощо. Перетворення русалок-сестриць на зловісних істот відбувається за допомогою дисонансних співзвуч, застосування збільшених секунд, зменшених септим, обернень збільшеного тризвуку, ладотональної розмитості.

Лісових страхіть композитор, відповідно, «змалював» тембрами чоловічого хору. Незграбні рухи лісовиків ніби проілюстровані М. Леонтовичем за рахунок коротких фраз, імітацій, що почергово звучать у басів і тенорів «Що за шум? Що за крик?» під час їх появи та розгортання музично-сценічної дії. Поступово страхіття «прокидаються» й їхні тематичні утворення стають більш розвиненими і агресивними. У кульмінації потужне єднання жіночого й чоловічого хорів – підводного й лісового світів – створює потужну фантастичну картину лиховісного потойбіччя.

Драматургічні функції, які отримує хоровий чинник, безпосередньо залежать від розвитку сюжетної лінії музично-сценічного твору. ***Узагальнюючою функцією*** хорового компоненту є створення фантастичного, ірреального світу за тембровими ознаками у поєднанні з реалізацією вокально-сценічних завдань (жіночий хор – русалки, чоловічий – лісові страхіття). Тобто символом потойбіччя є, окрім героїнь русалчиного загалу, хоровий чинник, ***метаморфоза*** якого упродовж оперної дії відбувається за рахунок переходу від однієї функції до іншої. Так, перший вихід русалок «Усі ми, сестриці покинули дно» – репрезентативна функція; ігрова – «Ой гори, ой світи місяченьку!»; танцювальна – танці й хороводи русалок; функція тла – «Нам тепер час погуляти»; емоційно-дієва – «Хай іде, насува чорна хмара», «Ой, чого ти мовчиш?»; функція співчуття – «Ой ти, сестриця новенька», «Серед нас ти одна»; сугестивна – «Гей, вставайте, темні сили»; діалогічна – русалки й лісові страхіття (№ 28); функція коментатора – лісовики «Спритні бісові дівчата, кожна вітер дожене!»; динамічно-дієва – «Гей, вставайте, темні сили!» та кульмінація опери.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає у виявленні тенденцій стосовно здійснення сценічних виконавських версій драматично-оперного етюду «На русалчин Великдень» М. Леонтовича, обґрунтуванні виконавської стратегії пошуку

інтерпретаційної версії музично-театрального opus'у, наданні визначення авторському жанровому імені та розкритті специфіки композиторської інтерпретації фантастичних істот в оперному жанрі.

Висновки. У підсумку аналізу музично-сценічного opus'у М. Леонтовича встановлено новаторську сутність драматично-оперного етюду «На русалчин Великдень» митця. Виявлені особливості хорової драматургії оперного цілого, де відображено протиставлення реального й ірреального, людського й фантастичного світів. Визначені драматургічні функції хорового чинника у процесі створення фантастичної музично-сценічної дії, зокрема: узагальнена характеристика фантастичного світу, символічна, дієво-динамічна, сугестивна, носія ключових слів. Хорові сцени «На русалчин Великдень» за участі жіночого хору відображують еволюцію образу русалок; хори фантастичних істот створюють дві оперно-хорові сюїти: *розосереджену* та *концентровану*.

Перспективи подальшого вивчення означеної наукової тематики полягають у вивченні нотного автографу М. Леонтовича, відтворенні фрагментів (наприклад, пісні П'ятої русалки), що на сьогодні не були затребувані, очищенні від редакційних правок задля глибокого проникнення у задум митця й повернення оперного шедевру подільського генія на сцени вітчизняних оперних театрів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Вавренчук І. Виявлення західноєвропейської сецесійної моделі в українській музиці на прикладі опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. 2017. Вип. 41. С. 72–83.

2. Завальнюк А.Ф. Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори. Вінниця: Нова Книга, 2007. 272 с.

3. Інтермецо. Всі грані мистецтва. М.Д. Леонтович «Свято русалок». М.Д.Леонтович «На русалчин великдень» (опера). URL: https://www.aveclassics.net/news/2019-11-10-4290 (дата звернення: 25.07.2022).

4. Кулик В. Микола Леонтович і його «незавершена» опера. *Український інтернет-журнал «Музика»*. 2021. URL: http://mus.art.co.ua/mykola-leontovych-i-yoho-nezavershena-opera/ (дата звернення: 25.07.2022).

5. Леонтович М.Д. На русалчин Великдень: опера на 1 д.: Клавір. Київ, 1980. 117 с.

6. Лісецький С. Борис Грінченко і Микола Леонтович: праця над створенням української казки і української лірико-фантастичної опери. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (VI Грінченківські читання)*. Київ, 2014. С. 203–213.

7. Львівська національна філармонія. Опера «На русалчин Великдень» М.Леонтовича URL: https://www.youtube.com/watch?v=7UWWSC4t1v0&t=0s (дата звернення: 05.07.2022).
8. Микола Леонтович на сцені Паперового театру. URL: https://matrix-info.com/mykola-leontovych-na-stseni-paperovogo-teatru/ (дата звернення: 12.07.2022).
9. Ніколаєвська Ю.В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть: монографія. Харків: Факт, 2020. 576 с.
10. Пархоменко Л.О. Микола Леонтович. Енциклопедія сучасної України. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=54321 (дата звернення: 23.06.2022).
11. Поліщук Т. «Русалчин Великдень» напередодні… Різдва. 22.12.2020. URL: https://day.kyiv.ua/uk/photo/rusalchyn-velykden-naperedodni-rizdva (20.07.2022).

References:

1. Vavrenchuk, I. (2017). Expression of Western European Secessional Model in Ukrainian Music on the Example of M. Leontovych's Opera „Na Rusalchyn Velykden". *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni Mykoly Lysenka*. Vol. 41. P. 72–83 [in Ukrainian].
2. Zavalniuk, A.F. (2007). Leontovych. Letters, documents, spiritual works. Vinnytsia: Nova Knyha, 272 [in Ukrainian].
3. Intermezzo. All Facets of Art. Leontovych M.D. „Holiday of Mermaids". Leontovych M.D. „On the Mermaid's Easter" (opera). URL: https://www.aveclassics.net/news/2019-11-10-4290 (data: 25.07.2022) [in Ukrainian].
4. Kulyk, V. (2021). Mykola Leontovych and his „unfinished" opera. *Ukrainskyi internet-zhurnal «Muzyka»*. URL: http://mus.art.co.ua/mykola-leontovych-i-yoho-nezavershena-opera/ (data zvernennia: 25.07.2022) [in Ukrainian].
5. Leontovych, M. (1980). Na rusalchyn Velykden: Opera na 1 d.: Klavir. Kyiv, 117 [in Ukrainian].
6. Lisetskyi, S. (2014). Borys Grinchenko and Mykola Leontovych: work on the creation of a Ukrainian fairy tale and a Ukrainian lyric-fantasy opera. *Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii (VI Hrinchenkivski chytannia)*. Kyiv, P. 203–213 [in Ukrainian].
7. Lviv National Philharmonic. Opera «Na rusalchyn Velykden» M. Leontovycha URL: https://www.youtube.com/watch?v=7UWWSC4t1v0&t=0s (05.07.2022) [in Ukrainian].
8. Mykola Leontovych on the stage of the Paper Theater. URL: https://matrix-info.com/mykola-leontovych-na-stseni-paperovogo-teatru/ (12.07.2022) [in Ukrainian].
9. Nikolaievska, Yu.V. (2020). Homo Interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries: monograph. Kharkiv: Fakt, 2020. 576 [in Ukrainian].
10. Parkhomenko L.O. Mykola Leontovych. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy*. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=54321 (data: 23.06.2022) [in Ukrainian].
11. Polishchuk T. «On the Mermaid's Easter» on the eve of... Christmas. 22.12.2020. URL:https://day.kyiv.ua/uk/photo/rusalchyn-velykden-naperedodni-rizdva (20.07.2022) [in Ukrainian].

UDC 784.3
DOI 10.33287/222221

Стахевич Олександр Григорович,
доктор мистецтвознавства, професор
кафедри хорового диригування, вокалу та
методики музичного навчання
Сумського державного педагогічного
університету ім. А.С. Макаренка
тел. (095) 670 - 35 - 38
e-mail: stachewicz@i.ua
https://orcid.org/0000-0001-9261-4023

Стахевич Олександр Олександрович,
викладач кафедри хореографії та
музично-інструментального виконавства
Сумського державного педагогічного
університету ім. А.С. Макаренка
тел. (099) 044 - 78 - 39
e-mail: muzikant1987@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-5195-6753

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ДОНА ЖУАНА В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ (на прикладі пісенно-романсової творчості П.І. Чайковського та Е.Ф. Направника)

У статті стисло висвітлено історичні відомості про виникнення образу Дона Жуана, як героя літературної драми. Зазначено, що сюжет про Дона Жуана розвивався письменниками Іспанії, Італії, Франції, Англії, Німеччини та Росії, починаючи з сімнадцятого століття. Розкрито втілення сюжету про пригоди Дона Жуана у різних видах мистецтва, насамперед у літературі та музиці, де весь час здійснювалися численні спроби його різноманітних трактувань. Виявлено особливості втілення образу Дона Жуана в оперно-вокальних жанрах музичного мистецтва, зокрема в опері В.А. Моцарта та романсах П.І. Чайковського й Е.Ф. Направника. **Мета статті** – виявити специфіку композиторської інтерпретації образу Дона Жуана у пісенно-романсовій творчості П.І. Чайковського та Е.Ф. Направника. **Методологічною основою** статті є комплексний огляд, заснований на історико-теоретичному та музично-виконавському підходах.

Основними методами роботи є історико-культурологічний, системний, жанрово-стильовий та інтерпретаційний аналіз. **Наукова новизна**. У статті представлено один із перших дослідів інтерпретологічного аналізу образу Дона Жуана в камерно-вокальній музиці (на прикладі однойменних романсів «Серенада Дона Жуана» у творчості П.І. Чайковського та Е.Ф. Направника). **Висновки**. Звернення до образу Дона Жуана у творчості П.І. Чайковського та Е.Ф. Направника пов'язано з особливостями його трактування у літературі, зокрема у вірші О.К. Толстого, який став літературною основою музичних композицій. Порівняльний аналіз двох музичних творів виявляє велику концертність звучання романсу П.І. Чайковського. Таке втілення образу обумовлено драматургічними завданнями: композитор писав «Серенаду Дона Жуана» як окремий твір, що передбачало максимальне розкриття і завершеність образу. Романс Е.Ф. Направника не має такої яскравості й цілісності, будучи частиною драматичного твору, де композитору необхідно було враховувати розвиток образу в цілому.

Ключові слова: інтерпретація, мистецтво, художній образ, герой, «Дон Жуан», романс, композитор, П.І. Чайковський, Е.Ф. Направник.

Stakhevych Oleksandr, doctor of art, professor departments of choral conducting, vocals and methods of music education Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

Stakhevych Oleksandr Oleksandrovych, teacher of the department of choreography and musically instrumental performance Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

Interpretation of the image of Don Juan in historical retrospect (on the example of the song-romance creativity of P. Tchaikovsky and E. Napravnyk)

The article highlights brief historical information about the emergence of the image of Don Juan as the hero of a literary drama. It is indicated that the plot about Don Juan has been developed by writers from Spain, Italy, France, England, Germany and Russia since the seventeenth century. The embodiment of the plot about Don Juan in various forms of art, first of all in literature and music, where numerous attempts at various interpretations were made throughout the period. The peculiarities of the embodiment of the character of Don Juan in the opera and vocal genres of musical art, in particular in Mozart's opera and the romances of P.I. Tchaikovsky and E.F. Napravnik. **The purpose** of the article is to reveal the specifics of the

performing interpretation of the image of Don Juan on the example of the song-romantic work of P.I. Tchaikovsky and E.F. Guide. **The methodological basis** of the article is a comprehensive review based on historical-theoretical and music-performing approaches to the research of the stated problems. The main methods of work are: historical-cultural, systemic, genre-stylistic and interpretive analysis. **Scientific novelty**. This paper presents one of the first experiments in the interpretological analysis of the image of Don Juan in chamber vocal music (on the romances of the same name „Don Juan Serenade" in the work of P.I. Tchaikovsky and E.F. Napravnik). **Conclusions**. Appeal to the image of Don Juan in the works of P.I. Tchaikovsky and E.F. Napravnik is connected with the peculiarities of its interpretation in Russian literature, including in the work of A.K. Tolstoy. A comparative analysis of the works reveals a great concert quality of the sound of Tchaikovsky's romance. Such an embodiment of the image is determined by dramatic tasks: P.I. Tchaikovsky wrote „Don Juan Serenade" as a separate work, which assumed the maximum disclosure and completeness of the image, and E.F. Napravnik – as part of a dramatic work, taking into account the development of the image as a whole.

The key words: interpretation, art, artistic image, hero, „Don Juan", romance, composer, P.I. Tchaikovsky, E.F. Napravnyk.

Постановка проблеми дослідження. Образ Дона Жуана, що виник наприкінці XIV ст., протягом всього часу привертав увагу багатьох художників і діячів мистецтва. При цьому, вкрай різне втілення та історична трансформація образу, на відміну від початкового типажу, та спотворення достовірних фактів не послабили зацікавленості до цієї теми як з боку авторського та виконавського інтерпретування, так і з боку науковців і мистецтвознавців.

Зображення Дона Жуана в мистецтві мало чисельне та різноманітне розкриття, що вказує на глибокий потенціал образу, його багатогранність, а інколи й внутрішню суперечливість. У музиці цей образ знайшов відображення в різних жанрах – це опера, балет, симфонічна музика, а також камерні твори. Наприкінці XIX століття у російській музиці з'являється два однойменні романси «Серенада Дона Жуана» П.І. Чайковського (1878) та Е.Ф. Направника (1891), у яких використано текст із драматичної поеми О.К. Толстого «Дон Жуан» (1862). Даний твір є одним із прикладів психологізації образу Дона Жуана, що віддзеркалюється у трактуванні композиторами

літературного тексту та використанні ними яскравих драматургічних прийомів.

Актуальність презентованої наукової статті обумовлюється вкрай недостатньою розробленістю означеної тематики в українському музикознавстві.

Аналіз сучасних публікацій. В останні десятиліття до проблеми трактування та інтерпретації образу Дона Жуана в мистецтві звертались здебільшого зарубіжні науковці. У цих працях висвітлюються питання інтерпретації художнього образу героя в літературних творах та його розкриття у драматичних виставах (А. Багдасарова «Сюжет о Дон Жуане в испанской драме XVII – первой половины XX вв.», 2012; М. Веллєр «Любовь и смысл жизни», 2013). Також розглядались підходи втілення образу з боку режисури (Т. Злотникова «Эстетические парадоксы режиссуры», 2012; С. К'єркегор «Непосредственные стадии эротического, или музыкально-эротическое несущественное введение», 2011) та особливості розкриття образу героя в різних музично-театральних жанрах (Н. Горбачова «Дон Жуан как архетип: проблема музыкальной интерпретации „вечного образа"», 2015); Фр. Парр (*Fr. Parr*) «Don Juan: who was he and why did Strauss write a tone poem about him?», 2021 [13]; К. Скарабат'єрі (*Ch. Scarabattieri*) «Don Juan en textos teatrales españoles del siglo XX», 2010), тощо.

В українському мистецтвознавстві зазначена тематика не набула значного поширення та висвітлюється у роботах небагатьох дослідників. Серед них В. Драганчук («Вариант истории Дона Жуана в украинской культуре (архетип Леси-Долорес в балете „Каменный Властелин" Виталия Губаренко по драме Леси Украинки)», 2016 [5]), С. Махун («Дон Хуан Австрійський – „Лицар свободи"», 2005), Є. Ненадкевич («Українська версія світової теми про Дона Жуана в історико-літературній перспективі», 2002), М. Черкашина («„Лицар свободи" або „покараний розпусник"?», 2015) та ін.

Мета статті – виявити особливості історичного розвитку та художньої інтерпретації образу Дона Жуана (на прикладі пісенно-романсової творчості П.І. Чайковського та Е.Ф. Направника).

Об'єкт дослідження – образ Дона Жуана у різних жанрах мистецтва, зокрема в камерно-вокальних творах, а **предмет** – особливості інтерпретації образу Дона Жуана у пісенно-романсовій творчості П.І. Чайковського та Е.Ф. Направника.

Виклад основного матеріалу. З моменту виникнення й до сьогодні розвиток образу Дона Жуана в мистецтві відбувався хвилеподібно і був тісно пов'язаний переважно з літературним мистецтвом. В кожному столітті виникав свій Дон Жуан – часом мрійник, що прагне недосяжного ідеалу, а часом фанатик, котрий обожнює любов, яку він сприймає як єдиний вияв волі, єдиний зв'язок з вищими силами. Або приречений на тяжкі муки насмішник, який надто пізно зрозумів, що погоня за чуттєвими радощами його спустошила. Або лицемір мимоволі, змушений приховувати власну бунтівну сутність поведінкою розпусника, більш знайомим і прийнятним суспільству [5, 63-64].

Вперше, як літературний герой «Дон Жуан» (Дон Хуан) з'являється в Іспанії, після чого поступово різні діячі мистецтва по всій Європі починають активно залучати цей образ у своїй творчості (Франція, Італія, Німеччина, Англія, США, Росія, Україна) [11]. Трактували образ героя по-різному, хтось дотримувався основних історичних фактів і намагався відобразити його дійсний характер та звички. У творчості інших, відповідно до їх світогляду та стереотипів, він ґрунтовно змінювався.

Драма Тірсо де Моліна (*Tirso de Molina*) «El burlador de Sevilla y convidado de piedra» («Севільський спокусник, або Кам'яний гість», видано в 1630 р.), в якій вперше був використаний сюжет про Дона Жуана, стала значним літературним та театральним явищем [11]. Автору вдалося об'єднати в ній цілу низку мотивів і конфліктів, які існували в літературі та драматургії його сучасників. Образ Дона Жуана став провісником боротьби за права земної людини. Він відкидав церковний нігілізм по відношенню до земного життя та реабілітував це життя. Усіма цими своїми сторонами та якостями драма Тірсо де Моліна включалася у боротьбу за нову раціоналістичну свідомість, за права особи проти феодально-католицьких підвалин. Так, Дон Жуан у драмі де Моліни має комплекс основних рис, які так чи інакше варіюватимуться у всіх наступних його проекціях.

Через три роки після видання п'єси Тірсо де Моліни, історія Дона Жуана мала значний успіх під час народних вистав в Італії. Подальший розвиток образу героя багато виграв від внесеної до п'єси італійськими драматургами Джиліберті (1852) та Чикон'їні (1670) комічної буфонади, через прагнення пом'якшити надмірний трагізм драми [11].

Великий французький драматург Мольєр використав цей сюжет у власній комедії «Дон Жуан, або Кам'яний бенкет» («D. J. ou le festin de pierre», поставлена в 1665 [6]), вперше позбавивши героя відмінних рис його іспанського походження і ввівши до п'єси французьку дійсність свого часу. Його версія історії Дона Жуана була прочитана як історія безбожного розпусника-аристократа, який переступив усі земні та небесні закони, здобув обурення неба, яке надіслало надгробну статую для здійснення «вищого правосуддя» [12]. Після такого трактування образу Мольєром традиційним стало підкреслювати двоїстість особистості персонажа, що поєднує у собі лицарську шляхетність і порок, невимушену елегантність поведінки та примітивність почуття.

Наприкінці XVII ст. заново опрацював легенду іспанський драматург Самора, а в Італії, трохи пізніше, Гольдоні («D. Giovanni Tenorio, osia: il dissoluto punito») [4]. На англійську сцену Дона Жуана було перенесено Шадвелем, який написав трагедію «Загиблий розпутник» («The libertine destroyed», 1676). У Німеччині початку XVIII ст. на народних виставах йшли різні версії легенди про іспанського героя, де частіше за все більшу роль грав слуга Дона Жуана, ніж він сам.

У XVIII ст. значному розвитку образу Дона Жуана сприяло музичне мистецтво. Перший досвід опрацювати сюжет Дона Жуана для опери зробив француз Ле Телліє в Парижі (1713). У другій половині XVIII ст. у Відні було поставлено перший балет про севільського звабника – «Дон Жуан» К.В. Глюка (1761). Трохи пізніше (1777) оперу «Дон Жуан» написав італієць Річіні, після чого були створені оперні твори Трітто, Альбертіні, Керубіні, що привело до міцного закріплення героя на оперних підмостках Європи [5].

Усіх їх затьмарив власним «Доном Жуаном» В.А. Моцарт, найбільше посприявши популярності цього героя в музичному мистецтві. Опера «Дон Жуан» Вольфганга Амадея Моцарта, написана і вперше поставлена у 1787 році, стала шедевром сценічного мистецтва [1, 114]. З творінням В.А. Моцарта деякий час конкурувала опера Дж. Гаццанігі «In convitato di pietra» («Don Giovanni Tenorio», Венеція, 1787), яка з'явилася в тому ж році і з успіхом йшла в Римі, Парижі та Мілані. Проте музичне мислення Моцарта трансформувало «покараного розпусника» в образ, що зруйнував рамки комічного жанру, – історія, призначена для опери-буффа, переросла у

психологічну драму. Дон Жуан набув душевної сили і деякої шляхетності; його чуттєвість зросла до ідеального потягу до краси, втіленої у жінці. І сам Дон Жуан став уособленням прагнення людства до насолоди, спраги вічної боротьби, а не незліченних перемог [1, 114].

Предтеча романтиків, для яких не існувало межі між життям і творчістю, В.А. Моцарт вклав у музичний образ Дона Жуана особистісний зміст: потреба кохати і бути коханим кожну мить існування, віддаючи рівну данину піднесеному почуттю та жадібній насолоді. З іншого боку, думка про смерть, що мучила Моцарта, пронизливо звучить у фіналі опери, який виявляє справжній характер Дона Жуана, – героя, який не знає страху у своєму відчайдушному протесті. Кара наздоганяє Дона Жуана-людину, але як ідея він непереможний поки співіснують свобода бажань і моральні узи обов'язку, чуттєве та духовне.

В.А. Моцарт дуже тонко і музично розкриває трагізм цієї антиномії, трагедія його музики, по суті, не зводиться до загибелі Дона Жуана (яка є не трагедією, а справедливою відплатою), а проникливо віщує загибель всієї культури, готової поставити на чільне місце культ самодостатньої насолоди. Романтики із властивою їм тенденцією естетизації зла і просто перетворюючи Дона Жуана на позитивного героя, знизили етичну гостроту зазначеної антиномії і перенесли акцент на іншу площину: на психологічний світ Дона Жуана і спокушених ним жінок.

Дуже різноманітно використовувався образ Дона Жуана у XIX ст. У цей час з'явилися численні версії його образу – романтика, скептика, песиміста і навіть ідеаліста, образ яких перегукувався із Фаустом Гете [11]. Так, розвиваючись і еволюціонуючи, персонаж Дона Жуана стає загальним і водночас автобіографічним. Кожен автор, який звертався до цього образу, привносив частину себе у цього героя. Так, Е. Гофман називає героя «улюбленим творінням природи» і пише, що саме природа «наділила його всім тим, що ріднить людину з божественним началом, що підносить її над посередністю». А у віршованому романі Дж. Байрона Дон Жуан вже зовсім не розпусник і гульвіса, а герой свого століття, який відрізняється від усього, що його оточує, істинною шляхетністю. Для філософа-богослова С. К'єркегора Дон Жуан – виразник ідеї «чуттєвої геніальності» і він є «абсолютною музичністю».

У другій половині XIX ст. образ іспанського персонажу активно використовувався в російському мистецтві. Так, створення двох однойменних романсів «Серенада Дона Жуана» П.І. Чайковським та Е.Ф. Направником пов'язано із виданням у 1962 році драматичної поеми «Дон Жуан» Олексія Костянтиновича Толстого. В цілому лірика О. Толстого стала вдалим матеріалом для музичної обробки. Це підкреслюється й тим, що близько половини всіх його віршів були покладені на музику [10].

Дон Жуан у поемі О. Толстого незвичний – він не розпусник та не спокусник жінок, а людина, яка шукає кохання і не знаходить його, й тому розчаровується у всьому. Відповідаючи на критичні зауваження Б.М. Маркевича, О. Толстой так розкривав свій задум: «У ранній молодості він любив по-справжньому, але, постійно обманюючись у своїх сподіваннях, він врешті-решт перестав вірити в ідеал і став знаходити гірку насолоду, зневажаючи все те, чому він колись поклонявся. Я зображаю його у цей другий період. Звикнувши заперечувати добро і досконалість, він не вірить у них і тоді, коли зустрічає їх у образі донни Анни. Своє почуття він приймає за хтиве бажання, а тим часом це кохання... Дон Жуан більше не вірить у кохання, але він наділений такою палкою уявою, що ця віра повертається до нього щоразу, як він віддається своєму почуттю, і в сцені з донною Анною він йому віддався, незважаючи на те, що раніше мав намір її спокусити... Кожен, втім, розуміє «Дона Жуана» на свій лад, а що до мене, то я дивлюся на нього так само, як Гофман: спершу Дон Жуан вірить потім озлобляється і стає скептиком; обманюючись стільки разів, він більше не вірить навіть у очевидність» [7, 1-6].

Так, серед численних опрацювань сюжету про Дона Жуана поема О.К. Толстого виділяється тим, що у її задумі вбачається висока мета: попри явище статуї Командора герой залишається у живих, щоб зробити покаяння.

У 1878 році на уривок із цієї поеми П.І. Чайковський пише романс «Серенада Дона Жуана», який увійшов до циклу з шести романсів ор. 38. Однойменний романс Е.Ф. Направника являється сольним номером із його музики до поеми «Дон Жуан» ор. 54, написаної у 1891 році. Примітно, що ноти романсу П. Чайковського одразу було видано у видавництві П. Юргенсона у 1878 році, а ноти романсу Е. Направника вийшли окремим виданням у тому ж видавництві у 1892

році. Ці факти свідчать про особливу популярність цих творів у слухачів та виконавців.

«*СЕРЕНАДА ДОНА ЖУАНА*»

Гаснут дальней Альпухары
Золотистые края.
На призывный звон гитары
Выйди, милая моя.
Всех, кто скажет, что другая
Здесь сравняется с тобой,
Всех, любовию сгорая,
Всех зову на смертный бой.

От лунного света зардел небосклон,
О, выйди, Нисета, скорей на балкон.

От Севильи до Гренады,
В тихом сумраке ночей,
Раздаются серенады,
Раздается стук мечей.
Много крови, много песен
Для прелестных льется дам,
Я же той, кто всех прелестней,
Песнь и кровь свою отдам.

От лунного света зардел небосклон.
О, выйди, Нисета, скорей на балкон.

О.К. Толстой, уривок з поеми «Дон Жуан» [8].

Романс «Серенада Дона Жуана» П.І. Чайковський написав у традиціях концертного жанру. Можливо, це було обумовлено зверненням до іспанської теми, улюбленої російськими поетами та композиторами XIX століття. Разом з тим, Чайковський не користується традиційною формою болеро, слідуючи більшою мірою, можливо, італійським, ніж іспанським зразкам.

У романсі збережено двострофну структуру поетичного оригіналу з постійним приспівом «Від місячного світла», що само собою працює на створення образу безстрашного іспанського ідальго. Концертність твору, ефектність та енергійність образу Дона Жуана створюється композитором і за рахунок використання бравурного ритурнелю у фортепіанному вступі, що повторюється в

інструментальних програшах та доповнює характеристику зухвалого, але шляхетного героя.

Твір П.І. Чайковського складається з 2-х куплетів, кожен із яких має просту двочастинну безрепризну форму з елементами, притаманними для складної двочастинної форми. Тональний план романсу також своєрідний, що підкреслює та акцентує мінливість художнього образу. Основна тональність h-moll яскраво репрезентована в експозиції та у 2-му куплеті. У приспіві перехід до Cis-dur виявляє нові ліричні грані образу.

Розмір 3/4 протягом усього твору залишається незмінним, що є стрижнем, який об'єднує два різних тематичних матеріали (куплету та приспіву). За рахунок єдиного темпоритму та контрастного тонального плану П.І. Чайковський досягає створення цілісного, яскравого і багатогранного образу Дона Жуана.

Характерним для романсу є обрамлення вокальної партії фортепіанним вступом та кодою. Елементи зі вступу використовуються у програшах між фразами, щільніше зв'язуючи весь музичний матеріал та не дозволяючи перервати цілісність образної лінії. Незважаючи на певну варіаційність мелодичної лінії соліста та гармонійного супроводу, ритмічний малюнок однаковий протягом всього твору. Об'єднуючим елементом є й загальна вальсовість твору, що загалом притаманно композиторському стилю П.І. Чайковського. Даний танцювальний елемент знайшов вираження як у фортепіанній партії, так і у вокальній.

В «Серенаді Дон Дуана», на відміну від інших творів циклу ор. 38, П.І. Чайковський дає мало ремарок та позначок у нотному тексті. З одного боку це надає виконавцям широку свободу щодо самостійного інтерпретування та трактування художнього образу. З іншого, такий підхід зобов'язує виконавця глибоко знати специфіку композиторського стилю П.І. Чайковського та характерні особливості камерно-вокального виконання романсових творів другої половини XIX ст.

Інший за характером однойменний романс за авторством Е.Ф. Направника. Необхідно зазначити, що Едуард Францович Направник, будучи головним диригентом Петербурзького Маріїнського театру, у професійній діяльності неодноразово звертався до оперних творів, написаних на сюжет «Дона Жуана». Однією з улюблених і найчастіше виконуваних опер у його репертуарі була

опера «Дон Жуан» В.А. Моцарта. Диригував Едуард Францович і прем'єрою «Кам'яного гостя» О.С. Даргомижського (1872), а у 1888 році на сцені «Маріїнки» під його орудою пройшла постановка «Жуан ді Теноріо» – творіння барона Б.А. Фітінгоф-Шеля, котре не отримало визнання публіки.

Вочевидь, що незвичне трактування образу Дона Жуана у драмі О.К. Толстого стало відправною точкою для створення власного твору Е.Ф. Направника. Музика до драматичної поеми О.К. Толстого «Дон Жуан» (ор. 54) була написана композитором у 1891 році. Твір за участю солістів, хору, оркестру та декламаторів виконувався 2, 4 та 5 березня 1892 року в Петербурзі під час концертів, що були організовані Дирекцією Імператорських театрів. Саме в цей період – з 27 лютого до 8 березня – у Петербурзі перебував і П.І. Чайковський, який у листі до Е.Ф. Направника від 19 лютого 1892 року писав: «Страшенно радий, що почую «Дона Жуана»; якраз у цей час буду в Петербурзі. Сподіватимемося, що «Дон Жуан» започаткує істинне і загальне твоє визнання» [2, 72].

Про присутність П.І. Чайковського на петербурзькій прем'єрі «Дона Жуана» Е.Ф. Направник повідомляв у листі до О.І. Зілоті від 7 квітня 1892 року: «Часто приїжджав до нас Петро Ілліч і був разів зо два на моєму «Доні Жуані», зустрівши дуже співчутливий прийом з боку публіки й навіть мало прихильних до мене панів критиків» [2, 72]. У квітні 1897 року, завдяки В.І. Сафонову, виконання музики Е.Ф. Направника до поеми «Дон Жуан» відбулося у Москві (на симфонічних зібраннях Московського відділення ІРМО під керівництвом автора).

У романсі «Серенада Дона Жуана», який є одним із номерів Музики до драматичної поеми О.К. Толстого «Дон Жуан», Е.Ф. Направник втілює енергійний та водночас ліричний образ головного героя, якому притаманна не лише молодецька зухвалість, а й романтичність та емоційна поривчастість. Аналіз будови романсу Е.Ф. Направника виявляє використання композитором подвійної простої тричастинної безрепризної форми, де тип подвійної форми визначається наявністю двох куплетів (куплетна форма). Інструментальний вступ (8-тактний період) написано в активному тріумфальному характері, що створюється завдяки гострим ритмічним елементам іспанських танців (болеро) та стрімким пасажам у партії фортепіано, що пронизують загальний рух. Загалом фортепіанний

супровід у романсі відіграє вагому роль у створенні образу, за рахунок пасажів у програшах, виразної мелодійної лінії та «обігравання» акордів (3-й розділ). У викладі теми простежується чіткий період неквадратної будови, який повторюється у другому розділі.

Характер твору обумовлюється основною тональністю – B-dur, а також тридольним метром. Слід зазначити, що у першому і другому розділі композитор використовує розмір 3/4, а у третьому – 6/8. Ця особливість пов'язані з тим, що Е.Ф. Направник писав твір не як окремий номер, а як частину музичної драми «Дон Жуан». Зміна розмірів у цьому випадку пов'язана із подальшим музичним розвитком. Тональний план серенади також різноманітний, як і ритмічна побудова. Так, перший та третій розділ проводиться в основній тональності B-dur, а середній розділ має елементи розробковості, що підкреслюється частою зміною тональностей.

Мелодія в партії соліста вплітається у процес музичному розвитку, який прямо залежить від літературного тексту. Якщо виклад першого та другого розділу має багато спільного, то третій розділ – це новий музичний матеріал, пов'язаний із затвердженням основної тональності та зміною розміру в обох партіях. У нотному тексті для виконавців є багато пояснень (на відміну від однойменного твору П.І. Чайковського), що безпосередньо супроводжують нотний матеріал та надають можливість точнішої передачі характеру серенади та композиторського задуму. Не зважаючи на те, що «Серенада Дона Жуана» Е.Ф. Направника менш відома і рідше виконується, ніж однойменний романс П.І. Чайковського, цей твір представляє безсумнівний інтерес для публіки та виконавців.

Висновки. Образ Дона Жуана отримав різне втілення у романсах «Серенада Дона Жуана» П.І. Чайковського та Е.Ф. Направника, хоча обидва композитори, щоб виявити характер героя, прагнули максимально точно слідувати літературному образу, втіленому у драматичній поемі О.К. Толстого. Аналіз цих творів доводить, що романс П.І. Чайковського більш концертний, яскравий за музикою і ширший за будовою, ніж твір Е.Ф. Направника. Причиною цього є не лише індивідуальне трактування композиторами літературного тексту, а й логіка драматургічного розгортання кожного твору. Так, П.І. Чайковський писав «Серенаду Дона Жуана» як окремий твір, який увійшов до циклу з 6 романсів (ор. 38), передбачаючи максимальне розкриття і завершеність образу. Порівняно з тим, однойменний

романс Е.Ф. Направника є прохідним номером музичної драми. А через те, що його інтерпретація та розвиток підпорядковані загальній драматургії твору, відповідно і образ головного героя, який експонується протягом усіх музичних номерів, виражений не так яскраво і концентровано, як у творі П.І. Чайковського.

Перспективи подальшого вивчення теми полягають у можливості використання висновків статті в дослідженнях, присвячених втіленню образу Дона Жуана в мистецтві, особливостям камерно-вокальної музики, а також у курсах з теорії та історії музики.

Список використаних джерел і літератури:

1. Аберт Г. В.А. Моцарт / Пер с нем., ком. К.К. Саквы. М.: Музыка, 1985. С. 114.
2. Айдаров Н.Ж. Эдуард Францевич Направник и Мариинский театр его времени: дис. … канд. искусств.: Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) им. Н.А. Римского-Корсакова, 2014. 102 с.
3. Бабанов И.Е. Апология Дона Жуана. М.: Звезда, 1996. № 10. С. 162–178.
4. Гольдони К. Дон Джованни Тенорио, или Распутник. Комедии. М.: Искусство, 1959.
5. Драганчук В. Вариант истории Дона Жуана в Украинской культуре (архетип Леси-Долорес в балете Каменный властелин Виталия Губаренко по драме Леси Украинки). *Ars inter Culturas*. 2016. № 5. С. 63–74.
6. Мольер Ж.Б. Комедии. М.: Художественная литература, 1972. 228 с.
7. Письма Б.М. Маркевича к графу А.К. Толстому, П.К. Щербальскому и др. Санкт-Петербург: типография т-ва «Общественная польза», 1888. 369 с.
8. Толстой А.К. Дон Жуан. М.: АСТ, 2002. 160 с.
9. Толстой А.К. Собрание сочинений в 4-х томах. М.: Художественная литература, 1964. Т. 2. Драмы. С. 665–668.
10. Келдыш Ю. П.И. Чайковский. История русской музыки в десяти томах / ред. Ю. Келдыш, В. Левашова. М.: 1994. Т. 8: 70–80-е годы XIX в. Ч. 2. С. 89–245.
11. Luebering J.E. Don Juan: fictional character [электронный ресурс]. Encyclopaedia Britannica. 2021. URL: https://www.britannica.com/topic/Don-Juan-fictional-character (дата звернення 27.06.2022).
12. Saint-Paulien. Don Juan, Mythe et réalité. Paris: Editions Plon, 1967. 343 p.
13. Freya Parr. Don Juan: who was he and why did Strauss write a tone poem about him? Classical music: BBC Music Magazine. 2021. URL: https://www.classical-music.com/features/works/don-juan-strauss/ (дата звернення 12.07.2022).

References:

1. Abert, G. (1985). W.A. Mozart [V.A.Mozart]. Translated from German, comment. K.K. Sakvy. M.: Musika, P. 114. [in Russian].
2. Aidarov, N.J. (2014). Eduard Frantsevich Napravnik and the Mariinsky Theater of His Time. The dissertation for Candidate of Art Criticism: St.PSC, 102 [in Russian].

3. Babanov, I.E. (1996). Apologia for Don Juan [Apologija Don Juana]. M.: Zvezda, № 10. P. 162–178 [in Russian].
4. Goldoni, K. (1959). Don Giovanni Tenorio or the Libertine [Don Jiovanni Tenorio, ili Rasputnik]. Comedy [Komedii]. M.: Iskusstvo. In two volume [in Russian].
5. Draganchuk ,V. (2016). Variant of the story of Don Juan in Ukrainian culture (the archetype of Lesya-Dolores in the ballet The Stone Lord by Vitaliy Hubarenko based on the drama by Lesya Ukrainka). *Ars inter Culturas*. 2016. № 5, P. 63–74 [in Russian].
6. Molière, J.B. (1972). Comedy [Komedii]. M.: Khudojestvennaia literatura. P. 177–228 [in Russian].
7. Letters from B.M. Markevich to Count A.K. Tolstoy, P.K. Shcherbalsky and others [Pisma B.M. Markevicha k grafu A.K. Tolstomu, P.K. Shcherbal'skomu i dr.], (1888). Saint Petersburg: printing house «Obshchestvennaia pol'za», 369 [in France].
8. Tolstoy, A.K. (2002). Don Juan. M.: ACT. 160 [in Russian].
9. Tolstoy, A.K. (1964). Collected works in 4 volumes [Sobranie sochinenii v 4-h tomah]. M.: Khudojestvennaia literatura. Vol. 2. Dramas. P. 665–668 [in Russian].
10. Kieldysh, Yu. (1994). P.I. Tchaikovsky [P.I. Chaikovskii]. History Russian music in 10 volumes [Istoriia russkoi muzuki v desiati tomah]. Ed. Kieldysh Yu., Lievashova V. M., Vol. 8. Part 2. P. 89–245 [in Russian].
11. Luebering, J.E. (2021). Don Juan: fictional character. Encyclopaedia Britannica. URL: https://www.britannica.com/topic/Don-Juan-fictional-character [in English].
12. Saint-Paulien, (1967). Don Juan, Mythe et réalité. Paris: Editions Plon. 343 [in English].
13. Freya Parr, (2021). Don Juan: who was he and why did Strauss write a tone poem about him? / Classical music: BBC Music Magazine. URL: https://www.classical-music.com/features/works/don-juan-strauss/ [in English].

UDC 78.071.1(439)
DOI 10.33287/222222

Дзізінська Наталія Олександрівна,
аспірантка кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського
тел. (063) 123 - 99 - 59
e-mail: natzinsky@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-6684-0801

РИСИ АВТОБІОГРАФІЧНОСТІ В ПЕРШОМУ СКРИПКОВОМУ КОНЦЕРТІ Б. БАРТОКА

Мета статті – простежити взаємозв'язок між особисто-емоційним життям Б. Бартока та його творчістю на прикладі Першого концерту для скрипки з оркестром. **Методи дослідження**. Під час наукової розвідки були застосовані наступні методи, а саме:

історичний, біографічний – для створення творчого портрету Б. Бартока, виявлення місця його Першого скрипкового концерту в еволюції творчості композитора та вивчення обставин написання твору; структурно-функціональний, інтонаційно-драматургічний – для всебічного аналізу Першого скрипкового концерту Б. Бартока. **Наукова новизна**. Акцентовано увагу на взаємозв'язку між композиторським задумом Першого скрипкового концерту Б. Бартока та обставинами особистого життя композитора. Виявлено роль лейтмотиву Гейєр як семантичної ідеї твору та інтонаційного джерела його тематичної організації. **Висновки**. Розглянуто історію створення Першого скрипкового концерту Б. Бартока та акцентовано увагу на взаємозв'язку емоційного життя композитора і його творчості. Висвітлено особисті стосунки Б. Бартока зі скрипалькою Ш. Гейєр. Відзначено неординарну виконавську долю концерту. Вказано на використання лейтмотиву Гейєр в інших творах цього періоду. Детально проаналізовано Перший скрипковий концерт Б. Бартока: його тематичний зміст, принципи розвитку, особливості форми та співвідношення сольної та оркестрової партій. Наголошено на ролі лейтмотиву Гейєр, який віддзеркалює особистісні переживання Б. Бартока, простежено його місце в інтонаційно-тематичній організації концерту. Систематизовано способи перетворення лейтмотиву. Обговорено жанрову природу твору, пов'язану із впливом фантазійного начала на форму концерту та драматургічний розвиток. Відзначено стилістичні риси Першого скрипкового концерту, зокрема, опосередкований вплив угорського фольклору та музики Р. Вагнера, Р. Штрауса, К. Дебюссі.

Ключові слова: скрипкова спадщина Б. Бартока, жанр інструментального концерту, Штефі Гейєр, угорська музика.

Dzizinska Nataliia, graduate student at the Department of World Music History in the National Academy of Music named after P.I. Tchaikovsky

Features of autobiography in the First Violin Concerto by B. Bartok

The purpose of this article is to trace the relationship between B. Bartok's individual-emotional life and his work on the example of the First Concerto for violin and orchestra. **Methods**. The following methods were used in the process of research: historical, biographical – to make B. Bartok's creative portrait, to identify the place of his First Violin

Concerto in the evolution of the composer's work and to study the circumstances of writing the work; structural-functional, intonation-dramaturgical – for a comprehensive analysis of the First Violin Concerto by B. Bartok. **Scientific novelty**. Emphasis is placed on the relationship between the composer's idea of B. Bartok's First Violin Concerto and the circumstances of the composer's personal life. The role of Geyer's leitmotif as a semantic idea of the work and intonation source of its thematic organization is revealed. **Conclusions**. The history of the creation of the First Violin Concerto by B. Bartok is considered, the emphasis is on the relationship between the composer's emotional life and his work. B. Bartok's personal relationship with violinist S. Geyer is highlighted. The extraordinary performing destiny of the concert is noted. The use of Geyer's leitmotif in other works of this period is indicated. B. Bartok's First Violin Concerto is analyzed in detail: its thematic content, principles of development, specificity of the form and interrelation of solo and orchestral parts. The role of Geyer's leitmotif, which reflects B. Bartok's personal experiences, is emphasized, and its place in the intonation-thematic organization of the concert is traced. Methods of leitmotif transformation are systematized. The genre nature of the work, related to the influence of the fantasy principle on the form of the concert and dramatic development, is discussed. The stylistic features of the First Violin Concerto are noted, in particular, the indirect influence of Hungarian folklore and music by R. Wagner, R. Strauss, C. Debussy.

The key words: violin creativity by B. Bartok, genre of instrumental concert, Stefi Geyer, Hungarian music.

Постановка проблеми. Бейла Барток – видатний угорський композитор, яскравий представник музичного мистецтва XX сторіччя. Композитор пройшов складний і тривалий шлях, впродовж якого він експериментував із мовними елементами музики, періодично наближаючись до таких стильових напрямків, як фовізм, імпресіонізм, експресіонізм. Однак головні його досягнення пов'язані з неофольклоризмом – зверненням до архаїчних шарів національного фольклору, які він не тільки вивчав як науковець, але й переконливо втілював у композиторській творчості.

Бейла Барток працював у різноманітних жанрах – оркестрових, камерно-інструментальних, театральних, вокально-хорових. Вагомий внесок зробив композитор і у сферу скрипкової музики: п'ять сонат

для скрипки і фортепіано[32] та одна для скрипки соло, дві рапсодії[33], 44 дуети для двох скрипок, «Контрасти» для скрипки, кларнета й фортепіано, низка мініатюр, а також два концерти для скрипки з оркестром (1908, 1938).

Майже усі перелічені твори угорського майстра мають повноцінне виконавське життя, однак у науковому середовищі скрипковим творам Б. Бартока приділено значно менше уваги, ніж, наприклад, його оркестровим чи фортепіанним опусам. Що стосується скрипкових концертів, то вони складають важливий етап еволюції не тільки творчості композитора, але й жанру скрипкового концерту в XX столітті. До того ж, серед семи творів концертного жанру, написаних Бартоком[34], першим є саме скрипковий концерт, тож, з нього розпочинається послідовна та прискіплива робота композитора над опануванням жанру, який стане його візитівкою. Усі перелічені чинники обумовлюють **актуальність** звернення до Першого скрипкового концерту Б. Бартока у рамках презентованої статті.

Аналіз публікацій та досліджень. Творчість Б. Бартока вивчається вже давно і цілеспрямовано. В першу чергу слід назвати фундаментальні роботи західних дослідників, таких, як Деніс Ділле (*Denijs Dille*) [11], Ласло Сомфай (*László Somfai*) [15], Йожеф Уйфалуші (*József Ujfalussy*) [8], Янош Карпаті (*János Kárpáti*) [14], Девід Купер (*David Cooper*) [10]. Зверталися до творчості Б. Бартока і радянські вчені, серед них можна пригадати, насамперед, Ізраїля Нєстьєва [7], який ще у 1969 році опублікував монографію, присвячену угорському митцю. Із сучасних публікацій українських музикознавців слід виокремити розділ про Б. Бартока у книзі О. Корчової [6] та дисертацію А. Геді [3], в якій досліджуються твори композитора, написані для фортепіано з оркестром.

Скрипкова музика Б. Бартока становить об’єкт уваги в ряді робіт угорських, англійських, американських, німецьких, українських музикознавців, зокрема, Перший скрипковий концерт висвітлюється в монографічних дослідженнях Г. Вайс-Айгнера (*Gunter Weiss-Aigner*)

[32] Від двох перших сонат збереглися лише неопубліковані фрагменти.

[33] Обидві рапсодії у першій редакції призначені для скрипки і фортепіано, у другій – для скрипки з оркестром.

[34] Перу Б. Бартока належать 3 фортепіанних, 2 скрипкових, один альтовий та один оркестровий концерти. Восьмим концертом можна вважати аранжування Сонати для двох фортепіано та ударних, зроблене Бартоком у 1940 році за пропозицією його видавця та агента Ханса Хайнсхаймера.

[16], Д. Ділле [11], Д. Купера [10], в статтях І. Ямпольського [9], О. Зорькіної [5], Ч. Хоргаша (*Csaba Horgász*) [12], дисертації С. Йоббага (*Szemőke Jobbágy*) [13]. Тим не менш, цей твір угорського композитора потребує подальшого вивчення, зокрема, у тих ракурсах, які досі знаходилися поза аналітичної уваги.

Мета статті – простежити взаємозв'язок між особистісно-емоційним життям Б. Бартока та його творчістю на прикладі Першого концерту для скрипки з оркестром.

Об'єкт дослідження – Перший скрипковий концерт Б. Бартока в контексті життя і творчості композитора кінця 1900-х років, а **предмет** – особистісні переживання Б. Бартока, символом яких є лейтмотив Ш. Гейєр, в інтонаційно-тематичній організації концерту.

Викладення основного матеріалу. Перший скрипковий концерт Бейли Бартока має складну та неординарну виконавську долю, а його створення віддзеркалює тісний зв'язок між емоційним життям композитора та його творчістю.

В січні 1907 року Б. Барток зайняв посаду професора фортепіано в Академії музики на заміну Іштвана Томана, який пішов у відставку. Це дало змогу молодому композитору оселитися в Будапешті й мати там постійний будинок. В автобіографії Б. Барток пише: «1907 року мене призначили на фортепіанну кафедру Королівської академії. Я вважав це призначення сприятливим, оскільки воно дозволяло мені залишатися в Угорщині та продовжувати фольклорні дослідження» [1, 175]. Тож, протягом наступних трьох років він призупинив свою концертну діяльність і мав час присвятити себе не тільки колекціонуванню народної музики та викладанню, але й композиції. Серед написаних в цей час творів почесне місце належить скрипковому концерту.

Дослідники зазначають, що ймовірно робота над концертом велась між 1 липня 1907 та 5 лютого 1908 року. З листа від 30 липня 1907 року до Етелке Фройнд ми дізнаємось про складні умови, в яких знаходився тоді Б. Барток: «Ви питаєте, як ідуть мої справи? Погано у всіх відношеннях. Я неймовірно стомлений і змучений, але з цим не доводиться рахуватися. Результати загалом цілком задовільні, хоча могло бути краще. Над партитурою працюю в найдивніших обставинах і несподіваних місцях: у трактирі, у майстерні шевця, часто просто неба» [2, 79]. Однак, попри побутові труднощі, історія створення Першого скрипкового концерту овіяна романтичними

тонами, пов'язаними із закоханістю молодого композитора у Штефі Гейєр.

Барток зустрів юну скрипальку на ім'я Штефі Гейєр[35] на концерті в Музичній Академії ще у 1902 році, коли їй було лише 14 років. Їхній роман розпочався у 1907 році і тривав лише трохи більше семи місяців. Ч. Хоргаш (*Csaba Horgász*) у своїй роботі зазначає: «Спочатку їхні зустрічі мали форму спільного музикування, але згодом, через закордонні гастролі Штефі Гейєр та збирання народних пісень Бартока, їхні стосунки обмежилися листуванням» [12, 195]. Б. Барток закохався у молоду дівчину, яка відповідала йому взаємністю, але потім ідейні протиріччя ускладнили їх відносини, і головною причиною виниклого конфлікту стали релігійні питання. Намагаючись витягнути дівчину з полону католицьких впливів, Б. Барток писав до неї: «Біблія з дивовижною послідовністю проповідує прямо протилежне земним істинам: адже не бог створив людину за образом і своєю подобою, а людина створила бога за своєю подобою. <…> Навіщо ж напихати мільйони людей хибними істинами? Щоб більша частина прийняла їх за труну життя, а менша звільнялася від них ціною боротьби, якої можна було б уникнути?» [2, 85]. Однак зусилля Б. Бартока були приречені на провал. З цього приводу Ф. Боніш зауважує: «Замість того, щоб перемогти її [Штефі – *Н. Д.*], аргументи Бартока залякали традиційно виховану дівчину; її відмова від них – і повна відмова від чоловіка – була неминучою і негайною» [12, 197].

Переживання Б. Бартока відбилися в музиці концерту. В одному з листів до дівчини він написав: «Прочитавши Ваш лист я сів за рояль, – у мене сумне передчуття, що в моєму житті не буде іншої втіхи, окрім музики. І все ж… Це Ваш лейтмотив» [2, 94]. Після цих слів наведено музичну тему з чотирма підкресленими звуками: *до-дієз – мі – соль-дієз – сі-дієз*, що власне і становлять лейттему Штефі.

Цікаво, що значення «лейтмотиву Гейєр» виходить за межі одного твору, він з'являється також і в кількох інших опусах того ж періоду, зокрема, у циклі «Чотирнадцять багателей» ор. 6 для фортепіано, написаних у травні 1908 року. Ч. Хоргаш вказує, що остання багатель з цього циклу – вальс із назвою «*Ma mie qui danse» («Моя танцююча кохана»)* – основана на лейтмотиві Гейєр. Сама скрипалька вважала, що цей вальс є реакцією на її розставання з

[35] Штефі Гейєр (*Stefi Geyer*) – угорська скрипалька, народилася 28 січня 1888 року в Будапешті. Учениця Ене Хубая.

Б. Бартоком. Також зазначений лейтмотив з'являється у багателі № 13, програмна назва якої – *«Elle est morte» («Вона мертва»)* – натякає на те, що кохання залишилося у минулому. Сама Ш. Гейєр вказувала на ідентичність теми другої частини концерту та початкової теми Першого струнного квартету, акцентуючи, що її увагу на це звернув сам Б. Барток: «…в останньому листі він написав мені: „Я розпочав квартет; перша тема – тема другої частини: це моя пісня смерті"» [11, 92].

Концерт призначався для виконання самою Ш. Гейєр, однак чи то через хворобу, чи то через її сварку з композитором, цього так і не сталося. Прощальний лист дівчини від 13 лютого 1908 року ознаменував неминучий кінець безнадійного кохання. На прохання скрипальки Барток подарував їй рукопис щойно завершеного концерту, однак вона його так і не виконала. Майже п'ятдесятьма роками пізніше у розмові із Денісом Ділле Штефі Гейєр висловила думку, що Барток не зберіг копії концерту. Однак Д. Ділле припускає, що Б. Барток таки мав намір виконати Концерт навіть після розриву з Ш. Гейєр і на підтвердження наводить лист від скрипаля Анрі Марто, який пише, що не зможе виконати концерт до 1909 року і просить не розраховувати на нього та виконувати там, де Б. Барток захоче [11, 95]. Як би там не було насправді, концерт вперше прозвучав зі сцени лише після смерті Ш. Гейєр. Згідно її заповіту рукопис був переданий швейцарському диригенту Паулю Захеру, який і виконав цей твір зі своїм оркестром 30 травня 1958 року[36] на фестивалі Б. Бартока в місті Базель (Швейцарія). Солістом виступив швейцарський скрипаль Ханс-Хайнц Шнеєбергер (*Hans-Heinz Schneeberger*). Твір було опубліковано наступного року *Boosey & Hawkes* під назвою *Violin Concerto no. 1*.

Скрипковий концерт складається з двох частин: *Andante sostenuto* та *Allegro giocoso*. Б. Барток характеризував ці частини як музичні портрети Штефі Гейєр, адже обидві вони будуються на «лейтмотиві Штефі». Пізніше Ш. Гейєр впізнала у першій частині «молоду дівчину, яку він любив», а в другій частині — «скрипальку, якою він захоплювався»[37]. Є відомості, що Б. Барток планував і третю частину, у якій хотів зобразити «байдужу, холодну та мовчазну Штефі Гейєр»,

[36] Деякі дослідники вказують іншу дату: І. Ямпольський – 20 травня 1958 року, І. Нєстьєв – просто травень 1958 року.

[37] І. Ямпольський дотримується думки, що друга частина концерту є автопортретом Бартока, в якому «виражений в дусі романтичної іронії, а часом знущання, протест проти жорстокої дійсності» [5, 154–155].

однак надалі відкинув цей намір[38]. Тож, створюючи скрипковий концерт, молодий композитор мав на меті зобразити в ньому кохану дівчину у різних іпостасях. В одному з листів до Штефі Гейєр, написаному між кінцем листопада 1907 року і початком лютого 1908 року, Б. Барток наголошував: «Ця ідеалізована картина захопила всі мої думки та почуття. Такої прямої музики я ще ніколи не писав. Я віддаю перевагу їй сто разів, тому що вона говорить про вас і вам (тільки і виключно). Я дійсно написав це від душі – мені байдуже, що це нікому не сподобається, це має сподобатися тільки вам. Перша частина — моя сповідь вам» [10, 79].

Загадку для дослідників творчості Б. Бартока складає використання тематичного матеріалу Концерту в оркестровому циклі «Портрети» ор. 5. Першу частину нового твору Б. Барток назвав – *One Ideal*, другу – *One Grotesque.* При повній тотожності перших частин двох творів друга частина «Портретів» являє собою оркестрову версію вказаної вище Чотирнадцятої багателі. Виходячи з характеристики музики цієї багателі як «зловісно тривіального вальсу» (І. Нєстьєв), можна припустити, що другий «портрет» представляє ту «байдужу, холодну та мовчазну Штефі Гейєр», якій не знайшлося місця в Концерті. Дьордь Кроу (*György Kroó*) зазначає: «Ми не знаємо, чи фортепіанна п'єса, створена як чотирнадцята з «Багателей», яка є основою «гротескного» портрету, насправді була спочатку задумана як третя частина для скрипкового концерту. Чи це була «ненависна» музика, яку Б. Барток не зміг написати у лютому 1908 року? Він створив її пізніше тієї ж весни, і цілком можливо, що це також було визнанням у коханні, про що, здавалося б, свідчить напис на ескізі "*...con amore*"» [12, 201].

Згаданий вище лейтмотив Гейєр є головною тезою усього концерту, музичним втіленням його «позамузичного» змісту: у І частині концерту він є безумовно панівним, якщо не єдиним джерелом тематизму, у ІІ частині – поєднується із іншими тематичними елементами, також переважно похідними від нього.

Вже у початковій темі концерту лейтмотив Гейєр постає у двох варіантах: спочатку у точному, але зміщеному на пів тону вище – *ре–фа-дієз–ля–до-дієз*, а далі, у третьому такті, у низхідному русі та зі зміною мажорного тризвуку на збільшений с*і-бемоль–соль–мі-бемоль–сі-бекар.* Г. Вайс-Айгнер звертає увагу на те, що ці септакорди з'єднані

[38] Всі ці характеристики більшість дослідників дає із посиланням на Д. Ділле.

короткою арочною фігурою (тт. 2–3), з якої у тт. 7–9 буде розвиватись допоміжна тема у перших скрипок. Дослідник вважає, що «на відміну від односпрямованого лейтмотиву, ця коротка з'єднувальна фігура з її обертальним рухом та інтервальним стисненням (*сі–фа-дієз*, т. 2; *соль-дієз–фа-бекар*, т. 3) забезпечує основу для значної розробки частини» [16, 470]. Однак, на нашу думку, і арочна фігура, і допоміжна тема не є самостійними в інтонаційному відношенні, обидві вони походять від основного лейтмотиву: арочна фігура містить неточне дзеркальне відображення висхідних терцій, що окреслюють лейтмотив, а допоміжна тема поєднує варійоване викладення арочної фігури з «питальною» інтонацією, що прямо апелює до лейтмотивних терцій (*фа–мі-соль*).

Перш, ніж простежити подальший розвиток лейтмотиву в I частині, слід охарактеризувати її композиційну будову. Загалом, дослідники доволі обережні у визначенні форми I частини концерту. Так, І. Ямпольський вважає, що вона написана «у стилі вільної монотематичної імпровізації, що ґрунтується на поліфонічному розгортанні одного мелодичного „голосу"» [9, 155]. І. Нєстьєв говорить про тричастинність, засновану «на двох темах, що переплітаються в контрапунктичному синтезі» [7, 165]. Г. Вайс-Айгнер взагалі уникає конкретного визначення, оперуючи порядковими номерами розділів: у першому розділі він виокремлює фугальну експозицію, що складається з чотирьох проведень теми, та ряд варіацій, далі пише про «середину» частини (ц. 5) та заключний розділ (ц. 7.6). Узагальнюючи наведені точки зору та спираючись на власний аналіз партитури, що враховує послідовність викладення тематичних елементів, ступінь їхнього перетворення, а також тембровий фактор, спробуємо обґрунтувати власне бачення форми *Andante sostenuto*. Загалом, тут дійсно проглядається тричастинність репризного типу. Перший розділ містить експонування та розвиток виключно лейтмотиву та похідних від нього тематичних елементів. Тембровий розвиток тут пов'язаний з рухом від звучання струнних інструментів до поступового включення духових. Другий розділ (ц. 5) позначений зміною тематичного акценту: на перший план тепер виходить допоміжна тема, хоча і поєднується з елементами лейтмотиву. Окрім того, цей розділ починається з «соло» духових інструментів (англійський ріжок, гобой), до яких лише з часом додаються струнні. У третьому розділі (ц. 7.6) має місце контрапункт

висхідного лейтмотиву Гейєр (унісон контрабасів, віолончелей та альтів) та низхідної мелодії, яку Г. Вайс-Айгнер охарактеризував як варіант арочної фігури (скрипка соло). Темброве забарвлення (майже виключно струнні інструменти) також апелює до початкового розділу. Нарешті, в останніх тактах (ц. 8) композитор повертає основну тему у вигляді, максимально наближеному до первісного: тембр солюючої скрипки, звуковисотне положення (від звуку *ре*), цілісна структура (7 тактів). Оркестр «дбайливо» підтримує скрипку, яка «доспівує» висхідні терцієві ходи лейтмотиву на *pp*, «розчиняючи» звучання в гранично високому регістрі.

Повертаючись до ролі лейтмотиву Гейєр та похідних від нього тематичних елементів в музиці I частини, спробуємо систематизувати їх за векторами оновлення. По-перше, варіюються кордони основної теми. У повному, семитактовому, вигляді тема проводиться лише тричі: окрім першого, ще у другому і останньому проведенні (т. 1, ц. 1 та ц. 8). В інших випадках від неї залишається 4 такти, як у четвертому та шостому проведенні (ц. 2 та ц. 7.6), або 3, як у третьому та п'ятому проведенні (ц. 1.8 та ц. 6). Найчастіше тема представлена своїм чотиризвучним ядром – власне лейтмотивом, причому інколи навіть у цій найдрібнішій одиниці пропускається якийсь звук – останній (ц. 6.6) чи передостанній (ц. 3). Важливо, що лейтмотив може виступати не тільки як самостійна одиниця, а й як частина іншої теми. Так, наприклад, в ц. 4.9 в партії скрипки соло після проведення видозміненого лейтмотиву двічі повторюється його заключний секундовий зворот, який переходить у пунктирний секундовий вигук з попереднім октавним стрибком. На початку середнього розділу лейтмотив, навпаки, завершує мелодичну будову, початок якої окреслював звуковисотний контур допоміжної теми. Г. Вайс-Айгнер, звертаючи увагу на цей епізод лінійного поєднання допоміжної теми з елементами лейтмотиву та фігурою арки, зауважує, що таке переплетення тем і мотивів є типовим для багатьох ранніх творів угорського майстра [16, 472].

Другим вектором оновлення лейтмотиву є зміна його інтервальної структури. Септакорд, що утворюється в результаті руху по терціях, може бути не тільки великим мажорним, як у первісному варіанті, але й великим мінорним, великим збільшеним або зменшеним (ц. 6, партія валторни I). Цікавий приклад маємо в ц. 4, де композитор вибудовує в єдину мелодичну лінію три різних інтервальних варіанти

лейтмотиву: великий мажорний (*ля–до-дієз–мі–соль-дієз*), великий мінорний (*фа-дієз–ля–до-дієз–мі-дієз*) та великий збільшений (*ре–фа-дієз–ля-дієз–до-дієз*).

По-третє, змінюватися може звуковисотна позиція лейтмотиву та напрямок мелодичного руху. Інверсійний, низхідний, варіант трапляється не рідше, ніж висхідний. Як приклад, пошлемося на ланцюг висхідних секвенцій в партії скрипки соло, побудованих на інверсійному варіанті лейтмотиву (ц. 6.3). Кожній ланці цієї секвенції відповідають квінтою нижче віолончелі з контрабасами, утворюючи разом насичену імітаційну тканину.

Цікавим прийомом є також розподіл лейтмотиву між різними інструментальними партіями, як це можна побачити у тт. 8–10, де спочатку перший звук лейтмотиву з'являється у перших скрипок (*до-дієз*) і продовжується у скрипки соло (*мі–соль–сі-бемоль*), а потім його інверсійний варіант викладається у скрипки соло (*до–ля–фа-дієз*) і завершується у партії перших скрипок (*ре*). При цьому вказані звуки, будучи вписаними в розгортання більш протяжних мелодичних ліній, цілком виразно вичленовуються слухом із загального звучання.

У *Allegro giocoso* лейтмотив Гейєр відходить на другий план, відтіняючи більш дієві та енергійні нові теми. Стосовно форми другої частини дослідники також не схильні до конкретизації. Д. Купер вбачає тут сонатну форму з трьома тематичними ідеями. Г. Вайс-Айгнер дотримується тієї ж думки, однак зазначає, що вже з першої симфонічної спроби Б. Бартока, датованої 1902 роком, помітна тенденція до ускладнення традиційної сонатної форми додатковими тематичними будовами перехідного характеру. На його думку, ця тенденція набула наочної форми у I частині скрипкового концерту. Дещо прояснює питання композиційної організації *Allegro giocoso* і точка зору Е. Денісова, висловлена дослідником стосовно форми II частини Першого струнного квартету Б. Бартока, написаного того ж року, що й скрипковий концерт: «По формі – це доволі вільно трактоване сонатне Allegro. Тематичний матеріал його, як це найчастіше буває у Бартока, викладається у вигляді окремих тематичних імпульсів, дуже явно окреслених…» [4, 20]. Дійсно, в концерті Б. Бартока у структурно відокремлених розділах експонуються три теми, загальний характер яких цілком відповідає традиційним уявленням про зміст сонатної експозиції: енергійна ГП, лірична ПП (ц. 12.11) та скерцозна ЗП (ц. 13.9). Розробковий розділ

(ц. 16.15) будується переважно на головній та заключній темах, побічна ж представлена лише епізодично. Реприза (ц. 24) містить усі три тематичні зони експозиції, а кода (ц. 31), відокремлена від репризи народнопісенною цитатою, урочисто підсумовує основний тематизм концерту.

Розглянемо тепер, де саме і в якому контексті з'являється в другій частині лейтмотив Гейєр? Спогад про «ідеал» концентрується в розділах, пов'язаних з побічною партією: в експозиції, репризі та коді. В експозиції на перший план виходить інверсійний варіант лейтмотиву, який сплітається тут із пом'якшеними інтонаціями головної теми (ц. 12.11–13.3). Зв'язок з музикою I частини посилюється завдяки введенню тріольної ритмічної фігури, яка контрастує беззаперечному пануванню дводольності на інших розділах *Allegro giocoso*. Далі Б. Барток вплітає у розвиток фігуру арки (ц. 13.5), поступово розширюючи інтервал між звуками від початкової терції до септими. Ті ж самі «аркові» терції та похідні від них інтонаційні звороти переважно представляють лейтмотив у розробці (ц. 17.9), хоча зрідка у висхідних терцієвих ходах вгадуються і контури власне лейтмотиву (ц. 20.2, 20.5, 21.6, 21.8). В репризі лейтмотивні інтонації повертаються разом з ПП (ц. 28). Справжнім висновком звучить контрапункт побічної теми (скрипка соло) та лейтмотиву Гейєр (партія валторни I) в коді (ц. 34). Значущість цього епізоду підкреслена раптовою зупинкою стрімкого руху (*Lento*) та притишенням динаміки (*pp*). Звуки лейтмотиву (*до–мі–соль–сі),* «чіпляючись» за побічну тему, доспівують мелодію, що розчиняється в гранично високому регістрі скрипки, немов останнє «прощай» коханій дівчині.

Щодо жанрової природи твору, то сама Ш. Гейєр казала, що це «не справжній концерт, а скоріше фантазія для скрипки з оркестром» [11, 92]. Д. Ділле погоджується з нею, зазначаючи: «У строгому сенсі цього слова останнє позначення [тобто концерт – *Н. Д.*] важко виправдати, якщо не надати йому характеру концерту-фантазії» [11, 92]. Дійсно, доволі нетрадиційною для концертного жанру є двочастинна будова твору, а також співвідношення оркестрової та сольної партій, які не стільки «змагаються» між собою, скільки прагнуть до злиття, переплітаючись та проростаючи одна з одної. Особливо це помітно в першій частині концерту, де скрипка соло виступає як один з учасників струнної групи оркестру. Так, на початку

основна тема викладається сольно, потім до неї почергово додаються голоси інших струнних інструментів і вже не можна розрізнити який саме з голосів веде за собою інші. Разом з тим, характер сольної партії – наспівної в першій частині та блискуче віртуозної в другій – свідчить про суто концертне прагнення до граничного виявлення потенціалу інструменту, який постає тут у типово романтичній іпостасі – як голос серця, охопленого сум'яттям почуттів. Неможливо обійти увагою стилістичні особливості Першого скрипкового концерту. У порівнянні з Другим концертом (1938) народно-національне начало тут майже не відчутно, незважаючи на те, що композитор розпочав вже в цей період інтенсивну фольклористичну діяльність. Д. Купер вбачає у другій частині натяки на стиль вербункош, хоча і зазначає, що «більшість манер *style hongrois*, які переповнювали його [тобто Бартока – *Н. Д.*] попередні роботи, були відкинуті» [10, 81]. Також Д. Купер вважає невипадковим, що у «Чорній кишеньковій книжці» Б. Бартока після начерку пентатонного патерну, що є частиною першої теми концерту (тт. 5–6), була записана пентатонічна гама і кілька народних мелодій, що використовували той саме лад. Цікавою є і вставка в репризі II ч. короткої цитати з пісні «*Der Esel ist ein dummes Tier*» («Осел – нерозумний звір»), хоча вона, вказує не на фольклорні захоплення майстра, а на щасливі хвилини власного життя, адже, за спогадами Ш. Гейєр, вони з її братом та Б. Бартоком співали цю пісню у Ясберні.

Більш значущими, за думкою дослідників, в музиці Першого скрипкового концерту є впливи Р. Штрауса, К. Дебюссі та Р. Вагнера. Зокрема, вплив Р. Вагнера відчутний у другій частині, де Б. Барток спирається на напівзменшений септакорд, відомий як «Трістанів акорд». Д. Купер пише: «Спочатку тема транспонується на чисту квінту вище, ніж при першій появі в Прелюдії до «Трістана та Ізольди» (де звуки є *фа–сі–ре-дієз–соль-дієз*), і щоб продемонструвати, що це не випадково, Барток цитує «Трістанів акорд» на початковій висоті звуку…» [10, 81–82]. Що стосується впливів Р. Штрауса, то вони пов'язані, насамперед, з третьою темою експозиції *Allegro giocoso* (ц. 15.9). Г. Вайс-Айгнер прямо називає її «темою Штрауса», а Д. Купер та Д. Ділле вказують на зв'язок цієї теми із симфонічною поемою композитора «Дон Кіхот». Зокрема, Д. Ділле пише, що ця «тема явно нагадує тему Санчо Панса в "Дон Кіхоті". Але, як я вже сказав, ми нічого не знаємо про справжні мотиви і ніколи нічого не дізнаємося» [11, 96]. Впливи К. Дебюссі відзначає І. Ямпольський,

який вбачає їх у «прозорій» фактурі, переливах «фарб», «крихкості» мелодичних ліній. Сам Б. Барток в автобіографії вказував на те, що «з подивом виявив, що в його мелосі [К. Дебюссі – *Н. Д.*] також грають велику роль пентатонні звороти, як і в нашому [угорському – *Н. Д.*] фольклорі» [1, 175][39]. Ш. Гейєр вважала, що стиль І частини є менш Бартоком, а от стиль ІІ частини – це справжній Барток [11, 92].

Висновки. Підсумовуючи сказане, зазначимо, що Перший скрипковий концерт став безпосереднім відгуком Б. Бартока на любовні почуття, які охопили його у той час. Композитор присвятив цей твір Штефі Гейєр, про що сам неодноразово писав у листах. Музика концерту, фактично, проростає з її лейтмотиву, який відкриває концерт та у різноманітних модифікаціях пронизує усе музичне полотно І частини та, частково, ІІ частині, не даючи забути про образ коханої. Цей концерт доводить, що Б. Барток не відокремлював своє життя від творчості, а його музика, навіть без спеціальних вказівок, так чи інакше відображує його світовідчуття, думки та переживання.

Перспективи подальшого дослідження визначаються необхідністю виявлення спадкоємних ниток, що пов'язують Перший скрипковий концерт Б. Бартока з його наступними творами – скрипковими та концертними, що дасть можливість простежити шляхи опанування вказаних жанрових сфер композитором та довести, що його ранній твір є важливою сходинкою в еволюції стилю та оволодінні інструментальною специфікою скрипки – шляхів, які з часом призведуть до появи таких шедеврів як скрипкові сонати 1921–1922 років, Другий скрипковий концерт та Соната для скрипки соло.

Список використаних джерел і літератури:

1. Барток Б. Автобиография. *Зарубежная музыка XX века*: *Материалы и документы* / ред., сост. и комент. И. В. Нестьева. М.: Музыка, 1975. С. 173–176.
2. Барток Б. Избранные письма / сост. и вступ. статья Е. Григорьевой; пер. с венг. и примеч. Н. Пискуновой. М.: Сов. композитор, 1988. 288 с.
3. Геді А.І. Особливості угорського національного стилю в творах для фортепіано з оркестром Б. Бартока: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мист.: 17.00.03 / ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків, 2021. 17 с.
4. Денисов Э. Струнные квартеты Белы Бартока. *Современная музыка и проблемы композиторской техники*. М.: Сов. композитор, 1986. С. 18–31.
5. Зорькіна О. Перший концерт для скрипки з оркестром Б. Бартока та його виконавська доля. *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях*

[39] Подібні звороти можна побачити, наприклад, у тт. 5–6 І частини скрипкового концерту.

молодих науковців України: Матеріали VIII Всеукр. наук.-твор. конф. студ. та аспір. / ХДУМ ім. І.П. Котляревського. Харків, 2008. С. 101–102.
6. Корчова О.О. Музичний модернізм як terra cognita: монографія. Київ: Музична Україна, 2020. 469 с.
7. Нестьев И.В. Бела Барток: монография. М.: Музыка, 1969. 800 с.
8. Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество. Будапешт, 1971. 392 с.
9. Ямпольский И. Первый скрипичный концерт Белы Бартока. *Избранные исследования и статьи* / ред. Ю. Келдыш. М.: Сов. комп., 1985. С. 153–162.
10. Cooper D. Bela Bartok: Yale University Press, 2015. 456 p.
11. Dille D. Documenta Bartókiana, 2. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965. 145 p.
12. Horgász C. Object Representation in Music Illustrated by a Psychoanalytical Study of the Origins of Béla Bartók's First Violin Concerto and Two Portraits. Psychiatria Danubia 9, December 1997. no. 4. P. 195–205.
13. Jobbágy S. A Performer's Guide to Béla Bartók's Violin Concerto No. 1, Opus Posthumous, 1907–1908. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of musical Arts. University of North Texas, 2013. 43 p.
14. Kárpáti J. Bartók's Chamber Music. Stuyvesant: Pendragon Press, 1994. 508 p.
15. Somfai L. Documenta Bartókiana, 5. Neue Folge. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977. 224 p.
16. Weiss-Aigner G. The 'Lost' Violin Concerto, in The Bartók Companion, ed. Malcolm Gillies London: Faber and Faber, 1993. P. 468–476.

References:

1. Bartok, B. (1975). Autobiography. Foreign music of the XX century: Materials and documents. I. V. Nestiev (Ed.). M.: Muzyka [in Russian].
2. Bartok, B. (1988). Selected letters. E. Grigorieva (Ed.). (N. Piskunova, V. Pepper, S. Maskurenkova, Trans). M.: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
3. Gedi, A.I. (2021). Features of the Hungarian national style in works for piano and orchestra by B. Bartok: abstract of a dissertation for the degree of candidate of art history: 17.00.03. Kharkiv NUA I.P. Kotlyarevsky [in Ukranian].
4. Denisov, E. (1986). Béla Bartok's String Quartets. Modern Music and Problems of Composer's Technique, 18–31 [in Russian].
5. Zorkina, O. (2008). The first concerto for violin and orchestra by B. Bartok and his performing destiny. *Proceedings from VIII The eight All-Ukrainian Scientific and creative Conference of students and graduate students "Art and ways of its comprehension in researches of young scientists of Ukraine"*. (pp. 101–102). Kharkiv NUA I.P. Kotlyarevsky [in Ukranian].
6. Korchova, O.O. (2020). Musical modernism as terra cognita. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukranian].
7. Nestiev, I.V. (1969). Bela Bartok: Monograph. M.: Muzyka [in Russian].
8. Uyfalushi, J. (1971). Bela Bartok. Life and creativity. Budapesht: Korvina [in Russian].
9.Yampolsky, I. (1985). Bela Bartók's First Violin Concerto. Selected Studies and Articles. Y. Keldysh (Ed.). M.: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

10. Cooper, D. (2015). Bela Bartok. Yale: Yale university press [in English].
11. Dille, D. (1965). Documenta Bartókiana, 2. Budapest: Akadémiai Kiadó [in Germany].
12. Horgász, C. (December 1997). Object Representation in Music Illustrated by a Psychoanalytical Study of the Origins of Béla Bartók's First Violin Concerto and Two Portraits. Psychiatria Danubia 9, 4, 195–205 [in English].
13. Jobbágy, S. (August 2013). A Performer's Guide to Béla Bartók's Violin Concerto No. 1, Opus Posthumous, 1907–1908. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of musical Arts University of North Texas [in English].
14. Kárpáti, J. (1994). Bartók's Chamber Music. Stuyvesant: Pendragon Press [in English].
15. Somfai, L (1977). Documenta Bartókiana, 5. Neue Folge. Budapest: Akadémiai Kiadó [in Germany].
16. Weiss-Aigner, G. (1993). The 'Lost' Violin Concerto, in The Bartók Companion ed. M. Gillies (Ed.). London: Faber and Faber [in English].

UDC 78.08.780.616
DOI 10.33287/222223

Мінгальов Павло В'ячеславович,
аспірант Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка
тел. (096) 575 - 53 - 13
e-mail: mingalyov@live.com
https://orcid.org/0000-0002-4916-4175

Гончаренко Олена Віталіївна,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка
тел. (095) 805 - 38 - 39
e-mail: honcharenko_olena@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-5866-6839

ЦИКЛИ МІНІАТЮР Ф. ЯКИМЕНКА В КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета статті – визначити традиційність та новаторство циклів фортепіанних мініатюр Ф. Якименка та виявити основні риси його творчого почерку у контексті розвитку фортепіанної музики малих форм кінця XIX – початку XX століття. **Методи дослідження**. У

роботі використано комплекс теоретичних методів: історико-культурологічний – для аналізу джерел та вивчення концептуальних засад фортепіанної творчості українських композиторів початку XX століття; системний – для систематизації малих форм у фортепіанній творчості Ф. Якименка; жанрово-стильовий – для вивчення специфічних ознак (поетики, мелодики, моторики, опори на національні традиції тощо) циклів фортепіанних мініатюр, а також для виявлення провідних тенденцій розвитку української фортепіанної культури зазначеного періоду. Крім того, використані практичні методи: збиральний та описовий. **Наукова новизна**. На основі аналізу наукових джерел та музичного аналізу творів Ф. Якименка виявлено характерні ознаки циклів фортепіанних мініатюр композитора, що є одним з найважливіших жанрів фортепіанної культури України досліджуваного періоду, але донині не отримали належної уваги музикознавців. **Висновки**. Фортепіанні цикли Ф. Якименко є одними з дивовижних взірців української музики, які за своєю різноманітністю, новизною та чарівністю постають конгломератом композиторських пошуків початку XX століття та передбаченням найцінніших і важливих музичних знахідок подальшого часу. В циклах фортепіанних мініатюр композитора спостерігаються тенденції імпресіонізму, експресіонізму, космізму, колірної музики, дивовижно перетворені індивідуальною майстерністю романтичні та неокласичні тенденції, тут можна знайти і «скіфський стиль», і механістичність, що будуть дуже затребувані у творчості майбутніх поколінь митців та відзначатимуть їх творчий стиль.

Ключові слова: музичне мистецтво кінця XIX – початку XX століть, фортепіанна мініатюра, цикл фортепіанних мініатюр, творчість Ф. Якименка, виконавські прийоми, стиль, жанр.

Mingalyov Pavlo, postgraduate Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

Honcharenko Olena, Candidate of Study of Art (Ph. D.), Senior Lecturer Department of fine arts, musicology and culturology Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

Cycles of miniatures by F. Akimenko in the context of Ukrainian piano art trends at the beginning of the 20th century

The purpose of this article is to determine the traditionality and innovation of F. Yakymenko's cycles of piano miniatures and to identify the

main features of his creative handwriting in the context of the development of small-form piano music of the late 19th and early 20th centuries. **The research methods** are analytical, historical, art history, performing. **The scientific novelty** lies in the fact that, based on the analysis of scientific sources and musical analysis of the works of F. Yakymenko, the characteristic features of the composer's piano miniatures, and especially the cycle of piano miniatures, which is one of the most important genres of the artistic culture of Ukraine of the studied period, are revealed. **Conclusions**. The piano cycles of F. Yakymenko are one of the amazing examples of Ukrainian music, which, in their diversity, novelty and charm, become a conglomerate of composer's searches of the early 20th century and a prediction of the most valuable and important musical discoveries of the next century. In the cycles of the composer, there are tendencies of impressionism, expressionism, cosmism, color music, romantic and neoclassical tendencies surprisingly transformed by individual skill, one can find both the „Scythian style" and mechanicalness, which will be in great demand among future generations of artists and will designate their creative style.

The key words: musical art of the late 19th – early 20th centuries, piano miniature, cycle of piano miniatures, F. Yakimenkos work, performing techniques, style, genre.

Постановка проблеми. Наприкінці XIX – початку XX століть стан розвитку музичного мистецтва характеризувався великою невизначеністю. Нескінченна черга стилів та напрямів, що змінювали один одного у художній творчості, призвели до значних суперечностей у визначенні спадкоємця романтичного стилю в музиці, що майже усе XIX століття безроздільно панував у культурному просторі Європи й не поступався своїми позиціями у новому столітті.

Небувалий підйом культурного життя в цей період дістав назву «срібного віку» мистецтва. Численна когорта видатних композиторів, письменників, художників торували нові, незвідані шляхи у творчості. Стильові вектори та напрямки у мистецтві, які вони розробляли, претендували на домінуючий статус у нову добу. Такі дуже індивідуальні, авторські добутки привертали багатьох інших, хоча і меншого масштабу, однак безумовно талановитих митців. Відзначене тяжіння зрештою реалізувалось у формуванні кількох угрупувань, що мали різні стильові та творчі завдання.

Один з провідних напрямків, відповідний духу часу, який мав багато прихильників, був невіддільний від імені видатного композитора та піаніста О. Скрябіна (хоча тільки впливом цього митця в музиці не обмежувався). Від романтизму він відрізнявся насамперед колом образів, пов'язаних із містикою, вічністю, космосом. Це було співзвучно із символізмом у літературі та живописі, який ще активно розвивався на той час у Європі та яскраво виявився в музиці.

Музичний символізм вплинув не тільки на програму, а й на жанри та форму творів. Одне з головних місць у цьому напрямку займала мініатюра, насамперед фортепіанна, а також цикли мініатюр, об'єднані зазначеною автором явною або з прихованою програмою, часто з назвами прелюдія, поема, *morceaux* (уривок, частина) та ін. Зміст таких п'єс слухач міг уявити сам, якщо мав достатній музичний і культурний досвід, хоча йому, як і композитору, можливо було складно висловити їх назву.

У сенсі мелодійної та гармонійної мови також відбулися значні зміни. З одного боку, гармонія ускладнилася, збагатилася новими звуковими поєднаннями. «Згустить мережу переплетених голосів так, щоб кожна ліана обвилася навколо іншої до непрохідності незайманого лісу», так писав про музику О. Скрябіна сучасник [25, 246] і це повною мірою стосується усіх композиторів цього напрямку. З іншого боку, спостерігалась тенденція до символьності, значущості частки кожної вертикалі, кожного мелодійного обороту, змушуючи дбайливо дозувати звукові фарби, залишаючи місце для кожної з них і не затіняючи її фактурою.

Ще однією впливовою течією музичного мистецтва зазначеної доби, яка мала численних послідовників і шанувальників, був імпресіонізм, який традиційно пов'язується з ім'ям К. Дебюссі. Його відкриття у сфері звукових ефектів з використанням традиційних музичних інструментів надавали можливість неймовірно точно відтворювати не абстрактні символи, а цілком зрозумілі живописні замальовки. Відобразити момент реального світу, а точніше – враження від моменту, цілком людяне та знайоме – було метою композиторів-імпресіоністів. Цьому підкорялися і мелос, і гармонія, і фактура творів, при тому напрацьовані століттями закони композиції втрачали своє значення.

І символістські, і імпресіоністичні тенденції не відрізнялися крайнім радикалізмом, слідуючи загалом романтичним шляхом і

швидше збагачуючи його, ніж заперечуючи й відкидаючи. Однак наприкінці XIX – на початку XX століття вони вважалися найновішими, виключно передовими напрямками. Це підтверджують слова В. Ребікова, якого вважали одним із найрадикальніших модерністів свого часу: «Останнім часом у галузі музики з'явилися прихильники моїх поглядів - француз Дебюссі та російський Скрябін. І немає сумніву, що з кожним роком наша «нова музика» набуватиме дедалі більше прав громадянства» [20, 81].

Ця біполярність, характерна риса музичного мистецтва на просторі усієї Європи, визначала основні його вектори, які опановували молоді композитори. Тож не дивно, що творчість талановитого харківського композитора Ф. Якименка водночас перебувала у руслі цих двох течій, поєднуючи риси обох. Це визначало особливості індивідуального стилю митця, який був надто обдарованим, щоб стати ще одним епігоном видатних сучасників, і створив свій унікальний художній всесвіт, що притягував до себе прихильників і мав виняткове, музичне обличчя.

Свого часу Ф. Якименко був цілком успішним композитором, його твори регулярно видавалися у багатьох європейських видавництвах, у тому числі й у знаменитих – М. Бєляєва та П. Юргенсона, а отже, користувалися цілком заслуженою популярністю у виконавців та слухачів. Цій популярності сприяла передусім відносна простота і доступність фортепіанних мініатюр композитора, в яких і «знайшов, головним чином, форму, що відповідає своїм захопленням, талант Ф. Якименка» [19, 284]. Проте простота зовнішня, віртуозна зовсім не була простотою музичного задуму та невигадливістю його автора. Навпаки, фортепіанні мініатюри композитора пронизані витонченим ліризмом, одягнені в чітко продуману форму та якісно опрацьовану структуру.

Обсяг окремої статті не дозволяє оцінити масштаб і значущість всієї фортепіанної творчості композитора. Однак можна визначити основні характерні риси фортепіанного стилю Ф. Якименка, що сконцентровані у деяких циклах його фортепіанних мініатюр, а саме: *три morceaux op. 16* (1903), *Uranie, La muse du ciel, esquisses fantastiques* (Уранія, Муза неба, Фантастичні ескізи) *op. 25* (1904), *10 прелюдій op. 46* (1911). Певною мірою ці твори є ретроспективою творчості митця передреволюційного періоду, а крім того, демонструють ознаки як консервативних, так і новітніх течій кінця

XIX – початку XX століття та деякі унікальні риси, які випереджають свій час.

Аналіз сучасних публікацій. Протягом останніх ста років дослідники неодноразово зверталися до теми фортепіанного мистецтва «срібного віку», багато аспектів якого ретельно вивчені. Можна з упевненістю сказати, що головні стилі та напрямки, творчість видатних представників (К. Дебюссі, О. Скрябіна, М. Равеля, М. Метнера, С. Рахманінова, І. Стравінського та ін., композиторів нової віденської школи та «французької шістки») отримали широке висвітлення у численних статтях і публікаціях.

Але композиторам меншого масштабу, які з тих чи інших причин не ствердилися на музичному обрії в до- та післяреволюційний періоди, а також їх творчості, уваги приділялось і приділяється менше. Однією з причин є думка, що вплив цих художників не був визначальним в історії музичного мистецтва, що їх можливості були обмежені, а творча спадщина не являлась скільки-но значущим явищем у музиці. Стосовно Ф. Якименка це ще підсилювалось політикою замовчування його як емігранта, який в 1920-х роках виїхав за кордон.

Сьогодні не має сумнівів, що таке ставлення до Ф. Якименка є зовсім несправедливим. Маючи безумовний талант і забезпечивши вагомий внесок не лише в українську, а й у світову музику, композитор донині не отримав належної уваги дослідників і виконавців. Донедавна єдиними джерелами інформації служили оглядові статті у багатотомних музичних єнциклопедіях та інших подібних виданнях. Більш детальні відомості містила автобіографічна стаття самого Ф. Якименка [3]. З публікацій 1910 – 1920-х років загальну характеристику композиторського стилю і творчості митця включали попередня стаття Є. Петровського [19] та деяких інші публікації РМГ, праці В. Каратигіна [11], М. Малкова [15], Б. Асаф'єва [4], Л. Сабанєєва [2], рецензії Р. Геніки [5-6], деякі листи О. Глазунова [7], О. Скрябіна [22].

Порівняно недавно появилися публікації, в яких докладніше розкриваються ті чи інші сторони творчості композитора. Можна вказати на дослідження О. Матюшиної [16], монографію М. Говар [8] та дисертацію А. Калашникової [10], в яких один із розділів присвячено мініатюрам Ф. Якименка, статті Є. Кривцової [14], О. Козачук [13], О. Таранченко [23], І. Грінчук та Т. Грищенко [9],

І. Новосядлої [18], Н. Набокової [17], І. Савченко [21], Тарапати-Більченко Л. [24], Ковальської-Фрайт О. [12] та ін., де аналізуються різні аспекти творчості композитора. Загалом, можна констатувати, що творчість одного з найталановитіших українських митців розглянута досить поверхово і чекає на всебічну розробку. Отже, недостатній стан дослідженості творчості Ф. Якименка, зокрема жанрово-стильових тенденцій його фортепіанних циклів, визначає **актуальність** тематики даної статті.

Мета статті – визначити традиційність та новаторство циклів фортепіанних мініатюр Ф. Якименка й виявити основні риси його творчого почерку у контексті розвитку фортепіанної музики малих форм кінця XIX – початку XX століття.

Об'єкт дослідження – українська фортепіанна мініатюра та цикли мініатюр кінця XIX – початку XX ст., **а предмет** – тенденційні особливості розвитку жанру мініатюри в українській фортепіанній музиці означеного періоду.

Виклад основного матеріалу. Формування індивідуального стилю Ф. Якименка проходило під впливом кількох помітних музичних явищ. Звичайно, найсильніший вплив, особливо в початковий період творчості, здійснила творчість членів «Могутньої купки», адже до кінця XIX століття авторитет цього об'єднання був дуже високий. Простота та щирість мелодії, звернення до народної музики та її мелодизму (навіть у творчості 1920 – 1930-х років: «Три п'єси на українські теми», 1925), уникнення зайвого та непотрібного віртуозного блиску дозволило дослідникам з деяким припущенням називати Ф. Якименка продовжувачем традицій «кучкістів» (треба згадати й навчання Ф. Якименка у придворній капелі та у консерваторії в Санкт-Петербурзі у чудових музикантів – М. Балакірєва, А. Лядова, М. Римського-Корсакова).

Великий вплив на індивідуальний стиль композитора здійснила європейська романтична школа, особливо видатні представники пізнього романтизму Й. Брамс та Е. Григ. Їх фортепіанна творчість загалом визначила жанр вільної фортепіанної мініатюри та циклу мініатюр як основні у музичній творчості на зламі століть. Форма і фактура творів цих митців стала для Ф. Якименка взірцем для наслідування набагато більше, ніж твори Ф. Шопена та Ф. Листа. Варто згадати також образну спорідненість мініатюр Ф. Якименка з фортепіанною лірикою П.І. Чайковського (чуттєвість, меланхолія,

елегійність настроїв та емоційна відкритість музики П.І. Чайковського були предметом наслідування для багатьох митців).

Ці три музичні пласти, музичні універсуми доби переважали на початку композиторської кар'єри Ф. Якименка, з цього починався для нього пошук творчого шляху. Характеризуючи цей початковий період, В. Каратигін писав, що «вже в ранніх творах Якименка виразно звучить та нота роздумливого смутку, відчувається той ухил до настроїв елегійних, ідилічних, до ніжного та м'якого сентименталізму, збагаченого легким серпанком тонкого та своєрідного містицизму, схильність до тихої і чистої мрійливості, яка дедалі більше заволодіває душею композитора. І розвиток цих характерних рис у музиці Якименка відбувається, звичайно, у найтіснішому зв'язку з поступовим визволенням техніки його з-під влади безособово-академічних норм» [11, 38]. Цей виклад творчого кредо композитора доволі точно засвідчує відмінні риси його ранніх творів.

Одним із цікавих циклів, написаних ще до першої поїздки до Франції, є три *morceaux op. 16*, які Ф. Якименко закінчив у 1900 році, видані М. Бєляєвим у 1903 році. Цикл мініатюр складається з трьох п'єс: «Осіння пісня», «Ідилія», «Вальс». Сам цикл немає програмної назви, але мініатюри безумовно задають характерний тон усьому опусу. Вони всі пронизані настроєм роздумів, мрій та щирого оптимізму. Хіба що легку меланхолію можна почути в «Осінній пісні», що разом із назвою споріднює цю музику з «Жовтнем» П. Чайковського з циклу «Пори року» *op. 37bis*, «Осінньою піснею» *op. 26* А. Ляпунова, циклами В. Ребікова «Осінні мрії» *op. 8* та «Осіннє листя» *op. 29* та деякими іншими творами. Осіння тема, овіяна настроями легкого смутку, асоціаціями з опалим листям і дощем була надзвичайно популярною в період «срібного віку» не тільки в музиці, а й у літературі (В. Розанов «Опале листя», І. Франко «Зів'яле листя» та ін.) та живопису (картини І. Левітана, В. Полєнова та ін.).

Будова циклу схожа з тричастинними побудовами сонатно-симфонічного циклу, реалізованими у надкомпактних розмірах. Перша п'єса, починаючись у темпі *Largo* в *h-moll*, продовжується *agitato* у середньому розділі і наприкінці у репризі повертається до першого темпу в *gis-moll*. По суті, вона являє собою мініатюрну сонатну форму, що властиво тричастинному циклу. Наступна друга частина циклу «Ідилія» (темп *Andantino – Moderato*) відтіняє початок життєрадісного фіналу, швидкого вальсу в *Allegro molto*. Можна

констатувати, що внутрішні зв’язки циклу спираються на традиції великої форми та програмну спорідненість, а не на лейтмотивну, тональну чи сюїтну будову. У Фіналі виразно проявляються ознаки, характерні майбутнім мініатюрам композитора, – оркестрове мислення, при якому звучання фортепіано «має на увазі використання оркестрових фарб у всій різноманітності їх тембрів. Таким чином, фортепіано мислиться автором як інструмент, еквівалентний оркестру, що володіє кольоровою колористичною палітрою» [8, 168].

Це сповна стосується й найвідомішого циклу Ф. Якименка «*Uranie, La muse du ciel, esquisses fantastiques» op. 25* (далі просто «Уранія»), який яскраво демонструє основні риси творчості композитора. Твір написано 1904 року в Ніцці, він знаменує період зрілості художника, становлення його творчого кредо. Тут яскраво проявляється звільнення техніки «з-під влади безособово-академічних норм» [11, 38], коли композитор повною мірою заявляє про себе в музичному світі як про яскраву індивідуальність. Його індивідуальний стиль стає далеким від традицій «Могутньої купки» та від спадщини Е. Гріга та П. Чайковського: «Тут була фантазія, тут були свіжі фарби, тут був колорит, і на всьому лежав відбиток новизни і безпосередності <…> З того часу зірки, вогні яких музикант прагнув відобразити своїми гармоніями, залишилися його незмінною прихильністю та любов'ю» [19, 283]. Ці рядки засвідчили великий крок у творчості Ф. Якименка, зроблений за кілька років, проведених за кордоном.

Жанр «Уранії» визначено автором як «фантастичні ескізи», хоча Є. Петровський називає опус також фортепіанною поемою або сюїтою [19, 282], а Р. Геніка пише про «повітряний, немов витканий з хмар і туману етюд» [6, 313]. Побічно це вказує на незвичайну, але дуже вдалу конструкцію твору: чотири п’єси опусу становлять класичний сюїтний цикл, що своїм корінням сягає XVII століття, особливо повільна третя частина – *andante sostenuto* та фінал – *allegro*. Крім того, в «Уранії» спостерігаються «риси симфонічного циклу: її драматургічний розвиток визначається неухильним спрямуванням до фіналу, що є апофеозом усього попереднього розвитку» [8, 169]. Наявна тут і спорідненість із жанром фортепіанної фантазії (особливо близької до фантазії *C-dur* Р. Шумана, яка має риси циклічності та назви до кожної частини, що згодом не увійшли до видання). Як фантазії Шумана, твору Якименка передує епіграф із Ф. Шлегеля, що починається словами «Уві сні земного буття ...», з ним контрастує

епіграф до першої п'єси «Уранії» з К. Фламмаріона: «Прийди, прийди в небесні височини, далеко від землі...» [1]. Ф. Якименко прямо декларує марність пошуків свого ідеалу в земному просторі, протиставляючи тяжіння вгору до зірок, у незвідані далі інших світів.

Асоціації із поемою виникали не випадково. На початку XX століття цей жанр був доволі новий і асоціювався більше з творчістю О. Скрябіна (насамперед поеми для фортепіано), хоча його прообрази існували у симфонічній музиці Ф. Ліста, Б. Сметани та інших європейських митців. Основна відмінність від інших – це насамперед цілком відчутний сюжетний зміст, що вказувався автором або однозначно був на увазі. Певною мірою, вплив О. Скрябіна можливий і в «Уранії», зважаючи на їх близьке знайомство, з особливим теплом згадуване Ф. Якименком [3, 288]. Усе це, як і сюжетна програма циклу *op. 25* (свого роду опоетизоване лібрето), надало змогу вважати твір фортепіанною поемою. В цьому сенсі також показовим є закінчення мініатюр, що відповідають швидше завершенням розділів одного твору, ніж фіналам окремих частин, нехай і одного циклу.

Як уже вказувалося вище, «Уранія» складається з чотирьох частин, кожна з яких має власний підзаголовок. Не вдаючись у подробиці літературного прообразу твору, а саме «Уранії» К. Фламмаріона, що оповідає про астральні перевтілення, а також ясновидіння, віщі сни та інші езотеричні явища, в циклі Ф. Якименка проявляється близькість до філософських образів О. Скрябіна і до поглядів О. Блаватської, з якою був знайомий К. Фламмаріон.

У першій п'єсі циклу, першому ескізі, Ф. Якименко застосовує значний арсенал засобів фортепіанної виразності, причому не тільки загальноприйнятих, а й нових, модерністських. Вказівка на початку вступу – *andantino con sublimita* (піднесено) вказує не скільки на метричне, скільки на чуттєве позначення темпу, первісне, внутрішнє прагнення у висоту. Позначення *con sublimita* також має перша частина симфонії № 4 *Los Angeles* А. Пярта, і це зовсім не випадково. Перша мініатюра «Уранії», як і перша частина симфонії А. Пярта починається з соль дієзу в *E-dur,* у біло-блакитній тональності, що символізує світи в небесах та космос за ними. Починається мініатюра з одноголосного вступу на *PP*, що символізує світ мрій, світ неземної матерії; схоже мінімалістичне проведення теми на *PPP* також є у симфонії. Твір А. Пярта написаний не так давно, у 2008 році, доводячи, що й через

понад 100 років, музичні ідеї Ф. Якименка не втратили своєї свіжості та актуальності.

Далі в мініатюрі композитор створює ефект польоту, а точніше підхоплення потоком, не так швидким, як легким і вільним. Ритмічні тріольні конструкції створюють образ безперервного руху, арпеджовані акорди на довгій педалі демонструють прагнення до імпресіоністичної, барвистої образності. Звичайно, вплив К. Дебюссі тут проступає досить виразно, але сама фактура набагато більше модернізується для зображення інших, неземних явищ та образів. Можна процитувати Є. Петровського: «Ловлячи своєю прозорою гармонією, м'яким мерехтінням модуляцій, легкістю і стрімкістю ритму, відображення гри променів, Якименко хоче захопити чари променю, вловити відповіді душі, полоненої, захопленої і збентеженої таємничою грою небесних вогнів та вогняних знамень» [19, 283] – це значно відрізняє підхід Ф. Якименка від французьких імпресіоністів. Завершується перша мініатюра різкими важкими дисонуючими акордами, розкладеними у крайніх регістрах, які обривають легкість польоту і готують різкий перехід до нових образів.

Друга мініатюра з підзаголовком «*Dans un autre monde. (Reyes d'artiste)*» («В іншому світі. (Сон артиста)») та більш розгорнутим епіграфом *«Leger comme la fumee, vetu de blanc, un etre d'une forme indecise indecise in'apparut. Surpris, j'admirais durant quelque temps cette vision enigmatique, quand tout a coup elle disparut»* («Легка, як дим, одягнена у білий одяг, безтілесна істота постала перед мною. Здивований, я деякий час захоплювався цим загадковим явищем, як раптом воно зникло») представляє вже не відчуття руху, а примарний образ, хоча й не відчутний, але цілком реальний. Чудернацький, дещо незграбний ритм, нагадує «Швидкоплинності» С. Прокоф'єва (1915-1917), особливо № 11, яка, так само як і мініатюра «Уранії», побудована на повторюваній ритмічній фігурі «одна восьма – дві тридцять других». Близький у цих творах і тонально-гармонічний план, який у мініатюрі Ф. Якименка знаходиться в межах *D-dur – d-moll,* а у С. Прокоф'єва на ноті «ре», що повторюється.

Третя п'єса «Уранії», *Andante sostenuto*, виконує ту ж роль, що й повільні частини симфонії або сюїти, а авторська позначка *con misterioso* одразу визначає її характер. Підзаголовок цієї частини циклу: «*Dans la brume de l'infini se decoupait morne, mais grandiose le tableau d'un pays enigmatique aux contours fuyants... Un murmure, pareble*

a une voix mysterieusi. Vibrait dans l'espase...» («У тумані нескінченності вимальовується за обрієм невиразна, і, водночас, грандіозна картина загадкової країни. Шепіт, схожий на таємничий голос, тремтить у просторі...»).

Послідовне чергування октав у двох руках підкреслює дві окремі мелодійні лінії, що приводять до потужних дзвонових акордів *maestoso* на *FF*. Розкладені дисонуючі співзвуччя створюють враження грандіозної космічної картини, що розкривається перед очима, вселяючи швидше страх, ніж цікавість. Цей прийом неодноразово використовувався композиторами до Ф. Якименка, але тут він трансформується, стає майже фізично відчутним і тяжіє вже до дзвонів другої частини Сонати № 7 для фортепіано С. Прокоф'єва. Після невеликого спаду наступає нова хвиля напруги, фактурно більш насичена, з *P* до *FF*, готуючи звучання ще більш потужного акордового комплексу.

Такі звукоутворювальні прийоми були цілком унікальними на початку XX століття і мало співвідносилися з панівними тоді композиторськими техніками, які застосовувалися у фортепіанних мініатюрах. Тут немає будь-якої камерності, характерної для мініатюр, на що звертали увагу вже сучасники: «М'яка жіночність змушує його залишатися у сфері чистого споглядання, і прагнення до ототожнення себе з всесвітом виражається у формі занурення в нірвану світобудови», протиставляючи це О. Скрябіну, який з «геніальною зухвалістю вривається у світовий порядок і владно диктує свою волю, самостверджуючи свою божественну особистість» [15, 22].

Заключний розділ мініатюри є переходом до четвертої п'єси, фіналу циклу. Тут з'являються перші відблиски яскравих звукових кольорів, що накладаються один на одного. Про це говорить і епіграф: «*Soudain le tableau se transforma: un soleil scintillant de mille feuxe et repandant des rayons multicolores surgit d'horison in inondant le monde d'une clarte eblouissante... L'air se remplit de chansons joyeuses*» («Раптом картина змінилася: сонце, переливаючись міріадами вогнів, засліпило своїм світлом. Повітря наповнилося радісним співом невідомих птахів і голоси торжествуючої природи злилися в один гармонійний акорд»). Впродовж всього звучання мініатюра не втрачає цієї легкості та повітряності, починаючись *leggierissimo, scherzando,* вона анітрохи не в'язне у своїх світлових потоках.

Зображення світлових відблисків, як і пташиного цвірінчання протягом усього фіналу досягається завдяки форшлагам у правій руці. Зазначеним наслідуванням звуків природи, співу птахів цей химерний колорит надзвичайно споріднений з французькою музикою, починаючи ще з епохи рококо (Ж.Ф. Рамо, Л. Дакен) аж до сучасних композитору імпресіоністів. Особливо яскраво ця фактурна подібність простежується з «Грою води» М. Равеля, написаною трохи раніше, та з його ж пізнішою «Ундиною» з циклу «Нічний Гаспар». Зазначений цикл французького композитора цікавий ще й тим, що він концептуально схожий з «Уранією»: три його програмні п'єси становлять комплекс, який водночас нагадує як збірку різнохарактерних п'єс-поем, об'єднаних сюжетною та образною сферою, так і тричастинну будову сонатно-симфонічного циклу. Образна сфера «Нічного Гаспара», нехай і більш похмура, також споріднена з «Уранією». Подібний і образний зміст двох творів, оскільки тексти А. Бертрана, які слугували основою для написання циклу М. Равеля, змальовують ірреальний світ сновидінь, наповнених видіннями та примарами.

Фінал і весь цикл Ф. Якименка завершуються довгими акордами. Спокійні й трохи задумливі вони за звучанням дещо перегукуються з акордовими послідовностями творів Ф. Ліста (наприклад, у коді Сонати *h-moll*). Безсумнівно, фінал та закінчення твору можна також трактувати у кольорі, адже *D-dur* – тональність яскрава, радісна, піднесена, що асоціюється із жовтою фарбою та сонячним світлом. Таке її сприйняття повністю збігалося в М. Римського-Корсакова, в О. Скрябіна і в Б. Асаф'єва.

У становленні композиторського стилю Ф. Якименка «Уранія» *op. 25* стала радше революцією, ніж еволюцією, одразу висунувши митця в один ряд із передовими модерністами свого часу. Яскравість, звучність, фактура і навіть колір музики уособлюють нові композиторські прийоми того часу, що багато в чому передували наступним тенденціям. Тут виразно відчувається бажання композитора знайти свою індивідуальну музичну мову і відійти від наслідування, нехай і вельми умовного.

На думку автора статті, одним з найцікавіших, але водночас майже не виконуваним і не часто згадуваним є цикл Десяти прелюдій *op. 46*, написаних Ф. Якименком у 1911 році. Цей опус перебуває ніби в затінку відоміших програмних циклів композитора, написаних у той

самий період творчого піднесення, які отримали цілком заслужену популярність.

Важливо відзначити, що жанрові інтереси композитора цього періоду не обмежувалися циклами мініатюр, таких як «Зоряні мрії» *op. 42* чи «Сторінки химерних поезій» *op. 43*. У цей час виникли ще Фантастична соната *op. 44* та Фантастичне рондо *op. 46 b* для фортепіано, віолончельна та скрипкова сонати. Отже, в так званий «харківський» період Ф. Якименко завзято займався великою формою, шукав нові жанри для вираження свого творчого кредо. Певною мірою, ці пошуки вплинули на написання, по суті, першого комплексу фортепіанних мініатюр композитора, що не містив програми. Також у циклі немає фіксованої прив'язки до тонального плану, це значило, що кількість мініатюр могла й не відповідати традиційним 24 п'єсам.

Назва і жанрова приналежність циклу Ф. Якименка свідчать про певний вплив О. Скрябіна (Сім прелюдій *op. 17*, Чотири прелюдії *op. 22* тощо), А. Лядова (Чотири прелюдії *op. 13*, Три прелюдії *op. 27*), С. Рахманінова (Прелюдії *op. 23* та *op. 32*). Відзначена тенденція створення вільного комплексу мініатюр без програми, зокрема прелюдій, була дуже актуальною, починаючи з 1900-х років і аж до нашого часу (наприклад, П'ять прелюдій В. Барвінського (1908), Десять прелюдій К. Ейгеса (1912), П'ять прелюдій М. Рославця (1922), Чотири прелюдії О. Черепніна (1924?), Вісім прелюдій О. Мессіна (1929) та ін.), і зробила цей жанр домінуючим у фортепіанній творчості багатьох композиторів XX і XXI ст.

Перша прелюдія, *moderato*, побудована на контрастах, досить м'яких і плавних. Тут відчувається явна схожість із французькою музикою, імпресіоністичне начало відтворено особливо витончено (що так властиво, наприклад, прелюдіям К. Дебюссі, Сонатині М. Равеля та іншим подібним творам). У гармонійному плані схожість з музикою імпресіоністів так само не залишає сумнівів, на чільне місце ставиться насамперед образотворчість, відчутність образу.

У той самий час у досить невеликій за розміром прелюдії (обсяг твору – дві сторінки) є кілька змін темпу і образних перемикань, які роблять цю прелюдію більш багатогранною, більш ємною для своїх габаритів. Тріольний акомпанемент *Legato* з витриманими нотами мелодії змінюється інтервально-акордовими послідовностями; далі вже до чіпкого, стакатного, з пунктирним ритмом розділу *piu agitato*, який нагадує танець Пека, що взявся нізвідки (з прелюдій К. Дебюссі).

Далі розділи повторюються знову, у більш стислому та лаконічному вигляді.

Друга прелюдія, *Allegro*, як і схожа з нею дев'ята, *vivace*, насичена швидкими пасажами в шістнадцятих нотах, спочатку у правій руці, потім у лівій, що створює яскравий, іскристий образ. Гамоподібний рух пасажів у кульмінації створює скоріше механізований, ніж бравурний характер. Напруга посилюється, готуючи коду в *piu mosso*, з витриманими нотами на *sF*. Вона далека від розгорнутих романтичних каденцій і більше подібна до механістичних фортепіанних вправ Ф. Ліста або К. Таузіга. Перехід від витончених пасажів до квазімеханістичних, створює певний образний парадокс, емоційне нагнітання, яке часто використовувалося в музиці середини та кінця XX століття.

Третя прелюдія, *moderato sostenuto*, *espressivo*, безумовно демонструє насамперед логіку будови циклу, що базується на темповому контрасті. Незважаючи на темп, прелюдію не можна назвати надто камерною. Акорди у мелодії, переходи з *P* до *F*, використання різних регістрів вимагають від виконавця наповненого та глибокого звуку. Світла тональність *F-dur*, мелодика, близька до тем П. Чайковського (але, звичайно, не копіює його) робить цю прелюдію дуже традиційною за фактурою та гармонією, на відміну від двох перших номерів опусу.

Тема наступної прелюдії проводиться *Allegro* і в той самий час *dolcissimo*. У цій п'єсі більше, ніж будь-де в циклі, проявляється фантастичність образів, їх космічне начало. За характером вона схожа з «Уранією», як головним зразком «космічної» теми. Такий образ створюється завдяки використанню верхнього регістру, швидких «форшлагових» груп, спрямованих до витриманої мелодійної ноти, що створюють своєрідний, мерехтливий ефект «далеких світів». Використання довгої педалі змішує фактуру та фокусує увагу насамперед на звуковій фарбі, навіть «плямі», відсуваючи мелодію на другий план.

П'ята прелюдія ще швидша – *allegro molto*, тим часом зовсім іншого складу. Пасажі в натуральному *a-moll*, витримані октави в лівій руці визначають драматичний, хоч і не дуже масштабний характер п'єси. У середньому епізоді з'являються більш вишукані, але водночас затемнені гармонії, використовується постійний ефект сплеску (тріоль вгору – тріоль вниз), що акумулює напругу аж до *FF*.

Порівняно з іншими, Шоста прелюдія в циклі *op. 46* є виключенням: вона має програмний заголовок, єдиний у всьому опусі і не пов'язаний з іншими п’єсами циклу, принаймні автор не дає на це жодної вказівки. Назва «*Danse des angel»* або «Танок ангелів» має швидше умовно-фантастичний, ніж релігійний відтінок. Це підтверджує насамперед фактурне рішення музики: спочатку йде рух вгору і вниз тріольних арпеджіо (*allegretto dolce)*, а потім - септольних. У середньому епізоді розкладені акорди перекривають більшу частину діапазону фортепіано у нюансах *P* та *mF*. Все це разом створює дивовижний образ легкого безтілесного об’єму, який заповнює весь звуковий простір. Мініатюру складно сприймати як танець, вона сприймається скоріше як рух картинок у стробоскопі, в цьому цілком відчутна її сінематографічність.

Сьома п’єса, allegro ma non troppo, різко контрастує із попередньою прелюдією. Тут простий, дещо пісенний акомпанемент відтіняє таку саму невигадливу, але при цьому зі смаком оброблену мелодію. Згодом гармонія ускладнюється, досягаючи напружених акордів у кульмінації і через кілька тактів розчиняється у спокійній та розміреній мелодії.

Восьма мініатюра спочатку демонструє різкий, саркастичний тон. Акомпанемент, хоч і виписаний *Legato*, є дуже ритмічним і цілком міг бути оркестрований у дусі «Весни священної» І. Стравінського, як і акцентовані дисонансі «фанфари», що вступають далі (у правій руці). Довгі, зліговані по два такти акорди в кульмінації, на тлі ритмічного акомпанементу, що безперервно рухається, змушують виконавця хоча б подумки представляти можливості мідної групи симфонічного оркестру, яка здатна на *FF* тримати звук без згасання. Ця найкоротша прелюдія в циклі в своєму камерному масштабі є симфонічною замальовкою і яка вимагає особливої уваги до своїх фарб.

Остання, фінальна прелюдія циклу *op. 46*, у першій своїй темі є взірцем прекрасної лірики Ф. Якименка, витонченої та обробленої з тонким смаком. Тут особливо явно проявляється спорідненість із французькою музикою, прокладаються містки до лірики О. Мессіана та інших французьких композиторів молодшого покоління. У середньому розділі, не втрачаючи своєї мелодійної чарівності, музика стає більш напруженою, трагічною, авторська ремарка *con dolore*, промовисто свідчить про емоційну насиченість цього розділу. Далі

повертається перша тема, яка є більш напруженою і кода звучить вже затухаючи, розчиняючись у *g-moll*.

Висновки. Фортепіанні цикли Ф. Якименка є одними з дивовижних взірців української музики, які за своєю різноманітністю, новизною та чарівністю постають конгломератом композиторських пошуків початку XX століття та передбаченням найцінніших і важливих музичних знахідок подальшого сторіччя. В циклах композитора спостерігаються тенденції імпресіонізму, експресіонізму, космізму, колірної музики, дивовижно перетворені індивідуальною майстерністю романтичні та неокласичні тенденції, можна знайти і «скіфський стиль», і механістичність, що будуть дуже затребувані у майбутніх поколінь художників. Можна з упевненістю стверджувати, що у всіх циклах мініатюр Ф. Якименка безумовно відчувається індивідуальність, а починаючи з «Уранії» *op. 25* багато сучасників стали відзначати унікальний авторський почерк і видатну майстерність, якими, безсумнівно, пронизане усе мистецтво композитора.

Перспективи подальшого вивчення. Фактичний матеріал праці може бути використаний у подальшій науковій розробці обраної теми, при дослідженні історії української культури та підготовці навчальних курсів з української музики та інших галузей художньої культури.

Список використаних джерел і літератури:

1. Akimenko Th. «Uranie, La muse du ciel, esquisses fantastiques» op. 25. M.: P. Jurgenson, 1904.
2. Sabaneyeff L. Modern Russian Composers. New-York: International publishers, 1927. 253 с.
3. Акименко Ф. Автобиографическая заметка. *Русская музыкальная газета*, 1911. № 11-12. С. 286–288.
4. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. Л.: Музыка. 1979. 344 с.
5. Геника Р. Новости из провинции. Харьков. *Русская музыкальная газета*. 1907, 1909, 1910.
6. Геніка Р. Кореспонденція із Харкова. *Русская музыкальная газета*, 1909 № 11. С. 313
7. Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания. М.: Гос. муз. издат. 1958.
8. Говар Н. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов начала XX века. М.: Юрайт, 2019. 347 с.
9. Гринчук І., Грищенко Т. Фортепіанні твори Ф. Якименка: історико-музикознавчий та виконавсько-педагогічний аспекти. *Молодь і ринок*. № 3 (170), 2019. Дрогобич. С. 37–42.

10. Калашникова А. Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини XX ст.: автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.02. Суми. 2020.
11. Каратыгин В. Молодые русские композиторы. *Аполлон*. 1910. № 12. С. 37–48.
12. Ковальська-Фрайт О. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39415/15Frajt.pdf (дата звернення: 21.01.2022).
13. Козачук О. Ф.С. Якименко. Штрихи до портрета митця. URL: http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/14980/Kozachuk.pdf (дата звернення: 19.01.2022).
14. Кривцова Е. Планеты и звёзды Фёдора Акименко: судьба «Русского Дебюсси» в изгнании. URL: https://www.rp-net.ru/book/articles/ezhegodnik/2014-2015/31 Krivtsova_E.V.Planety_i_zvezdy_Fedora_Akimenko.pdf (дата звернення: 17.01.2022).
15. Малков Н.Ф. Акименко. *Еженедельник петроградских государственных академических театров*. № 9, 1922. С. 20–22, № 10, 1922. С. 16–20.
16. Матюшина Е. Художественный мир Ф.С. Акименко. автореф. дис. … канд. искус.: спец. 17.00.02. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006.
17. Набокова Н. Сутність національної ідентичності та її роль в міжкультурному діалозі: на прикладі життєтворчості композитора Федора Якименка. *Стратегії міжкультурної комунікації в мовній освіті сучасних університетів*: зб. мат. V Міжнар. наук.-практ. конф. SMART SOCIETY. Київ, 2019. С. 63–67.
18. Новосядла І. Федір Якименко: портрет митця у дзеркалі епохи. *Музична україністика: Європейський контекст*. Івано-Франківськ, 2015. С. 112–123.
19. Петровский Е. Музыкант-импрессионист. *Русская музыкальная газета*, 1911. № 11–12. С. 281–286.
20. Розанова-Свердловская Л. Ялта музыкальная 1888–1920. Симферополь Н. Ориадна. 2011. 120 с.
21. Савченко І. Федір Якименко. До 140-річчя від дня народження. URL: http://www.nbuv.gov.ua/node/2759 26.02.2016 (дата звернення: 15.01.2022).
22. Скрябин А. Письма. Сост. и ред. А. Кашперова. М.: Музыка, 2003. 720 с.
23. Таранченко О. Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини XX ст.: Федір Якименко, Віктор Косенко, Михайло Вериківський. *Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського*. № 4, 2016. Київ. С. 137–140.
24. Тарапата-Більченко Л. Фортепіанний цикл Ф.С. Якименка «Розповідь мрійливої душі» як сповідь неоромантика. *Ювілейна палітра 2021*. Суми. 2022. С. 94–101.
25. Энгель Ю. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке 1898-1918. М.: Советский композитор, 1971. 524 с.

References:

1. Akimenko, Th. (1904). «Uranie, La muse du ciel, esquisses fantastiques» op. 25. M.: P. Jurgenson, 1904. [in Italian].

2. Sabaneyeff, L. (1927). Modern Russian Composers. New-York International publishers, 253 [in English].
3. Akimenko, F. (1911). Autobiographical note. Russian musical newspaper, 11–12, 286–288 [in English].
4. Asafiev, B. (1979). Russian music of the 19th and early 20th centuries. L.: Music, 344 [in Russian].
5. Genika, R. (1910). News from the province. Kharkiv. Russian musical newspaper 1907, 1909, 1910 [in Russian].
6. Genika, R. (1909). Correspondence from Kharkov. Russian musical newspaper, 11, 313 [in Russian].
7. Glazunov, A. (1958). Letters, articles, memoirs. M.: State Musical Publishing House [in Russian].
8. Govar, N. (2019). Piano miniature by domestic composers of the early 20th century. M.: Yurayt, 347 [in Russian].
9. Grinchuk, I., Grishchenko, T. (2019). Piano works by F. Yakimenok: historical and musical studies and vikonavsko-pedagogical aspects. Juveniles and market, Drohobych, 3 (170), 37–42 [in Ukrainian].
10. Kalashnikova, A. (2020). Styling parameters of the formation of Ukrainian piano music of small forms of the first third of the XX century. Abstract dis. …cand. art. Sumy [in Ukrainian].
11. Karatygin, V. (1910). Young Russian composers. Apollo, 12, 37–48 [in Russian].
12. Kovalska-Frait, O. Symbolist tendencies in the piano works of F. Yakymenok and B. Lyatoshinsky. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39415 (date of entry: 21.01.2022) [in Ukrainian].
13. Kozachuk, O. F. Yakimenko. Strokes to the portrait of Mitz. URL: http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/14980 (date of entry: 19.01.2022) [in Ukrainian].
14. Krivtsova E. Planets and stars of Fyodor Akimenko: the fate of the „Russian Debussy" in exile. URL: https://www.rp-net.ru/book/articles/ezhegodnik/2014-2015/31 Krivtsova_E.V.Planety_i_zvezdy_Fedora_Akimenko.pdf (date of entry: 17.01.2022) [in Ukrainian].
15. Malkov, N. (1922). F. Akimenko. Weekly of the Petrograd State Academic Theaters, 9, 20–22, 10, 16–20 [in Russian].
16. Matyushina, E. (2006). The artistic world of F.S. Akimenko. Abstract dis. …cand. Art. M.: RAM im. Gnessin [in Russian].
17. Nabokova, N. (2019). The essence of national identity and its role in intercultural dialogue: on the example of the life of creativity of the composer Fyodor Yakimenok. Strategies of cross-cultural communication in modern education of modern universities: sb. Materials V Mizhnar. sci.-pract. conf. II Intern. Sciences. SMART SOCIETY Congress. Kiev, 63–67 [in Ukrainian].
18. Novosyadla, I. (2015). Fedir Yakymenko: a portrait of a militia at the mirror of the era. Musical Ukrainian Studies: European Context. Collective monograph. Ivano-Frankivsk, 112–123 [in Ukrainian].

19. Petrovsky, E. (1911). Impressionist musician. Russian musical newspaper, 11–12, 281–286 [in Russian].
20. Rozanova-Sverdlovskaya, L. (2011). Musical Yalta 1888-1920. Simferopol: N. Oriadna, 120 [in Russian].
21. Savchenko, I. Fedir Yakymenko. Until the 140th day of the people's day. URL: http://www.nbuv.gov.ua/node/2759 26.02.2016 (date: 15.01.2022) [in Ukrainian].
22. Scriabin, A. Letters. Comp. and ed. A. Kashperova. M.: Music, 2003. 720 [in Russian].
23. Taranchenko, O. (2016). The share of the militia in the realities of the cultural and historical processes of the first half of the twentieth century: Fedyr Yakymenko, Viktor Kosenko, Mykhailo Verikivsky. Clock of the National Musical Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky, 4, Kiev, 137–140 [in Ukrainian].
24. Tarapata-Bilchenko, L. (2022). Piano cycle F.S. Yakimenka „Rozpovid mriylivoï sukhi" as a speech of neo-romantics. Jewelry palette 2021. Sumy, 94–101 [in Ukrainian].
25. Engel, Yu. (1971). Through the eyes of a contemporary. Selected articles about Russian music 1898-1918. M.: Soviet composer, 1971. 524 [in Russian].

UDC 78.071.1
DOI 10.33287/222224

Берегова Олена Миколаївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (067) 795 - 13 - 84
e-mail: beregova@ukr.net
https://orcid.org/0000-0003-4384-9365

УКРАЇНСЬКІ ЖІНКИ-КОМПОЗИТОРКИ ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ

Метою статті є дослідження творчої діяльності представниць різних поколінь української діаспори у Великій Британії, композиторок Стефанії Туркевич-Лукіянович, Галини Овчаренко та Ірини Гоулд в контексті українсько-британського культурного діалогу. **Методи дослідження**: використано методологію біографістики, культурології, контекстної аналітики, жанрово-стильового аналізу композиторської творчості. **Наукова новизна** статті полягає в здійсненні гендерних студій в українському музичному мистецтві, актуалізації в українському музикознавстві імен незаслужено

вилучених під час радянського колоніального періоду історії музики України і маловідомих у сьогоденні талановитих композиторок, педагогинь, музично-громадських діячок С. Туркевич-Лукіянович, Г. Овчаренко, І. Гоулд. **Висновки**. Розглянуті творчі постаті трьох яскравих українських жінок-композиторок – представниць різних поколінь, які з різних причин опинилися у Великій Британії, але не втратили зв'язку зі своєю етнічною батьківщиною. Перебування в іншомовному та інокультурному оточенні змушувало їх не лише інтегруватися в нове середовище, розкривати свій творчий потенціал, а й одночасно спрямовувати значні зусилля на промоцію української культури, створення позитивного іміджу України засобами культури і мистецтва, виступати культурними амбасадорами України за кордоном. Всі жінки-композиторки продемонстрували прагнення до постійного самовдосконалення та глибоку зацікавленість у європейській музичній освіті найвищого рівня. У композиторській творчості героїні статті органічно поєднують європейські та українські національні музичні традиції, тяжіють, з однієї сторони, до засвоєння модерних європейських тенденцій і новаторських пошуків у жанрах симфонії, кантати, ораторії, інструментального концерту тощо, а з іншої – до жанрової сфери музики для дітей. Відзначимо в цьому контексті визначний внесок кожної з трьох композиторок у розвиток дитячого музичного театру та педагогічного репертуару для дітей. Творча діяльність українських жінок-композиторок Стефанії Туркевич-Лукіянович, Галини Овчаренко та Ірини Гоулд сприяє розвиткові українсько-британських культурних відносин, утвердженню образу України як високорозвиненої передової європейської країни з власними традиціями, історією та культурою.

Ключові слова: жінки-композиторки, українська музика, Україна, Велика Британія, діалог культур, гендерні студії.

Olena Berehova, Doctor of Art, Professor, Associate Professor of the Department of the history and theory of music in Dnipropetrovsk Music Academy named after Mikhail Glinka

Ukrainian female composers of Great Britain in the European cultural dialogue

The purpose of the article is to research the creative activity of representatives of different generations of the Ukrainian diaspora in Great Britain, female composers Stefania Turkevich-Lukiianovych, Halyna Ovcharenko and Iryna Gould in the context of the Ukrainian-British cultural

dialogue. **Research methods**: methodology of biographical studies, cultural studies, contextual analysis, genre-style analysis of the composer's work were used. **The scientific novelty** of the article lies in the implementation of gender studies in Ukrainian musical art, the actualization in Ukrainian musicology of the names of talented female composers, teachers, and social activists S. Turkevich-Lukiianovych, H. Ovcharenko, I. Gould, who were undeservedly removed during the Soviet colonial period of the history of Ukrainian music and are little known today. **Conclusions.** The creative figures of three bright Ukrainian female composers – representatives of different generations who ended up in Great Britain for various reasons, but did not lose touch with their ethnic homeland – are considered. Being in a foreign-language and foreign-cultural environment forced them not only to integrate into a new environment, to reveal their creative potential, but at the same time to direct significant efforts to the promotion of Ukrainian culture, to create a positive image of Ukraine through the means of culture and art, to act as cultural ambassadors of Ukraine abroad. All female composers demonstrated a desire for continuous self-improvement and a deep interest in European music education of the highest level. In the compositional work of the heroine of the article, European and Ukrainian national musical traditions are organically combined, tending, on the one hand, to the assimilation of modern European trends and innovative searches in the genres of symphony, cantata, oratorio, instrumental concert, etc., and on the other – to the genre field of music for children. The creative activity of Ukrainian women composers Stefania Turkevich-Lukiyanovych, Halyna Ovcharenko and Iryna Gould contributes to the development of Ukrainian-British cultural relations, the establishment of the image of Ukraine as a highly developed advanced European country with its own traditions, history and culture.

The key words: female composers, Ukrainian music, Ukraine, Great Britain, cultural dialogue, gender studies.

Постановка проблеми. Історія музики, як і історія інших видів мистецтва, свідчить, що музична творчість, як композиторська, так і виконавська, в різні часи була переважно чоловічою сферою діяльності. Про жінок у музиці тривалий час або взагалі не згадували, або сприймали їх несерйозно чи скептично, вважаючи нездатними до повноцінної і глибокої мистецької рефлексії. Розрив між творчістю чоловіків і жінок-композиторок був і до сьогодні залишається очевидним у всіх сферах музичної активності, починаючи від доступу

до музичної освіти і можливостей професійного працевлаштування до визнання авторства, виконання, запису та поширення інформації про музичні твори та їхніх авторок. Жінки, які присвятили себе музиці, завжди відчували нерівність у згаданих сферах, багатьом із них доводилося стикатися з сумнівами щодо їхнього професіоналізму та якості творчої роботи. Усе це призвело до того, що сьогоднішня історія музики, як і в минулі століття, розвивається шляхом упереджень і гендерної нерівності, оскільки є переважно історією музики, створеної чоловіками, без урахування значного й ще досі реально не оціненого внеску жінок-композиторок. Відновлення історичної справедливості та переоцінка ролі жінок-композиторок у національних та глобальних масштабах, а також просвітницькі та популяризаторські заходи постають нині як фундаментальне завдання новітньої історії музики і музикознавства.

Аналіз досліджень і публікацій. Розгортання в останні десятиліття гендерних студій у різних сферах гуманітаристики торкнулося і сфери музикознавства. При цьому важко не помітити, що гендерний розрив продовжує мати місце в сфері композиторської творчості, що констатують більшість зарубіжних дослідників.

Луїза Антоні розглядає творчу спадщину численних словенських жінок-композиторок від монастирського життя середньовіччя, ренесансу, бароко аж до початку XXI століття [1]. Дослідниця вважає, що наявність у словенській культурі жіночих постатей, які творили у сфері композиції, єднає її з європейською музичною традицією.

Ріаннон Матіас (Rhiannon Mathias) у монографії «*Lutyens, Maconchy, Williams and twentieth-century British music: A blest trio of sirens» («*Лутієнс, Макончи, Вільямс і британська музика двадцятого століття: благословенне тріо сирен») [5] досліджує життя і творчість трьох представниць британської музичної культури Елізабет Лютієнс (1906-1983), Елізабет Макончі (1907 – 1994) і Грейс Вільямс (1906 – 1977). Музикознавчий аналіз творів обраних персоналій і допоміжний матеріал (радіо- та телеінтерв’ю з композиторками і їхніми сучасниками) приводить дослідницю до переоцінки ролі і значення творчості композиторок у британській музичній історії двадцятого століття.

Група іспанських дослідників Мерседес Ерреро-де-ла-Фуенте, Росіо Гаго Геладо і Марта Сааведра-Ламас [4], досліджуючи роль жінок в аудіовізуальному секторі Іспанії на основі аналізу

європейських та національних (іспанських) звітів з питань кінематографу та соціологічних опитувань фокус-груп (за професіями в кінематографі – режисери, сценаристи, продюсери, композитори і т.п.), приходять до висновку, що в кінематографі цієї країни до недавнього часу жінок-композиторок, які створювали музику до фільмів, практично не було. Водночас державна культурна політика Іспанії за останні роки змінилася в бік усвідомлення гендерної рівності і здійснення практичних кроків щодо надання жінкам у кінематографі рівних прав із чоловіками. Нова державна політика та економічні ін'єкції міжнародних виробничих компаній перетворили Іспанію на важливий центр аудіовізуальної творчості. Привілейована ситуація, в якій перебуває Іспанія, сприяє залученню жінок до нових творчих проєктів (у тому числі в плані написання музики до кінофільмів), і тому ця країна, на думку експертів із гендерних досліджень, може стати прикладом змін у ставленні до жіночої творчості.

Ана Клаудія Тревізан Росаріо, Даніела Заго Гонсалвес да Кунда з Університету Сан-Паулу (Бразилія) [6] запропонували міждисциплінарне дослідження на межі музики і права, маючи на меті довести недостатнє представлення жінки в музиці на основі аналізу законодавства, державної політики та конкретних дій у цьому напрямку. Здійснивши короткий контекстний та законодавчий аналіз, дослідники висловили стурбованість історичною гендерною нерівністю в латиноамериканському регіоні, повільним визнанням та репрезентацією бразильських жінок у сферах композиції, диригування та музичного виконавства. Водночас у статті наголошується, що досягнення гендерної рівності і розширення прав і можливостей усіх жінок і дівчат-музикантів є не лише конституційним правом/обов'язком громадян, закріпленим у Конституції Федеративної Республіки Бразилія, а й однією з цілей Порядку денного ООН на період до 2030 року.

Зарубіжні дослідники також почали помічати творчість українських жінок-композиторок. Зокрема, американський композитор і музикознавець Джеральд Гейбл (Gerald Gabel) у своїй статті про стан української музики на початку XXI століття поряд із творчістю композиторів-чоловіків аналізує обрані твори кількох українських жінок-композиторок, а саме – Лесі Дичко, Ганни Гаврилець, Людмили Юріної, Ірини Алексійчук та Олени Леонової [2].

У 2020-му році іспанська музикознавиця і педагогиня Сакіра Вентура (Sakira Ventura) створила інтерактивну мапу з біографічною інформацією та творами жінок-композиторок різних часів і народів від IX ст. (першою в переліку значиться грецька черниця Кассія) і до наших днів [7]. Загалом на електронному ресурсі зібрано дані про 530 жінок, а нині С. Вентура працює над ще одним списком на 500 імен. Україна представлена на цій мапі лише трьома іменами: одеською композиторкою Кармеллою Цепколенко, її ученицею Світланою Азаровою, котра після закінчення Одеської музичної академії імені А.В. Нежданової навчалася композиції в Нідерландах і нині працює там, та Христиною Мошуманською-Назар (польська композиторка, народжена у Львові в 1924 році, померла 2008 року у Кракові). Очевидно, при створенні мапи дослідниця спиралася на англомовні джерела, які їй вдалося відшукати. Загалом ця мапа є красномовною ілюстрацією того, як мало знають у Європі і світі про українських жінок-композиторок і про українську музику загалом.

Сьогодні існують інші спеціалізовані цифрові ресурси, на яких зібрано й каталогізовано творчість жінок-композиторок різних часів і народів. Наприклад, на платформі Spotify зібрано аудіозаписи 506 творів, які належать жінкам [23]. Серед мисткинь, які мають зв'язок із Україною, знаходимо лише ім'я вже згадуваної Світлани Азарової. Також існують окремі цифрові каталоги за окремими музичними спеціалізаціями. Наприклад, вебсайт www.cellobello.org [24], створений спеціально для віолончелістів. І хоча цей ресурс не надає доступу до нот і конкретної інформації щодо придбання партитур творів, він все ж таки полегшує виконавцям пошук нових творів і надає посилання для контактів з авторами, де це можливо. У переліку творів жінок-композиторок для віолончелі знаходимо 10 творів 4-х українських жінок-композиторок, які створили композиції для віолончелі соло, в супроводі фортепіано, ансамблів віолончелістів. Це Кармелла Цепколенко, Світлана Азарова, Асматі Чібалашвілі та Алла Загайкевич [24].

Певні напрацювання з гендерних студій у музикознавстві існують і в Україні. Ще в середині 1970-х років, задовго до активізації сучасного гендерного руху, з'явилася науково-популярна оглядова стаття Ігоря Юдкіна в журналі «Музика», в якій подано міркування про жанрово-стильові аспекти творчості Лесі Дичко, М. Завалішиної, Ж. Колодуб, Л. Левітової, Ю. Рожавської, Б. Фільц, Т. Шутенко,

Т. Малюкової-Сидоренко, О. Андрєєвої, В. Дроб'язгіної, Л. Шукайло, Н. Андрієвської, Л. Реви та інших українських жінок-композиторок, а також розглянуто доробок провідних українських дослідниць у сфері музикознавства [25].

Від початку XXI століття в українській музикознавчій літературі почали частіше з'являтися роботи, присвячені творчості українських жінок-композиторок. Варто згадати книгу львівської музикознавиці Стефанії Павлишин про Стефанію Туркевич-Лукіянович [18], монографію Софії Грици про Лесю Дичко [14], видання науково-енциклопедичного характеру Антона Мухи [17], дисертації про творчість Лесі Дичко [19] та Кармелли Цепколенко [20]. Значну роботу зі збирання та систематизації інформації про композиторів української діаспори, в тому числі й жінок, провела Ганни Карась [15]. Творчість українських жінок-композиторок Ганни Гаврилець, Кармелли Цепколенко, Людмили Юріної, Лесі Дичко, Марини Денисенко та інших неодноразово ставала предметом досліджень авторки цієї статті [9; 10; 11; 12; 13]. Проте, незважаючи на певні зрушення, слід визнати незадовільним стан висвітлення творчості українських жінок-композиторок (зокрема представниць української діаспори) як в Україні, так і в світі. Цим зумовлено **актуальність** пропонованої розвідки.

Метою статті є дослідження творчої діяльності представниць різних поколінь української діаспори у Великій Британії, жінок-композиторок Стефанії Туркевич-Лукіянович, Галини Овчаренко та Ірини Гоулд з позицій біографістики, аналізу жанрово-стильових домінант творчості та ролі обраних персоналій в українсько-британському культурному діалозі.

Об'єктом дослідження є гендерні студії в музичному мистецтві, а **предметом** – творчість жінок-композиторок українського походження Стефанії Туркевич-Лукіянович, Галини Овчаренко та Ірини Гоулд, які зробили значний внесок у розвиток українсько-британських культурних відносин.

Виклад основного матеріалу. ***Стефанія Туркевич*** (1898 – 1977) – офіційно визнана перша українська композиторка. Зарекомендувала себе також і як талановита піаністка, музикознавиця і педагог. Перша половина її життя була позначена потягом до постійного самовдосконалення у найпрестижніших навчальних закладах України та Європи. Вражає вже сам перелік консерваторій та університетів, де

вона навчалася в різні роки. У Львові це були Вищий музичний інститут імені Миколи Лисенка, Львівський університет, Державна вчительська семінарія, Консерваторія польського музичного товариства, в Австрії – Віденська музична академія, Віденський університет, у Чехії – Празька консерваторія, Вища школа майстерності, Карловий університет, у Німеччині – Прусська академія мистецтв та Берлінська школа музики. Її викладачами були авторитетні й досвідчені музиканти-практики Василь Барвінський, Вілем Курц, Єжи Лялевич, Адольф Хибінський, Гвідо Адлер, Фрідріх Вюрер, Йозеф Маркс, Арнольд Шенберг, Франц Шрекер, Отакар Шін, Вітезслав Новак, Зденек Неєдли та ін.

Отримання ґрунтовної музичної освіти та перебування в атмосфері провідних європейських музичних центрів Львова, Відня, Берліна, Праги зумовили європейський вектор композиторських пошуків Стефанії. Вона завжди стежила за новими тенденціями в музичному мистецтві, була однією з перших жінок-композиторок у світі, котра почала використовувати дванадцятитонову техніку у творах, а в останньому періоді творчості навіть цікавилася електронною музикою, яка тільки-но починала розвиватися в більшості європейських країн.

Після завершення Другої світової війни Стефанія Туркевич-Лукіянович, рятуючись від радянських ідеологічних репресій, переїхала разом із чоловіком, лікарем-психіатром Нарцизом Лукіяновичем, спочатку до Відня, а потім – до Великої Британії, де постійно мешкала і працювала до останніх днів свого життя.

У радянські часи творчість Стефанії Туркевич-Лукіянович як емігрантки перебувала під забороною, тривалий час не було жодної інформації про неї та долю рукописів її численних творів. Після кількох десятиліть забуття, завдяки знахідкам відомої української музикознавиці Стефанії Павлишин у 2004 році було досліджено архів на пропозицію доньок композиторки. Також завдяки зусиллям британського оперного та камерного співака українського походження Павла Гуньки творчу спадщину Стефанії Туркевич в 2017 році було оцифровано і повернуто в Україну у вигляді цифрового архіву.

С. Туркевич-Лукінович залишила багатий творчий доробок, до якого входять сім симфонічних партитур, опери, балети, духовні твори, численні камерно-інструментальні твори, солоспіви, романси, обробки народних пісень. Стефанія Туркевич-Лукіянович є однією з

перших представниць музичного модернізму. Хоча в її творчості були періоди панування додекафонії – серіальності, пуантилізму, проте її модернізм завжди був поміркованим. С. Павлишин відзначає в її творчості зразки традиційної тональної музики, поєднання нео-стилів (неоромантизму, неокласицизму тощо), рис імпресіонізму та експресіонізму [18].

Симфонічна творчість Стефанії Туркевич-Лукіянович розвивалася в річищі загальноєвропейських і світових музичних тенденцій. Вона є авторкою трьох симфоній, симфонічної поеми «La Vita» («Життя»), Симфонієти, «Трьох симфонічних ескізів» та інших симфонічних творів. До своєї *Першої симфонії* (1937) композиторка підійшла як зрілий майстер, виявивши такі найтиповіші для її стилю риси, як індивідуалізація оркестру та його груп, нове трактування чотиричастинного циклу, відсутність чітко окресленої тональності. Водночас симфонія відзначається слов'янським характером тематизму. *Другу симфонію* (1952) написано під час еміграції до Великої Британії: прагнення увійти до музичного середовища цієї країни спричинилося до обрання більш традиційних засобів музичної виразності.

На симфонічній творчості Стефанії Туркевич-Лукіянович позначилися яскраві тенденції музичного мистецтва XX століття, зокрема візуалізація і синтез мистецтв. Прихильність композиторки до цієї тенденції пояснюється багатогранністю й універсальністю її творчої натури та власним захопленням малярством. Зокрема, в *Симфонієті* (1956) авторка намагалася в кожній з трьох частин символічно відтворити у звуках окремий вид живопису: 1 ч. – «Акварель», 2 ч. – «Графіка», 3 ч. – «Малювання олією». Композиторка прагне втілити не стільки процес малювання, скільки внутрішні інтенції і творчі пошуки митця. Музична мова твору не виходить за межі пізньоромантичної стилістики, проте у слухачів можуть виникати асоціації з гармонією видатного німецького композитора першої половини XX століття Пауля Гіндеміта. Синтез музики та живопису став основою концепції й одного з останніх творів С. Туркевич-Лукіянович – *«Трьох симфонічних ескізів»* (1975). Цей твір демонструє, що за два десятиліття стиль композиторки еволюціонував у сторону постімпресіоністичної естетики, що виявилося в економності музично-виражальних засобів, прозорості оркестрового письма, підсиленні сольної ролі інструментів.

У симфонічній творчості Стефанії Туркевич-Лукіянович знайшли відбиток ідеї космізму, які захоплювали митців ще з початку XX століття. *«Космічна симфонія»* (1972) втілює етапи прогресу людства, захоплення композиторки першими кроками людини на Місяці. Це масштабний тричастинний симфонічний цикл: 1 ч. «Земля», 2 ч. «Галілео Галілей», 3 ч. «Місяць» («Армстронг»). Музика позначена відбитком серіального мислення композиторки.

Зверталася композиторка і до жанрів музичного театру. Найпліднішим був творчий доробок Стефанії Туркевич-Лукіянович у жанрі балету. Вона написала два дитячі балети і чотири балети для дорослих. Дитячі балети «Весна» і «Мікі-Маус» належать до раннього періоду творчості композиторки, обидва твори виконувалися дитячими хореографічними колективами у Львові в 1935 р. Балети для дорослих – «Руки» (1957), «Страхопуд» (1969–1976), «Коралі» (1960–1970) та «Мавка» (редакції 1964, 1967) – не є танцювальними в класичному розумінні, це, скоріше, пантоміми, які відтворюють глибоко філософський зміст психологічних драм. Усі лібрето належать композиторці й написані англійською мовою. Спільними для всіх балетів є глибоке моральне спрямування, концентрація навколо ідеї протиставлення духовного багатства, людяності, чистоти й віри людській байдужості, жорстокості та матеріалізму. Музична мова балетів Туркевич-Лукіянович відображає антиромантичні тенденції музичного мистецтва перших повоєнних десятиліть, поміркований модернізм у сенсі стилістичних пошуків. Водночас у творчості Стефанії Туркевич-Лукіянович виявився міцний зв’язок із українською культурою завдяки її зверненню до вершинних творів української драматургії, усних народних переказів і легенд. Балет *«Мавка»* (лібрето авторки за драмою-феєрією Лесі Українки «Лісова пісня», 1964–1967) посідає особливе місце у творчій спадщині композиторки, оскільки є національно визначеним за змістом і його музичним втіленням. У багатьох творах С. Туркевич-Лукіянович проглядається зацікавленість світом фантастичних образів. Тут вона реалізується у багатстві оркестрових засобів, що надає партитурі виразної імпресіоністичності. Також до твору органічно входить український елемент через неповторну співучість тематизму, специфічні ладо-ритмічні особливості, підголосковість. Вагомим здобутком композиторки є переконливе втілення ідеї Мавки – перемоги духовного, ясного, «музичного».

С. Туркевич-Лукіянович зробила визначний внесок у розвиток оперного жанру, зокрема в такий його різновид, як дитяча опера. Перу композиторки належать чотири дитячі опери: «Цар Ох» (1930), «Серце Оксани» (1960), «Куць» та «Яринний городчик» (1969 – 1971). У лібрето всіх цих творів, які композиторка написала власноруч на основі українського фольклору, простежується патріотична ідея любові до України. С. Туркевич-Лукіянович свідомо спрощує музичну мову своїх опер, щоб пристосувати їх до виконання дітьми.

Рання дитяча опера «Цар Ох» ще схожа на музичний спектакль, тому в ній музичні номери чергуються з розмовними діалогами. Сама композиторка вважала, що призначення цього твору є не стільки музичним, як педагогічно-виховним [18, 91].

Оперу «Серце Оксани» було також написано на сюжет дитячої казки про Царя Оха спеціально для Українського дитячого музичного театру у Вінніпегу (Канада), мистецьким керівником якого була рідна сестра композиторки, колишня солістка Львівського оперного театру Ірина Туркевич-Мартинець. При створенні опери композиторка орієнтувалася на виконавські можливості дітей української діаспори, тому склад виконавців невеликий: інструментальний ансамбль (дві скрипки, альт, віолончель, контрабас, флейта, фортепіано), солісти-вокалісти і дитячий хор. Також у постановках був задіяний дитячий балет, тому жанр цього твору можна означити як опера-балет. Характеризуючи музичну мову опери, дослідниця творчості композиторки Стефанія Павлишин відзначала її чудову колористичність [18, 93–94]. Погоджуючись із цією думкою, можемо додати, що музична мова опери С. Туркевич-Лукіянович є яскраво національною, оскільки вона просякнута інтонаціями українського пісенного і танцювального мелосу. Наприклад, у першому сольному номері Матері використано жанр та інтонації українських колискових пісень, а в подальшому цей образ розвивається на основі наспівних інтонацій ліричних народних пісень. Наспівно-ліричними є також партії Оксани, Вітру, Сонця, хорові епізоди. А от партіям Оксаниних братів Романа і Влодка притаманні риси українських жартівливих пісень і танцювальності. Образ фантастичної казкової істоти – Царя Оха – створюється традиційними для оперної фантастики засобами – героїчними інтонаціями у вокальній партії та елементами цілотонової гами в інструментальному супроводі. Композиторка полюбляє такі ладово-гармонічні засоби, як однотерцеві лади, нонакорди,

нетрадиційне поєднання акордів, часом вдається й до більш авангардних засобів: рис сонoризму та звукозображальності, якими сповнені танцювально-мімічні сцени за участю лісових мешканців і сил природи – Жуків, Грибів, Мавок, Зірок. Загалом можна вважати, що музична мова опери «Серце Оксани» позначена вдалим синтезом європейських модерних тенденцій із національною визначеністю тематизму.

Опера «Серце Оксани» Стефанії Туркевич-Лукіянович отримала високу оцінку канадських критиків, котрі відзначали цікаву музику цієї модерної опери [16, 539–540].

Українська прем'єра опери відбулася 8 листопада 2020 року в Львівській національній філармонії імені М. Скорика під орудою Сергія Хоровця.

Український музичний фольклор став основою ще двох дитячих казкових опер Стефанії Туркевич-Лукіянович – «Яринний городчик» (1969) і «Куць» (1971). В *опері «Куць»*, яка відтворює фантастичну історію зустрічі українського парубка зі злим духом Куцем і «чаклунськими мороками» напередодні Різдва, використовуються цитати з відомих українських пісень новорічно-різдвяного циклу – колядки «Нова радість стала», «Просим Тебе, Царю», «Бог предвічний». Композиторка створила також власні мелодії, інтонаційно близькі до українського фольклору. С. Павлишин відзначає важливу роль лейттембру сопілки в цій опері, який, на думку дослідниці, виконує функцію спогаду про Карпати [18, 96]. Епізоди, в яких головний герой Андрій грає на сопілці, позначені імпровізаційністю, ліричним колоритом, органічним переломленням карпатського танцювально-інструментального фольклору.

Світова прем'єра опери «Куць» відбулася 26 грудня 2020 року в Чернівецькій обласній філармонії.

Найскладнішою оперою С. Туркевич-Лукіянович є «Яринний городчик», яка призначена для виконання професійним оркестром і солістами. Партитура опери демонструє високий професіоналізм авторки у створенні колоритних характеристик персонажів, які будуються на інтонаціях українських обрядових пісень. На думку С. Павлишин, головну роль в опері відіграють гармонія і тембр [18, 97–98].

Українська композиторка ***Галина Овчаренко*** (нар. 1963) також поєднує у своїй творчості національні мистецькі традиції з

європейськими досягненнями у композиції. По завершенні в 1987 році навчання в Київській державній консерваторії імені П. Чайковського (нині – Національна музична академія України імені П. Чайковського) по класу композиції професора Юрія Іщенка, Галина Овчаренко продовжила вдосконалювати свою композиторську майстерність у Польщі – брала участь у курсі молодих композиторів під керівництвом видатного польського композитора Кшиштофа Пендерецького. Від початку 1990-х років розпочалася активна науково-педагогічна діяльність Галини Овчаренко у провідних мистецьких закладах України. У 1990-1993-му роках вона викладала в Київській середній спеціалізованій школі-інтернаті імені Миколи Лисенка (нині – Київський державний музичний ліцей імені М.В. Лисенка), потім працювала на музичному факультеті Сумського державного педагогічного університету імені А. Макаренка – вела заняття з композиції та фортепіано, читала лекції з теорії та історії музики, отримала вчене звання доцента.

Галина Овчаренко завжди виявляла великий інтерес до українського пісенного фольклору, заснувала декілька ансамблів, які займалися вивченням, збиранням та виконанням традиційної української музики, збереженням традицій та національних мистецьких надбань. Зокрема, під час викладання в КССМШ імені М.В. Лисенка (нині – КДМЛ імені М.В. Лисенка), вона створила фольклорний ансамбль «Симонове Зело», надаючи можливість талановитій творчій молоді відкрити українську національну культуру, історію та мистецтво через музику. У Сумах виступи заснованого Галиною Овчаренко ансамблю «Мальва», в якому вона сама була виконавицею, транслювали на обласному радіо і телебаченні. Зі своїми фольклорними ансамблями Г. Овчаренко здійснювала гастрольні тури по Україні та за кордоном, часто проводила літні місяці, подорожуючи селами України та збираючи фольклорний матеріал (запис традиційної музики, танців, обрядів та звичаїв).

Творчі досягнення Г. Овчаренко у композиції були неодноразово відзначені престижними українськими та іноземними нагородами. Так, у 1992 році вона стала лауреаткою Державної премії імені Миколи Леонтовича, також мала перемоги на міжнародних конкурсах композиторів у 1995 та 2003 роках.

Від середини 1990-х років розпочинається активне входження Галини Овчаренко до європейського культурного простору. У 1996 році вона отримала грант від Університету Брістоля (Велика Британія) та ORS на здобуття ступеня доктора філософії з музичної композиції в Брістольському університеті, який вона успішно закінчила в 2002 році. У 1998 році вона виграла грант на стипендію Амстердамського університету для відвідування літніх курсів з етномузикології «Hidden Messages: Culture and Communication». Також вона отримала нагороди від The Bliss Trust, Arts Council of England та PRS. У 2005 р. отримала грант Міжнародного товариства сучасної музики для творчої роботи у Центрі композиторів Visby International у Швеції. За свою успішну роботу та професійні досягнення вона має особистий запис у всесвітній музичній енциклопедії Grove Dictionary of Music and Musicians, друге видання. Такі твори Галини Овчаренко, як «There was a Shimmering Silence» для струнного оркестру, «Polyphonic Pastorals» для флейтового оркестру та «Прийде Царство Твоє, Нехай буде воля Твоя...» для симфонічного оркестру виконували провідні симфонічні оркестри: Шотландський ансамбль, Український національний камерний оркестр, Лондонський симфонічний оркестр BBC тощо.

Після переїзду до Великої Британії Галина продовжує писати музичні твори, які приваблюють все більшу аудиторію. Її музику замовляли Англійський камерний оркестр, Лондонський симфонічний оркестр BBC, Шотландський національний ансамбль, Лондонський дитячий балет і багато сольних і камерних виконавців. Галині та її творчості присвячено статтю у найпрестижнішій професійній енциклопедії для музикантів – словнику Grove Dictionary of Music and Musicians [3, 817].

У Великій Британії Галина Овчаренко продовжує успішну науково-педагогічну діяльність, викладає фортепіано, теорію музики та композицію. Вона захоплюється вихованням молодих талантів і пожертвувала власні кошти для премій переможцям у категорії «Молоді композитори» на музичних фестивалях у Брістолі і Вестон Супер Маре.

Жанровий спектр композиторської творчості Галини Овчаренко є доволі широким. Серед її творів є п'єси для сольних інструментів (зокрема фортепіано), ансамблів, камерного, симфонічного, духового оркестрів, хору, камерні кантати, вокально-інструментальні твори для голосу та фортепіано, музика для театру і документального кіно.

Композиторка має власний веб-сайт, який розкриває її багатогранну творчу діяльність [21].

Основна тенденція творчості Галини Овчаренко визначається опертям на український сільський фольклор, а народна музика лежить в основі всіх її творів. У своїх спробах надати народній пісні симфонічних обробок композиторка зіткнулася з проблемою поєднання народних джерел і складних сучасних композиторських технік. Особливо її приваблюють хорові цикли, серед найбільш відомих – «Чумацькі пісні», засновані на сезонних текстах та іграх, а в «Опаленій мальві» («Опалена сонцем мальва») йдеться про Чорнобильську трагедію. У «Предковічному» вона виявляє глибоку симпатію до язичницьких коренів української культури та своє ставлення до становища людства у Всесвіті.

Г. Овчаренко також написала два балети – «Останній бій» на текст К.С. Льюїса та «Купальська ніч» на текст Миколи Гоголя, які були з успіхом поставлені в Peacock Theatre в лондонському Вест-Енді і в Національному театрі опери та балету Любляни (Словенія) та отримали високу оцінку професійних критиків у британській та міжнародній пресі. Зокрема, про балет Г. Овчаренко «Останні бій» британська газета "The Independent on Sunday" писала (*переклад з англійської мій – О.Б.*):

«…Колористична, наскрізна партитура Галини Овчаренко для малого оркестру надає виставі невтримного професійного блиску, починаючи від пронизливих тужливих народних мелодій до жахливих духових кульмінацій, гідних Прокоф'єва. Були моменти, коли з реалістичним палаючим багаттям на сцені, наповненій бойовим димом і шикуванням армій, і черговим оркестровим нагромадженням, ви змушені були повірити, що це дитяче шоу» [8].

Ірина Гоулд (Ярошенко) (нар. 1980) – молода українсько-британська композиторка, яка здобула початкову і середню спеціальну музичну освіту в Україні. Закінчила музичну школу в Полтаві по класу фортепіано (клас викладача О. Батиревої), потім навчалася на відділенні хорового диригування в Полтавському музичному училищі імені Миколи Лисенка (нині – Полтавський фаховий коледж мистецтв імені М.В. Лисенка), яке закінчила з відзнакою в 1999 році. Під час навчання в училищі розкрилися композиторські здібності Ірини, які першою помітила і підтримала викладач гармонії Ірина Гришко. Того ж 1999-го року Ірина Гоулд (Ярошенко) стала переможницею

Міжрегіонального конкурсу молодих композиторів «І струни Лисенка живії», присвяченого пам'яті Миколи Віталійовича Лисенка.

По завершенні навчання Ірина отримала пропозицію поїхати волонтеркою до Англії, на яку дівчина погодилась. Там вона активно займалася музично-педагогічною діяльністю, багато її учнів, включаючи двох власних дітей, виборювали на мистецьких конкурсах призові місця. Разом із подругою Ольгою Скачко заснувала в Лондоні свою школу «Чудо» для підтримки і навчання дітей в Англії слов'янським традиціям та музиці. Розробила власну методику музичного виховання, в основу якої покладено авторські пісні, ігри, ребуси, загадки, історії з застосуванням елементів різних дисциплін.

У 2008 році Ірина випустила музичну дитячу збірку для дітей «Tuneful Piano Exercises». Також у цей період писала класичні оркестрові твори. З метою розширення знань вступила до Університету Західного Лондона (University of West London, London School of Music) по класу композиції до професора Девіда Осбона (David Osbon), послідовника Джорджа Крама (George Crumb). У творчості Ірина звертається до жанрів інструментальної, оркестрової, вокально-хорової музики, має в доробку музику до театральних вистав і дитячий балет «Таємне життя ляльок» (The Secret Life of Dolls). Про створення балету «Таємне життя ляльок» сама композиторка сказала, що вона хотіла створити щось таке, що б зацікавило не лише дітей, а й їхніх батьків, дідусів і бабусь, тобто всю родину, яка б могла прийти і отримати задоволення від вистави. Прем'єра концертної версії балету відбулася в Києві, на фестивалі "Київські Музичні Прем'єри" у червні 2021 року у виконанні симфонічного оркестру Українського радіо під керівництвом Володимира Шейка.

Твори Ірини Гоулд виконуються відомими і талановитими британськими виконавцями – такими, як Phacelia Ensemble, піаніст Едвардс Гріезніс, Анастасіа Гоулд, музикантами London Sinfonia тощо.

З початком російсько-української війни Ірина засновує проєкт «Голос України в Великобританії» (Voice of Ukraine UK), мета якого ознайомлення західного слухача з українськими композиторами різних історичних епох, а також збори коштів на допомогу дітям-сиротам в Україні. Зокрема Ірина організувала і провела в Лондонському музичному коледжі Університету Західного Лондона концертний захід на підтримку України, працювала волонтеркою, збирала кошти, здійснювала поїздки в Україну. Зібрані кошти

спрямувала на купівлю необхідного обладнання для дитячого будинку в Ірпені.

В останні роки Ірина написала багато різножанрової музики: концерт для ф-но з оркестром «За Часи Лицарів» (In Days of Knights), оркестрові сюїти «Темні Хмари Війни» (Dark Clouds of War), «Ранкове Сонце» (Morning Sun); хорові твори: «Господи Помилуй», «Благослови, душе моя, Господа»; камерні твори: квартет «Танці Київської Русі» (Dances of the Kyivan Rus'), квінтет «Сльози» (Tears); інструментальні: дует для фортепіано і кларнету «Сум» та «Сонячна Сторона» (On the Sunny Side), збірка фортепіанних багателів.

Для композиторського стилю Ірини Гоулд характерним є поєднання європейських та українських традицій. Наприклад, у творі *«Благослови, душе моя, Господа»* для мішаного хору a cappella в архаїчності початкового двоголосся тенорів і басів, застосуванні трихордних постівок, модальності, рухливості верхнього голосу і статичності нижнього вгадуються традиції середньовічного григоріанського співу. Проте зі вступом мецо-сопрано соло звучання набуває класичного 4-голосного викладу, в якому хор виконує функції гармонічного супроводу (часто – без слів, з закритим ротом). Музика твору є тональною і свідчить про розвинуте й оригінальне гармонічне мислення авторки, яка вміло користується співставленнями паралельних мінору і мажору, однойменних тональностей, обігруванням фригійських тетрахордів, акордами нетерцевої будови (зокрема на словах «Благословен єси» в кінці твору) тощо. Водночас мелодичність, вокальна пластичність, плагальність кадансів є ознаками саме слов'янського варіанту класичного хорового чотириголосся, які міцно укорінилися в традиціях православного церковного співу.

Як зазначила сама композиторка на власному веб-сайті, мрією всього її життя є «бути успішною та шанованою жінкою-композиторкою, писати оркестрову та інструментальну музику переважно для молоді та родин, які можуть відчувати, що музика є недоступною для них з різних причин» [22].

Висновки. У статті розглянуті творчі постаті трьох яскравих українських жінок-композиторок – представниць різних поколінь, які з різних причин опинилися у Великій Британії, але не втратили зв'язку зі своєю етнічною батьківщиною. Навпаки, перебуваючи в іншомовному та інокультурному оточенні, вони прагнули

якнайшвидше інтегруватися в нове середовище, продемонструвати свій творчий потенціал. Одночасно вони спрямовували значні зусилля на промоцію української культури, створення позитивного іміджу України засобами культури і мистецтва, виступали як справжні культурні амбасадори України за кордоном.

Всі жінки-композиторки продемонстрували прагнення до постійного самовдосконалення та глибоку зацікавленість у музичній освіті найвищого рівня (С. Туркевич-Лукіянович навчалася у провідних музичних закладах України, Польщі, Австрії, Німеччини, Чехії, Г. Овчаренко – в Україні, Польщі, Великій Британії, мала гранти в Нідерландах та Швеції, І. Гоулд – в Україні та Великій Британії).

У композиторській творчості героїні цієї статті органічно поєднують європейські та українські національні музичні традиції, тяжіють, з однієї сторони, до засвоєння модерних європейських тенденцій і новаторських пошуків у жанрах симфонії, кантати, ораторії, інструментального концерту тощо, а з іншої – до жанрової сфери, яка практично перебувала поза межами уваги композиторів-чоловіків, а саме – музики для дітей. Відзначимо в цьому контексті визначний внесок кожної з трьох композиторок у розвиток дитячого музичного театру та педагогічного репертуару для дітей (дитячі опери і балети у С. Туркевич-Лукіянович; дитячий балет «Останній бій», 6 п’єс для голосу та фортепіано «Дитячі картини» у Г. Овчаренко, дитячий балет «Таємне життя ляльок», збірка п’єс для дітей «Tuneful Piano Exercises» у І. Гоулд тощо).

Творча діяльність українських жінок-композиторок Стефанії Туркевич-Лукіянович, Галини Овчаренко та Ірини Гоулд сприяє розвиткові українсько-британських культурних відносин, утвердженню образу України як високорозвиненої передової європейської країни з власними традиціями, історією та культурою.

Список використаних джерел і літератури:

1. Antoni Luisa. Slovenian female composers in the European and world spaces. Stoletja glasbe na Slovenskem (Centuries of Music in Slovenia). Ljubljana, Slovenia, 2005. P. 290–295.
2. Gabel Gerald, Fourteen Composers in Today’s Ukraine, available at: http://www.ex-tempore.org/gabel.htm (access: 23.02.2022).
3. Halyna Ovcharenko. Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, 2004, issue 18, P. 817).
4. Herrero-De-la-Fuente, Mercedes; Gago Gelado, Rocío; Saavedra-Llamas, Marta (2022). Women in the audiovisual industry. The case of Spain as the new hub of

European production. Cogent Arts and Humanities, 2022, Vol.9, issue 1. DOI https://doi.org/10.1080/23311983.2022.2105512
5. Mathias, Rhiannon (2012). Lutyens, Maconchy, Williams and twentieth-century British music: A blest trio of sirens: monograph. London: Routledge, 324 p. ISBN 978-140944403-9, 978-075465019-5. DOIhttps://doi.org/10.4324/9781315593111
6. Rosário, Ana Claudia Trevisan, da Cunda, Daniela Zago Gonçalves (2022). Under-representation of female in music, challenges, prospects of empowerment and protection of gender equality, based on legislative analysis, public policies and actions in this context. Per Musi, 2022 (42). DOI: https://doi.org/10.35699/2317-6377.2022.36925
7. Sakira Ventura. Інтерактивна мапа жінок-композиторок світу https://svmusicology.com/mapa?lang=es (access: 25.02.2022).
8. Signes of perfection in minimal movement. The Independent on Sunday, May 21, 2000. http://www.halynaovcharenko.com/index.php (access: 27.02.2022).
9. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. К.: Інститут культурології НАМ України, 2020. 304 с.
10. Берегова О. Камерна музика українських композиторів у контексті художньо-стильових процесів 1990-2000-х років. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 106: Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Л.К. Каверіної: Зб.ст./ред.-упоряд. Л.М. Мокрицька. К.: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. С. 207–226.
11. Берегова О. Світова література у рефлексіях сучасної української композиторки Людмили Юріної. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Щорічний наук. журнал. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. 2020. Вип. 16, № 1, С. 117–123. DOI: https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205246
12. Берегова О.М. Естетика Марини Денисенко-Сапмаз у культуротворчих процесах України на межі XX-XXI століть. *Культурологічна думка*, 2022, Вип. 22. С. 92–101.
13. Берегова О.М. Тенденції постмодернізму у камерних творах українських композиторів 80-90-х років XX століття: дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. 17.00.03 Музичне мистецтво. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000. 200 с.
14. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості: монографія. К.: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Дрогобич: Посвіт, 2012. 270 с.
15. Карась Г.В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
16. Леонтович-Башук Н. Український дитячий театр у Вінніпегу, Канада /Наталія Леонтович-Башук. *Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва*: 1915 - 1991. Том II. /Редкол.: О. Лисяк, Г.Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава та ін. - Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1992. С. 538–540.
17. Муха А.І. Композитори України та української діаспори: Довідник. К.: Музична Україна, 2004. 352 с.

18. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів, БаК, 2004. 157 с.
19. Пахомова Є. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне Дійство»): дис. … канд. мист., 17.00.03 Муз. мистецтво. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2018. 200 с.
20. Перепелиця М. Театральність у нетеатральних жанрах творчості Кармелли Цепколенко: дис. … канд. мист., 17.00.03 Муз. мистецтво. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2017. 200 с.
21. Персональний вебсайт композиторки Галини Овчаренко (Halyna Ovcharenko) http://www.halynaovcharenko.com/index.php# (access: 29.02.2022).
22. Персональний веб-сайт композиторки Ірини Гоулд (Iryna Gould): https://irynagouldmusic.com/ (access: 25.02.2022).
23. Плей-лист творів жінок-композиторок світу на платформі Spotify https://open.spotify.com/playlist/2Uc6ZImjkFnpmqYRe6oFiu?si=FJrR_jUWQNiS_6sBnTijYA&nd=1 (access: 27.02.2022).
24. Твори жінок-композиторок для віолончелі https://www.cellobello.org/cello-works-by-women-composers/ (access: 23.02.2022).
25. Юдкін І. Мистецька творчість жінок. Музика, 1975, Вип.5. С. 10–11.

References:

1. Antoni, L. (2005). Slovenian female composers in the European and world spaces. Stoletja glasbe na Slovenskem (Centuries of Music in Slovenia). Ljubljana, Slovenia. 290–295 [in English].
2. Berehova, O. (2000). Tendencies of postmodernism in the chamber works of Ukrainian composers of the 80s and 90s of the 20th century: Candidate’s theses. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
3. Berehova, O. (2013). Chamber music of Ukrainian composers in the context of artistic and stylistic processes of the 1990s-2000s. Scientific Herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Issue 106: Cultural aspects of modern artistic discourse. In memory of L. K. Kaverina (ed. L. Mokrytska). Kyiv: NMAU. 207-226 [in Ukrainian].
4. Berehova, O. (2020). Dialogue of cultures: the image of the Other in the musical universe. Kyiv: Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
5. Berehova, O. (2020). World literature in the reflections of the modern Ukrainian composer Liudmyla Yurina. Art culture. Actual problems. Kyiv: Institute of problems of modern art of National Academy of Arts of Ukraine. Issue 16, No. 1. 117–123. DOI: https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205246 [in Ukrainian].
6. Berehova, O. (2022). Aesthetics of Maryna Denysenko-Sapmaz in the cultural processes of Ukraine at the turn of the 20th-21st centuries. The Culturological Ideas, issue 22. 92-101. DOI: https://doi.org/10.37627/2311-9489-22-2022-2.92-101 [in Ukrainian].

7. Composer Halyna Ovcharenko’s personal website http://www.halynaovcharenko.com/index.php# [in English].
8. Composer Iryna Gould’s personal website https://irynagouldmusic.com/ [in English].
9. Gabel, Gerald (2006). Fourteen Composers in Today’s Ukraine, available at: http://www.ex-tempore.org/gabel.htm (access: 28.09.2022) [in English].
10. Herrero-De-la-Fuente, Mercedes; Gago Gelado, Rocío; Saavedra-Llamas, Marta (2022). Women in the audiovisual industry. The case of Spain as the new hub of European production. Cogent Arts and Humanities, Vol.9, issue 1. DOI https://doi.org/10.1080/23311983.2022.2105512 [in English].
11. Hrytsa, S. (2012). Lesia Dychko in life and creativity: a monograph. Kyiv: Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Drohobych: Posvit [in Ukrainian].
12. Karas, H. (2012). Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time-space of the 20th century: a monograph. Ivano-Frankivsk: Tipovit [in Ukrainian].
13. Leontovych-Bashuk, N. (1992). Ukrainian Children's Theater in Winnipeg, Canada / Natalia Leontovych-Bashuk. Our Theater: Book of Ukrainian Theater Artists: 1915 – 1991. Volume II (eds: O. Lysiak, H. Luzhnytskyi, L. Poltava and others). New York; Paris; Sydney; Toronto: Union of Artists of the Ukrainian Stage (OMUS). 538 –540 [in Ukrainian].
14. Mathias, R. (2012). Lutyens, Maconchy, Williams and twentieth-century British music: A blest trio of sirens: monograph. London: Routledge. DOI: https://doi.org/10.4324/9781315593111 [in English].
15. Mukha, A. (2004). Composers of Ukraine and the Ukrainian diaspora: Handbook. Kyiv: Muzychna Ukraiina [in Ukrainian].
16. Ovcharenko, Halyna (2004). Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, Issue 18, p. 817 [in English].
17. Pakhomova, E. (2018). Synesthetic aspects of the composer's thinking of Lesia Dychko (on the example of the choral operas „Zolotoslov” and „Christmas Action”): Candidate’s theses. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy [in Ukrainian].
18. Pavlyshyn, S. (2004). The first Ukrainian composer Stefania Turkevich-Lisovska-Lukiyanovych. Lviv, BaK [in Ukrainian].
19. Perepelytsia, M. (2017). Theatricality in non-theatrical genres of Carmella Tsepkolenko's work: Candidate’s theses. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy [in Ukrainian].
20. Playlist of works by female composers of the world on the Spotify platform https://open.spotify.com/playlist/2Uc6ZImjkFnpmqYRe6oFiu?si=FJrR_jUWQNiS_6sBnTijYA&nd=1 [in English].
21. Rosário, Ana Claudia Trevisan, da Cunda, Daniela Zago Gonçalves (2022). Under-representation of female in music, challenges, prospects of empowerment and protection of gender equality, based on legislative analysis, public policies and actions in this context. Per Musi, (42). DOI: https://doi.org/10.35699/2317-6377.2022.36925 [in English].

22. Sakira, Ventura (2020). Interactive map of female composers of the world https://svmusicology.com/mapa?lang=es [in English].
23. Signes of perfection in minimal movement (2000). The Independent on Sunday, May 21. http://www.halynaovcharenko.com/index.php [in English].
24. Works by women composers for cello https://www.cellobello.org/cello-works-by-women-composers/ [in English].
25. Yudkin, I. (1975). Artistic creativity of women. Music, Issue 5: 10–11 [in Ukrainian].

UDC 780.614.3
DOI 10.33287/222225

Гречанівська Тетяна Юріївна,
аспірантка Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка
тел. (097) 219 - 67 - 11
e-mail: tanya.cello18@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-4211-4394

БАРОКОВА СОНАТА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Мета статті – виявити функціональну роль віолончелі та відзначити особливості викладення інструментальних голосів у бароковій сонаті, висвітлити цей музичний матеріал як необхідний для розвитку музичного мислення й виконавських навичок музикантів-інструменталістів. **Методи дослідження**. У статті застосовано комплекс наступних наукових методів: історичний, компаративний, метод системного аналізу (трактування інструментальних партій, фактурні рішення, взаємозв’язок між елементами твору тощо), а також типологічний та аналітичний методи. **Наукова новизна.** В музикознавчому та практико-педагогічному аспектах питання впливу барокової сонати на розвиток віолончельного виконавства комплексно не вивчалось, що зумовлює новизну проблеми та її розгляд у площині музикознавчого, виконавського та педагогічного дискурсу. **Висновки.** Розглянуто барокову сонату як чинник розвитку інструментальної фактури та важливий музичний матеріал, що сприяє професійному становленню виконавців-віолончелістів. Здійснено спробу розкрити це питання як комплексну музикознавчу проблему.

Проаналізовано типи барокової сонати як найхарактернішої форми ансамблево-інструментальної музики XVII століття. Закцентовано увагу на головному принципі барокової музики – пріоритетної ролі партії басо континуо, як основі барокового музично-виконавського мислення, завдяки чому визначається чітка музична ієрархія твору (гармонічне заповнення, ритм, пульс, виразність). Виявлено типові ознаки різних стилів та форм старовинної сонати – церковна соната (*da Chiesa*), камерна соната (*da Camera*), соната у фантазійному стилі (*Stylus Phantasticus*). Простежено інструментальний розподіл голосів та функціональні особливості віолончелі у сонатах *da Chiesa* Арканджело Кореллі та Генрі Перселла й у сонаті фантазійного стилю Дитріха Букстегуде. Встановлено їх вплив на розвиток інструментального, зокрема віолончельного виконавства наступного часу.

Ключові слова: віолончель, барокова соната, тріо-соната, фантазійний стиль, функціональна роль, інструментальне виконавство.

Grechanivska Tetyana, graduate student of the Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

Baroque sonata in the development of cello performance

The purpose of the article is to apply the complex of identifying the functional role and defining the features of the instrumental voices of the baroque sonata as well as highlighting this genre as a necessary musical material for the development of musical performance thinking and technical performance skills of instrumentalists. **Methods.** During the writing of the article the following scientific methods were used: historical, comparative, analytical and typological. **Scientific newness.** The issue of the influence of the baroque sonata on the development of cello performance in musicological, pedagogical and practical aspects has not been widely discussed. What determines the relevance of the problem and bringing the discussion to the area of musicology, pedagogical and practical discourse. **Conclusions.** The baroque sonata is considered as an important musical material that promotes professional cello performance development. The question arises from a musicological aspect. A practical analysis of sonata, the most characteristic form of instrumental music of the XVII century, is presented. Attention is focused on the main principle of baroque music – chairmanship of the basso continuo. A clear musical hierarchy of harmony, rhythm, pulse, expressiveness is defined as the basic of baroque musical

performance. The structure of the works, the instrumental distribution of voices and their functional features are analyzed. Typical features of various styles and form of the sonatas were also revealed: fantasy style sonata (Stylus Phantasticus), church sonata (da Chiesa), chamber sonata (da Camera). The instrumental distribution of voices and functional features of the cello in the sonatas da Chiesa of Arcangelo Corelli and Henry Percell and in the sonata of the fantasy style of Dietriech Buxtehude are traced, and the influence on the development of instrumental, in particular, cello performance of later times is established.

The key words: cello, baroque sonata, trio sonata, stylus phantasticus, functional role, instrumental performance.

Постановка проблеми та її актуальність. Наріжним каменем сучасного виконавства постає виконання барокових творів відповідно до їх стилістики. Ці завдання понад ста років з успіхом виконує так зване історично інформоване виконавство, суть якого постає як «спосіб, що декларує вірність твору <…> Прагнення виконувати старовинну музику як таку та відповідно до духу часу її створення» [1, 11]. Технічні складнощі твору, барокова звукова естетика, артикуляція та динаміка - практичні навички, які потрібно набувати бароковому виконавцю, але вони не вирішують проблеми осягнення й відтворення стилістики того часу. Поряд із практичним, необхідно й теоретичне осмислення музичного матеріалу. Не можна забувати й тогочасні установки щодо складання інструментальних творів відповідно із мовними принципами, дотримуючись конкретної риторичної програми. Тому вивчення риторичних особливостей та змісту «музики, що говорить» стає дуже важливою складовою у засвоєнні навичок барокового виконавства. Процес вивчення творів барокової доби можна порівняти з вивченням іноземної мови, а точніше, з вивченням невідомої нам барокової мови звуків.

Одним з найефективніших чинників щодо вирішення цього питання є вивчення барокової сонати, домінуючого жанру доби, розквіт якого припадає на період з початку XVII – до середини XVIII століття. Свого часу барокова соната виступала як музичний матеріал, на прикладі якого вивчались головні правила композиції та усталювались принципи музичного мислення й виконавської майстерності інструменталістів. Не меншу роль відіграє цей жанр і в практиці сучасних виконавців. Вивчення музичних правил і законів, закладених у жанрі барокової сонати, є музичним класичним каноном,

який повинні знати і на який повинні спиратися у виконавській та педагогічній діяльності сучасні музиканти. У цьому контексті, особливу увагу на себе звертає зв'язок інструментальної барокової музики з вокальною, яка стала основою для так званих «фігур певного значення / риторичних музичних фігур», що сприймаються як словесне вираження, тільки в інструментальному виконанні. Безпосередньо завданням цієї статті є визначення ролі барокової сонати в розвитку віолончельного виконавства та функціонального призначення цього інструмента, який у зазначений період більшою мірою використовувався в якості супроводжуючого чи акомпануючого.

Аналіз сучасних публікацій. Серед великої кількості публікацій, присвячених теорії та історії віолончельного мистецтва, у т. ч. виконавства, безумовно, є дослідження щодо особливостей віолончельної творчості й виконання у барокову добу. Певний матеріал у радянські часи за цією проблематикою містили монографії Л. Гінзбурга [2] та Т. Ліванової [4]. Із зарубіжних джерел найбільш вагомими є наукові праці та безумовно, аудіо, відео записи концертів провідних виконавців-автентистів С. Бонти (*S. Bonta*) [6], М. Ванскевейка (*M. Vanscheeuwijck*) [8], Н. Арнонкура (*N. Harnoncourt*) [1]. Деякі аспекти зазначених питань розкриваються у багатьох наукових дослідженнях з інструментальної ансамблевої музики. Зокрема жанр барокової сонати досліджували О. Кийовські [3], С. Манген (*S. Mangen*) [7], І. Палійчук та Л. Френюк [5]. Короткий огляд джерел з розвитку віолончельного виконавства доводить, що питання функціонального призначення віолончелі та ролі барокової сонати в процесі його становлення не отримали достатнього вивчення та потребують нагальної уваги науковців.

Мета статті – виявити функціональну роль віолончелі та відзначити особливості викладення інструментальних голосів у бароковій сонаті, висвітлити цей музичний матеріал як необхідний для розвитку музичного мислення і виконавських навичок музикантів-інструменталістів.

Об'єкт дослідження – розвиток віолончельного виконавства доби Бароко, а **предмет** – функціональна роль віолончелі в сонатній творчості композиторів Італії, Німеччини та Англії кінця XVII століття.

Матеріалом дослідження є сонати da Chiesa Арканджело Кореллі (*Arcangelo Corelli,* 1653 – 1713) та Генрі Перселла (*Henry*

Purcell, бл. 1659 – 1695), а також соната у фантазійному стилі Дитріха Букстегуде (*Dieterich Buxtehude,* 1637 – 1707).

Виклад основного матеріалу. Віолончельне виконавство займає вагоме місце в музичній культурі Бароко та є невід'ємною частиною інструментальної ансамблевої музики доби. Його історія, розвиток та становлення беруть свій початок з кінця XVII століття в Італії, коли в місті Болон'я з'являються перші сольні твори для віолончелі композитора та віолончеліста-віртуоза Доменіко Габріеллі (1651 – 1690). У 1689 році він пише сім ричеркарів-соло, канон для двох віолончелей та дві сонати. Це стало поштовхом для його колег–віолончелістів, які теж почали писати твори для цього інструменту. Серед таких виконавців-композиторів можна згадати Доменіко Галлі (1649 – 1697) з Парми, Антоніо Марія Бонончіні (1677 – 1726), якій разом з братом Джованні, також віолончелістом, працював у місті Модена та Антоніо Кальдара (1670 – 1736) з Венеції.

Історія самого інструменту, як відомо, починається ще в XVI столітті. В той час вже існували різноманітні види басових струнних інструментів. Вони відрізнялись один від одного розміром, кількістю струн та їх налаштуванням. Більш великі моделі були задіяні в оркестрових групах контінуо, менші – могли виконувати функції середнього голосу в інструментальному діалозі. З появою провідних італійських скрипкових майстрів, з початку XVII століття віолончель набуває свого остаточного, класичного вигляду, якій зберігся до наших часів. Ця модель виявилась універсальною і взяла на себе обидві функції в ансамблево-інструментальній музиці Бароко. Перші віолончелісти, як правило, були виконавцями на віолі да гамбі.

Треба зазначити, що сімейство віол старше за походженням від сімейства скрипкових інструментів та існувало ще з часів Відродження, а школи гри на гамбі використовувались як перші школи для виконавців-віолончелістів. Тільки в 1741 році виходить окрема збірка – Метóда гри на віолончелі («*Methode, theoretique et pratique le Violoncelle*») французького органіста, композитора та вчителя музики Мішеля Корретта (*Michel Corrette*), автора близько двадцяти метóд гри на різних інструментах.

Поступово в суспільстві зростає інтерес до нового інструменту, його тембру, сили та яскравості звуку, якій суттєво відрізнявся від гамбового. Такі зміни були обумовленні часом і відбувались під впливом розвитку скрипкового виконавства, яке вже досягло певних

технічних висот, було дуже віртуозним та яскраво-концертним, що й приваблювало публіку. Віола да гамба не могла бути підтримкою для нового «звукового стандарту», її замінила віолончель. Цілком закономірно, що з розвитком інструментів виникали й нові інструментальні музичні жанри.

Позитивну роль у зазначених процесах відіграло те, що історично з часів Відродження італійські культурні і політичні центри підтримували мистецтво та сприяли його розвитку, а представники музичної спільноти всіляко підтримувались знаттю. Майже усі відомі композитори, інструменталісти, вокалісти мали своїх високих поціновувачів і покровителів. Звичайно при цьому виникала і жорстка конкуренція. За таких умов, щоб не втратити / зайняти гарну посаду музикантам необхідно було плідно працювати й створювати нові музичні твори та нові музичні жанри, яких потребував час.

Однією з таких новинок на початку XVII століття стала барокова соната. Виник цей жанр як інструментальна версія тричастинної вокальної канцони, популярної в Італії ще з кінця XVI століття. Сам термін «соната» (від лат. «*sonare*» – «звучати») вперше був використаний у 1561 році як назва для танцювальної сюїти, написаної для лютні. Зазначимо, що сонатами взагалі називали різні інструментальні твори, які звучали під час церковної службі чи світського музикування. Перші італійські публікації інструментальних сонат з'явились у 1607 році у Венеції та в 1610 році в Мілані. Ключовою фігурою в Італії у започаткуванні нового інструментального жанру вважається Тарквініо Мерула (1590 – 1665). В 1637 році цей італійський композитор раннього бароко вперше використав термін *da Chiesa e camera* у назві інструментальної збірки «*Canzons, overo sonate concertate per Chiesa e camera*». Ці назви дуже міцно утвердилися в музикознавстві як визначення двох різновидів сонат: *da chiesa* – церковна / не танцювальна та *da camera* – світська / танцювальна.

Церковна соната (італ. «*sonata da chiesa*») – найпоширеніший тип сонати доби бароко для трьох-чотирьох інструментів, що складалась з чотирьох частин. Від виникнення твори цього жанру призначались суто для виконання в церкві. Соната світська (італ. «*sonata da camera*») – тип сонати для світського, домашнього музикування. Від церковної вона відрізнялась характером музики: після вступної слідували частини танцювального характеру.

Отже, вже на ранньому етапі відбулось розгалуження цих типів сонат, яке проіснувало до XVIII століття, коли вони знов почали змішуватись, а їх подальша еволюція привела до виникнення класичної сонати.

«Дванадцять тріо-сонат для двох скрипок та віолончелі з органом басо контінуо» (*op*. 1) були написані Арканджело Кореллі у 1681 році в Римі. Цикл був присвячений королеві Швеції Христині, яка на той час проживала у цьому місті. Твір відноситься до церковного типу сонати *da chiesa*. Зі слів С. Бонти: «В багатьох збірках, опублікованих в Італії від 1650 р. можна знайти *Sonata da chiesa*. Якась інформація про конкретні особливості такої сонати відсутня. Відомо, що вони використовувались у церковних службах як нелітургійні твори (вокальні чи інструментальні). Як саме вони вписувались у службу теж невідомо. Чи була це прелюдія до літургійних співів? Чи постлюдія? Чи сонату виконували замість якогось тексту? Точно відомо, що така традиція була встановлена до 1650 року. Музиканти знали де, як та коли треба виконувати сонату» [6, 68].

Та все ж таки, наголосимо, що церковна соната відрізнялась від світської більш строгою поліфонією, внесенням темпових позначень на початку кожної частини та супроводом органу в якості басо контінуо.

В контексті розкриття тематики даної статті цікавою є Соната ре мінор - четверта з циклу. Протягом усього невеликого за обсягом твору тональність не змінюється. Але тут наочно представлено функціональний розподіл голосів, лінію басо контінуо як гармонійну основу твору, що допомагає вибудовувати рух мелодії. Перша частина, *Vivace*, складається з дев’ятнадцяти тактів, що одразу демонструє «неквадратність» побудови першої половини частини. Друга половина являє собою розвиток мелодійних мотивів та їхній рух до кадансу. Зрозуміти структуру та побудову мелодійної лінії допомагає гармонія, яка є основою твору.

З перших тактів скрипкова партія починає віртуозний риторичний канон з поступовим підключенням інших інструментів. Партія віолончелі виконує подвійну функцію: а) гармонійну основу в групі басо контінуо разом з партією органу та б) мелодійну лінію, з таким самим рухом шістнадцятими в підтримку діалогу скрипок. Усі початки фраз першої частини є чіткими: з першої долі першого такту - перша скрипка, другий такт – друга скрипка, третій такт –

віолончель. Каданс збирається в четвертому та у п’ятому тактах. Далі іде повтор на репризу:

А. Кореллі. Тріо-соната, перша частина

Наступний мелодійний рух складається по секвенціях, спочатку – низхідних, потім – висхідних, які приводять до кадансу в десятому такті. З одинадцятого заключні акорди плавно переводять першу частину в другу. В другій частині *Adagio* (дванадцять тактів) спокійний рух вісімками починається з верхніх голосів. Знов як мелодія, проводиться риторичний канон в ре мінорі:

А. Кореллі. Тріо-соната, друга частина

Наступне *Allegro* – це фуга. Гармонічна основа тематичного руху доручена партії органу, іноді за підтримки віолончелі:

А. Кореллі. Тріо-соната, третя частина

Четверта частина *Presto* теж побудована в поліфонічній формі канону. Сім тактів у першому розділі з репризою продовжує подальший секвенційний мотивний рух у другій половині частини.

А. Кореллі. Тріо-соната, четверта частина

Закінчується твір не на основному тоні, а на домінанті, що не можна назвати традиційним для завершення всього твору. Віолончель в сонаті відіграє і роль басо контінуо, і роль середнього мелодійного голосу.

З Італії жанр інструментальної сонати поступово поширюється у інших європейських країнах. Саме під впливом італійських композиторів пише в Англії свої тріо-сонати Генрі Перселл. Зазначимо, що ансамблева інструментальна музика в цей країні розвивалась з кінця XVI століття. Т. Ліванова підкреслює, що зацікавленість камерним, домашнім музикуванням та проведення концертів у приватних домівках і вітальнях англійських меломанів поступово об'єднує професійних музикантів з аматорами в музичні колективи - консорти (*consortium* – «об'єднання»), які стають дуже популярними в цей країні [4, 430].

Створені Генрі Перселом «Десять сонат для чотирьох голосів» («*Ten sonatas in four parts*») вже після смерті композитора опублікувала його дружина у 1697 році. Твори цієї збірки визначені як сонати *da Chiesa*. Характеризуючи цей цикл, Т. Ліванова зазначає: «В ньому Перселл поєднав італійський стиль з англійськими традиціями контрапункту, використав дисонанси та різкі зміни мелодійного напрямку» [4, 542].

Соната № 1 сі-мінор починається повільним *Adagio*. Такий початок дуже характерний для Г. Перселла, який у своїх творах завжди пише першу частину як вступ до іншого, головного матеріалу. Характер музики величний, з драматургічно вибудованою гармонійною лінією. Поліфонічне голосоведіння має плавний, ритмічний рух, що завершується кадансом наприкінці частини:

Г. Перселл. Соната № 1, Adagio

Друга частина *Allegro* – фуга, для теми якої композитор запозичує мотив з першої частини твору, залишаючи основну тональність:

Г. Перселл. Соната № 1, Allegro

Наступна, третя частина *Largo* є центральним, найбільш поліфонічно розвиненим розділом сонати. Драматизм і напруга мелодійного руху водночас із проникливою гармонією наповнюють цю частину піднесеною ліричністю, що робить її драматургічним центром твору. Завдання кожного інструменту протягом всієї частини – плавно і водночас точно з’єднуватись в ритмічно-звуковому ансамблі:

Г. Перселл Соната № 1, Largo

Фінал *Vivace* достатньо розвинений динамічно, хоча емоційно не дуже наповнений. За характером він більш жанровий, з чітко вираженою ритмічною основою.

Г. Перселл. Соната № 1,Vivace

Закінчується соната *Grave,* обсяг якого, як і реприза першого *Adagio* – п'ять тактів. Це характерний для Перселла прийом аркової композиційної будови твору.

В останніх частинах твору партія басо контінуо повністю домінує, і для того, щоб зрозуміти лінію мелодії та її рух, необхідно зробити гармонійний аналіз окремої частини чи твору в цілому. Він включає наступне: визначити рух басової лінії, її гармонію, тональні тяжіння, визначення зони кадансу.

Як і в проаналізованому вище творі А. Кореллі, в сонаті Г. Перселла функціональна роль віолончельної партії трактується і як басо контінуо, супроводжуючи тематичний матеріал, і як облігато, виконуючи мелодійну лінію на рівні з іншими інструментами.

Нові жанри сонати і сюїти опановували й німецькі композитори. Так, на вершині своєї слави звертається до інструментального жанру сонати композитор і органіст Дитріх Букстегуде. В 1690-х роках він публікує дві збірки тріо-сонат для скрипки, віоли да гамби та контінуо: опус № 1 (1694) налічує 6 сонат, опус № 2 (1696) – 7. Хоча цей жанр займає незначне місце у творчому доробку композитора, але завдяки йому закріплюється німецький тип сонати, яку Д. Букстегуде будує у *stylus phantasticus* (фантазійний стиль). Цей інструментальний імпровізаційний стиль відрізнявся віртуозністю, драматичністю та образною контрастністю. Він був сформований у творчості італійських композиторів-клавіристів доби Ренесансу, згодом набувши значного поширення й популярності в європейському музичному просторі. У *stylus phantasticus* писали ричеркари, фантазії, токати, сонати.

Найвищого розквіту фантазійний стиль досяг у північно-німецькому органному мистецтві. Д. Букстегуде створив у цьому стилі

Сонату для двох скрипок, басової віоли та контінуо (*Sonatain C major for 2 violins, bass viol and continuo. BuxWV 266*). Вона не входить до сонатних опусів, а є окремим твором, якому характерні усі особливості фантазійного стилю: імпровізаційність, контрастність та аффектність (від лат. «*affectus*» – «пристрасть, душевне хвилювання»). Частини сонати виконуються без перерви, плавно переходячи одна в одну. На відміну від тріо-сонат, цей твір містить сольні розділи першої скрипки у супроводі контінуо, а також має партію другої скрипки, що придає контрастність частинам-епізодам соло/туті. Партію віоли да гамба може виконувати віолончель.

Починається соната строгим хоралом *Adagio*:

Д. Букстегуде. Соната, перше adagio

Всі чотири голоси рівноцінно задіяні в гармонічній побудові частини, відтворюючи загальний рух, який підводить до наступного *Allegro*:

Д. Букстегуде. Соната, allegro

Тут у рухливому каноні один за одним зі своєю риторичною фігурою поступово підключаються три голоси, завдяки чому створюється динамічний розвиток. Наприкінці частини звучить *Adagio*, після якого проводиться сольний імпровізаційний епізод першої скрипки з гармонійною підтримкою контінуо, що приводить до легкого, танцювального *Presto* для двох голосів:

Д. Букстегуде. Соната, Presto

Зв'язування-хорал *Adagio* і наступне *Allegro* проводяться всім складом інструментів, що підсилює контрасти та афекти цієї музики. Звучання *Adagio* в ритмі та характері пасакалії, з виразними дисонансами та поступовим переходом від мажору до мінору додає динамізму і напруження акордовій фактурі, яка з'єднує цей матеріал з наступним, віртуозним, яскравим і технічно складним для усіх виконавців *Presto*. Цей епізод композитор пише в ля мінорі, застосовуючи тональний контраст:

Д. Букстегуде. Соната, Presto

В кінці *Presto*, як обрамлення динамічної, рухливої частини, знов звучить пасакалія *Adagio*. Завершальна спокійна хоральна постлюдія *Lento* проводиться в основній тональності До мажор, в якій закінчується твір.

Щодо функціональної ролі партії віолончелі, то в сонаті Д. Букстегуде, як і проаналізованих вище творах А. Кореллі та Г. Перселла, вона також є подвійною. Це і басо контінуо, і середній мелодійний голос, який за віртуозністю не поступається скрипковій партії (зокрема в епізоді пасакалії в *Presto*). Таке трактування партії віолончелі свідчить про передбачення композиторами XVII століття виявлення сольних можливостей інструмента вже на етапі його становлення.

Висновки. В статті розглянуто жанр барокової сонати як вагомий чинник розвитку інструментальної фактури та функціонального призначення віолончелі в XVII столітті, а також як важливий музичний матеріал, що сприяє професійному становленню виконавців-віолончелістів у сьогоденні. Вивчення цих питань постає як комплексна музикознавча і практико-педагогічна проблема, що до сьогодні не отримала достатнього висвітлення в музичній науці. Для аналізу обрано тип барокової сонати як найпоширенішу форму інструментально-ансамблевої музики XVII століття. Виявлено типові ознаки старовинної сонати – церковна соната (*da Chiesa*), камерна соната (*da Camera*), соната у фантазійному стилі (*Stylus Phantasticus*).

Наголошено на пріоритетній ролі партії басо контінуо в ансамблевих творах барокової доби, як основі барокового музично-виконавського мислення. Аналіз цієї партії допомагає визначити музичну структуру твору, його гармонічне заповнення, ритм, метричну пульсацію, мелодичну виразність. На прикладі сонат *da Chiesa* А. Кореллі та Г. Перселла та сонати у фантазійному стилі Д. Букстегуде простежено інструментальний розподіл голосів у ансамблі та функціональну роль партії віолончелі, яка виходить за межі супроводжуючого голосу і набуває сольних ознак. Відзначено, що трактування інструментальних, зокрема віолончельної партій у цих творах здійснило вагомий вплив на розвиток інструментального, в т. ч. віолончельного виконавства подальшого часу.

Перспективи подальшого вивчення. Музикант-виконавець сьогодні – це фахівець, який повинен мати універсальні знання і навички. Адже для інтерпретації та виконання творів різного часу і

стилістики необхідно одночасно бути і теоретиком, і практиком, володіти всіма формами знань та вміти комплексно їх застосовувати. Відповідно до цієї думки, в даній праці заслуговує на увагу насамперед методологічний підхід до розкриття тематики як комплексної музикознавчої і практико-педагогічної проблеми, що в такому аспекті дотепер не досліджувалась в українському музикознавстві. Результати і висновки пропонованої статті можуть бути використані у подальших наукових розвідках з аналогічною тематикою та в теоретичних і практичних навчальних курсах різного рівню закладів музичної освіти.

Список використаних джерел і літератури:

1. Арнонкур Н. Музыка Барокко: путь к новому пониманию. М.: Группа компаний «РИПОЛ классик» / «Пальмира», 2019. 247 с.
2. Гинзбург Л. История виолончельного искусства в четырех томах. М.: Музыка, 1978. Т. 1. 513 с.
3. Кийовски О. Stylus Phantasticus в органном творчестве Дитриха Букстегуде: дис. … канд. искусствоведения:17.00.02 «Музыкальное искусство». СГК им. Л.В. Собинова. Саратов, 2013.
4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789. М.: Музыка, 1983. Т. 1. 566 с.
5. Палійчук І., Фреюк Л. Типологічні моделі флейтової сонати доби Бароко. *Науковий огляд*. № 4 (47). Івано-Франківськ, 2018. С. 162–174.
6. Bonta S. The uses of the sonata da Chiesa. Berkeley: University of California Press. Vol. 22. 1969. P. 54–84.
7. Vanscheeuwijck M. The baroque cello and its performance. Claremont: Performance practical review: Vol. 9: № 1, Article 7, 1996. DOI: 10.5642/ perfpr. 199609.01.07
8. Mangen S. The trio sonata in pre-corellian prints: when does 3 = 4? Claremont: Performance Practical review: Vol. 3: № 2, Article 4, 1990. DOI: 10.5642/ perfpr. 199003.02.4

References:

1. Harnoncourt, N. (2019). Baroque music: the way to a new understanding. M.: Gruppa companii «RIPOL klassik» / «Palmira», 247 [in Russian].
2. Ginzburg, L. (1978). History of the violoncello art. M.: Musyka, 1, 513 [in Russian].
3. Kiiovski, O. (2013). Stylus Phantasticus in the organ work of Dietrich Buxtehude: Extended abstract of candidate’s thesis: 17.00.02. Saratov [in Rassian].
4. Livanova, T. (1983). History of Western European music before 1789. M.: Muzyka, 1, 566 [in Russian].
5. Paliichyk, I., Freyiuk, L. (2018). Typological models of flute sonata of the Baroque period. Ivano-Frankiivsk: Naukovyi ohliad, 4 (47), 162–174 [in Ukrainian].
6. Bonta, S. (1969). The used of the sonata da Chiesa. Berkeley: University of California Press, 22, 54–84 [in English].

7. Vanscheeuwijck, M. (1996). The Baroque Cello and its performance. Claremont: Performance practical review: Vol. 9: № 1, Article 7, 1996. DOI: 10.5642/ perfpr. 199609.01.07 [in English].
8. Mangen, S. (1990). The Trio Sonata in pre-corellian prints: When does 3 = 4? Claremont: Performance practical review: Vol. 3: № 2, Article 4, 1990. DOI: 10.5642/ perfpr. 199003.02.4 [in English].

UDC 78.787.1/4
DOI 10.33287/222226

Чжан Юй,
аспірантка
Харківської державної академії культури
тел.: (067) 573 - 98 - 08
e-mail: *532444714@qq.com*
https://orcid.org/0000-0003-2596-7632

ПАРАДИГМА ПЕРЕХІДНОСТІ У ЖАНРОВОМУ ХРОНОТОПІ ОПЕРИ ІНЬ ЦІНЬ «ВЕЛИКА ХОДА КИТАЙСЬКОЇ ЧЕРВОНОЇ АРМІЇ»

Актуальним завданням вивчення китайської опери першої чверті XXI століття, коли процеси глобалізації набули загостреності, слід вважати визначення *національного культурного коду,* що міститься у музично-сценічній цілісності. У новітній героїко-патріотичній опері Інь Цінь «Велика хода китайської червоної армії» (2016) уславлення подвигу минулого набуло значення історичної підтримки переможних звершень сучасної Піднебесної. Долучення до жанрової домінанти музично-сценічного твору системи додаткових типів оперної драматургії, відповідає стародавній національній традиції музично-сценічного мистецтва – взаємодії жанрових моделей з метою художнього відтворення суперечностей багатовимірного зовнішнього світу. Формування парадигми перехідності у жанровому хронотопі опери Інь Цінь «Велика хода», постає як переосмислення стародавньої національної традиції музично-театрального мистецтва Китаю. **Мета статті –** на основі осмислення властивостей парадигми перехідності визначити жанрову природу опери Інь Цінь «Велика хода китайської червоної армії». **Методи дослідження –** історичний, жанровий, порівняльний. **Наукова новизна** полягає у визначенні значущості парадигми перехідності у жанровому хронотопі опери Інь Цінь

«Велика хода». **Висновки.** Опері Інь Цінь «Велика хода» властива поліжанровість як наслідок внутрішньо-жанрового синтезу, обумовленого втіленням багаторівневого змісту. Магістральну жанрову ідею новітньої національної китайської історико-героїчної патріотичної опери доповнюють жанрові прояви ліричної, комічної, дитячої опер, властивості пісенної і хорової опери, опери-монументу, опери-фрески. Жанрова перехідність – ведуча ознака опери Інь Цінь – набуває парадигмального характеру. Сутність парадигми перехідності у жанровій структурі опери полягає у: фрагментарному уведенні «побічних» жанрових структур (ліричної, комічної, дитячої) до розвитку головного жанрового напряму (китайської національної героїко-історичної опери) на основі принципу додатковості і контрастного співставлення; наявності зв'язків «побічних» жанрових структур із головною – героїко-патріотичною – компонентою опери.

The key words: національний код китайської оперної культури, новітня національна китайська історико-героїчна опера, парадигма перехідності у жанровому хронотопі опери, «побічні» жанрові структури, поліжанровість.

Zhang Yu, post-graduate student of the Department of Theory and Music History, Kharkiv State Academy of Culture

Paradigm of transition in the genre chronotope of Yin Qin's opera „The Great campaing of the Chinese Red Army”

The actual task of studying Chinese opera in the first quarter of the XXI century, when the processes of globalization acquire extreme sharpness, should be considered the definition of a national cultural code contained at each level of musical and stage integrity. In the newest heroic-patriotic opera by Yin Qin „The Great Campaign of the Chinese Red Army” (2016), the glorification of the feat of the past has acquired the importance of historical support for the perermozhny achievements of the Middle Kingdom at the present stage of the country's development. The introduction of a system of genre types of opera drama based on the properties of the transition paradigm to the dominant music and stage work corresponds to the ancient national tradition, the essence of which is the multidimensional disclosure of contradictions of reality. **The purpose** of the article is to determine the genre nature of Yin Qin's opera „The Great Campaign of the Chinese Red Army” on the basis of understanding the properties of the paradigm of transition. **Research methods** – historical, genre, comparative. **Scientific novelty** lies in determining the significance of the transition

paradigm in the genre magazine of Yin Qin's opera „The Great Campaign”. **Conclusions.** Yin Qin's opera „The Great Campaign” is characterized by poly-genre as a result of intra-genre synthesis, due to the embodiment of multi-level content. The magfstral genre idea of the newest national Chinese historical and geoic opera is complemented by genre manifestations of lyrical, comic, children's operas, as well as the properties of song and choral operas, opera-monument, opera-frescoes. Genre transition is the leading sign of the dramatic process of the development of Yin Qin's opera, acquiring a paradigmatic character. The essence of the paradigm of transition in the genre structure of the opera is 1. fragmentary introduction of „side” genre structures (lyrical, comic, children's) to the development of the main genre direction (Chinese national heroic-historical opera) based on the principle of complementarity and contrast comparison; 2. the presence of connections of „side” genre structures with the main – heroic-patriotic – component of the opera.

The key words: national code of Chinese opera culture, national Chinese historical and heroic opera, paradigm of transition in the genre chronotope of opera, „side” genre structures, polygenerality.

Постановка проблеми. Опера як довгостроковий феномен в історії китайського музичного театру постає як ідеальний об'єкт для вивчення взаємодії константних і варіативних жанрових сенсів у процесі глобалізації культури. Використання історичного методу аналізу потребує взаємодії перспективного і ретроспективного підходів до вивчення структури й змісту китайської опери.

Аналіз розвитку опери Китаю XX – першої чверті XXI століття дозволяє дійти висновку щодо визначальної ролі синтезу західних жанрово-драматургічних засад зі спиранням на артефакти духовної історії Піднебесної, національні традиції тлумачення жанру, стилю, музичної мови (зокрема, пентатонічної «шкали»). Художньою метою, що визначає зміст китайської опери першої чверті XXI століття, слід вважати розкриття *національного культурного коду* в музично-сценічній цілісності.

Актуальність теми дослідження полягає у необхідності вивчення жанрово-інтонаційної специфіки новітньої національної китайської історико-патріотичної опери початку XXI століття, на основі аналізу музичної драми Інь Цінь «Велика хода китайської червоної армії» (2016), поставленої Національним Великим оперним театром у Пекіні до 80-річчя знаменних подій минулого.

Аналіз сучасних публікацій. До статті уведені сучасні публікації китайських вчених із дослідження жанру китайської художньої пісні (Лі Ліхує [1], Цао Хе [2; 3], У Хун Юань [6]), специфіки змістотворення опери Інь Цінь «Велика хода» **(**Чжан Юй [4], Лу Венлі [7], Чжан Вуке [8], Рен Цзінцзін [9]**)**. Крім того, до дослідження уведено положення монографії М.Р. Черкашиної [5], присвяченої вивченню європейської традиції буття історичної опери – жанрового прообразу китайського аналогу, створеного Інь Цінь.

Мета статті – визначити сутність парадигми перехідності у жанровому хронотопі новітньої національної китайської героїко-патріотичної опери Інь Цінь «Велика хода китайської червоної армії».

Об'єктом дослідження є новітня національна китайська історична героїко-патріотична опера, а **предметом** – парадигма перехідності у жанровому хронотопі опери Інь Цінь «Велика хода».

Виклад основного матеріалу. Розкриття сутності теми дослідження, що пропонується, передбачає попередній розгляд передумов створення історико-героїчної опери Інь Цінь «Велика хода» як втілення національних китайських ідеалів. Тяжіння до створення національної китайської героїко-патріотичної опери має ведуче значення упродовж десятиліть історії опери Піднебесної. Легендарна «Сива дівчина» (1945) як взірцевий твір, що обумовив розвиток китайської опери на подальші десятиліття, виникла у буремний період боротьби за національну незалежність, що завершився ствердженням КНР (1949). На початку XXI століття створення новітньої національної китайської історичної героїко-патріотичної опери набуло значення актуального завдання державного масштабу: уславлення батьківщини мало набути історичної підтримки у подіях славного минулого.

Отже, національна китайська історична героїко-патріотична опера набула визначальної ролі у музично-театральній культурі Китаю першої чверті XXI століття.

Створення новітньої національної китайської історичної героїко-патріотичної опери, запланованої як державне замовлення, жодним чином не могло бути невдале. Опера мала бути «приреченою на успіх». Її здійсненню передувала серйозна підготовча робота, упродовж котрої потрібно було врахувати всі деталі її написання і постановки.

Втілення мети створення новітньої китайської історичної героїко-патріотичної опери національного масштабу потребувало пошуку оригінального сюжету, придатного для уславлення минулого,

геніального композитора, який втілив би у музиці національні ідеали країни, оперного театру, колективу котрого було би по силах представити сценічну інтерпретацію масштабного твору.

Вибір подій 1934 – 1936 років, що увійшли до історії країни як велика хода китайської червоної армії проти капітулянської політики Гоміньдана у війні з Японією, як сюжетної основи новітньої національної опери, виявився надзвичайно вдалим. Адже ці події мали велике значення в китайській історії, визначивши подальшу долю держави, продемонструвавши спільність народу на шляху до визволення країни, здібність на саможертовність в ім’я її майбутнього розквіту. У сюжеті опери відображено кульмінацію революційної боротьби Китаю за свободу, відтворено образ народу, що не знає страху перед випробуваннями. На думку китайського дослідника Рен Цзінцзін, опера «Велика хода» на художньо-ідеологічному рівні мала слугувати мисленнєвому поверненню новітньої генерації Китаю до «періоду страждань і слави» з метою відродження почуття гордості за батьківщину [9]. У китайській опері на історичну тему відтворено героїчний дух «довгого маршу», подвиг китайських воїнів, які в ім'я побудови демократичної країни пройшли більше 25 000 миль. Чжанг Вуке, тлумачачи сюжет опери як втілення народного подвигу, відзначає такі властивості *китайської червоної армії як колективного героя опери*: «відсутність страху щодо важких експедицій, складнощів подолання тисяч рік і гір»; «великий подвиг в історії не тільки китайської революції, але й революційної вселюдської боротьби» [8]. Зазначимо, що сюжету опери притаманний *відродженнєвий зміст*, котрий сприяв оновленню героїко-патріотичного духу у контексті новітньої національної китайської культури початку XXI століття.

Ще одним завданням державного масштабу став пошук композитора, який зміг би здійснити актуальне і складне завдання – створити новітню національну оперу, у котрій було би уславлено єдність народу, здібного на колективний подвиг в ім’я держави, на основі осмислення історичних подій. Вибір пав на «видатного композитора» Інь Цінь – «Учителя», «Майстра мелодії», «Знавця вокального мистецтва», чий авторитет є надзвичайно високим у Китаї (за Чжан Вуке [8]).

Грандіозний успіх попередньої опери Інь Цінь «Канал. Балада ріки» [4] став тією причиною, що у підсумку визначила вибір композитора-воїна, як автора опери «Велика хода».

Численні пісні Інь Цінь набули поширення і національного визнання в Китаї. Як шедеври тлумачить Лу Венлі цілий ряд вокальних творів Інь Цінь, до котрих відносить пісні «Цзяньшань», «Тяньлу», «Під блискучим сонцем», «В очікуванні місяця», «Балада про персикове цвітіння» [7]. Слід зазначити, що пісню «Балада про персикове цвітіння», що набула в опері багатовимірного символічного і драматургічного значення, композитор написав ще до створення «Великого походу». З точки зору змістоутворення опери, пісня набула значення музично-поетичного символу любові до батьківщини і вірного подружнього кохання; з точки зору драматургії, вона постала як Пролог і Епілог – своєрідна «рама», у межах котрої відбувається оперна дія. Особливу увагу Чжан Вуке приділяє характеристиці пісенних мелодій композитора – красивих і плавних, таких, що розкривають «почуття народу, народжуючись нібито із самого серця аудиторії» [8]. Чжан Вуке підкреслює природність пісенного обдарування композитора: «Слухач нібито не відчуває його майстерності, навіть тоді, коли чує його твір уперше. Здається, мелодія немов би давно містилася у твоєму серці і була написана спеціально для тебе». Крім того, Чжан Вуке підкреслює також нетрадиційність вокальних мелодій композитора, прекрасне відчуття музичної форми, знання вокального діапазону; вміння підкорювати композиторську техніку завданням емоціонального розкриття сенсу пісні [8].

Отже, як головний показчик творчого обдарування Інь Цінь постає його талант композитора-мелодиста, що багатогранно розкрився у численних піснях і у першій опері, визнаних слухачами. Особливості обдарування композитора відповідали тому головному критерію (а саме – мелодичному дару), за наявністю котрого було обрано автора новітньої національної китайської історико-героїчної опери. Адже головною жанровою одиницею сучасної китайської опери європейського типу постала *китайська художня пісня* (визначення і жанрову характеристику китайської художньої пісні див. у дослідженні У Хун Юань [6]), призначена для різних виконавських складів (вокальних соло, ансамблю, хору). Створення пісень у різних жанрах сприяло розкриттю внутрішнього світу героїв опери Інь Цінь. Лише сольних пісень в опері тридцять, що потребувало майстерного володіння пісенним стилем у його різних змістовних, жанрово-стильових проявах. Створення великої національної китайської героїко-патріотичної опери перетворилося на творчу місію Інь Цінь.

Однак не тільки виключно мелодичний дар обумовив доцільність вибору Інь Цінь як того композитора, що мав створити музику новітньої китайської національної історико-героїчної опери. Композитор чудово оволодів знаннями і технікою створення партитури для великого симфонічного оркестру. Важливим є також і вміння Інь Цінь доєднувати до європейського симфонічного оркестру народні китайські інструменти, необхідні для надання музиці посиленого національного колориту. Майстерність Інь Цінь як оркестрового композитора проявилася в увертюрі, а також у численних оркестрових сценах – танцях, антрактах, інструментальних узагальненнях.

Вдалий вибір сюжету, композитора, театру, у котрому відбулася прем'єра доленосної в історії Китаю опери (як такий постав Національній центр виконавських мистецтв, що упродовж чотирьох років працював над її прем’єрою) призвело до блискучого успіху постановки «китайської оригінальної національної опери „Великий марш”» (за визначенням Чжан Вуке). Прем’єра, що відбулася 2016 року, була присвячена святкуванню 80-річчя перемоги китайської червоної армії.

Домінуюча роль пісень дозволяє визначити жанрову природу «Великої ходи» Інь Цінь як *пісенної опери. Пісенність є принципом оформлення драматургії національної історичної героїко-патріотичної опери*, що обумовило одне з жанрових імен опери – «Пісні довгого маршу» [7].

Особливістю вокально-пісенного стилю опери Інь Цінь є своєрідний синтез китайського *bel canto,* теоретичне обгрунтування котрого було запропоновано у 1980-і роки видатним композитором Шан Деї [2; 3], жанрових ознак китайської художньої пісні і стильових властивостей національної фольклорної традиції (йдеться про особливості ладової системи). Новітнім китайським вокальним стилем, базованим на синтезі італійської і національної традицій *bel canto*, досконало оволодів Інь Цінь, заклавши його в основу оперної драматургії «Великого походу».

Створення китайської художньої пісні, насиченої виразовими і технічними ознаками *bel canto,* надає їй ознак *арії.* Традиція подвійного жанрового визначення (арія і пісня) зародилася у творчості фундатора китайського *bel canto* Шан Деї. Геній китайського національного відродження 1980-х років визначав подібні твори як арії

у китайському стилі і, водночас, як віртуозні китайські художні пісні. Не дивно, що у наукових роботах китайських музикознавців Лу Венлі і Чжан Вуке [7; 8] жанр «Березневої пісні» визначається і як арія, і як пісня. Адже у «Березневій пісні», поруч із віртуозністю, властивою китайському *bel canto,* спостерігаються і характерні жанрові ознаки китайської художньої пісні (весняна символіка, психологізація інструментальної партії, національні інтонаційно-ладові властивості).

Вокальні номери опери «Велика хода» організовані у своєрідний вокальний цикл. Показово, що тлумачення музично-драматичного цілого як вокального циклу – стародавня традиція національного театру Китаю. Оформлення музично-драматичного твору як вокально-пісенного циклу у «Великій ході» Інь Цінь взаємодіє з ознаками *хорової опери* (насиченість музично-сценічного твору хоровими сценами, уведеними з метою розкриття високої громадянської ідеї єдності китайської армії і народу у спільному тяжінні до свободи).

У підсумку в оперній драматургії відбувається взаємодія двох внутрішніх циклів – вокального і хорового, спостерігається синтез жанрових ознак пісенної і хорової опери. Отже, новітня китайська національна історична героїко-патріотична опера, створена Інь Цінь, вибудовується як взаємодія двох розосереджених вокального і хорового циклів, розподілених за темброво-виконавськими і змістовними ознаками. Домінування номерної структури в оформленні «Великої ходи» засвідчують наявність ознак європейської *номерної опери*.

В одному з жанрових імен опери, сформованих у китайській науковій думці, – «Пісні березневого маршу» (за визначенням Лу Венлі [7]) – відзначено значущість (паритетність) жанрових моделей пісні і маршу у змістотворенні «Великої ходи» Інь Цінь. Важливість жанрової семантики маршу в оперній драматургії обумовлена символікою «*ходи*» як головної ідеологеми музично-сценічного твору. Жанрова семантика маршу пронизує інтонаційну драматургію опери від увертюри до фіналу, надаючи їй ознаки наскрізної дії, сприяючи відтворенню семантики ходи як способу втілення міфологеми шляху до перемоги.

Характерною ознакою китайської музично-театральної традиції постає жанровий синтез, завдяки котрому уможливлюється художнє відображення багатогранності життя як головної теми національного музично-театрального мистецтва. Відтворення багатогранної

дійсності набуло значення національного коду китайської музично-театральної культури; поліжанровість – репрезентант старовинної китайської музичної дії. Типовим для неї було розкриття любовної драми на тлі історико-політичних подій. Втілення внутрішнього світу закоханих героїв через образи-символи вічного і нескінечного у лірико-епічній драмі набувало конкретизації через образи зовнішнього світу, відтворені на переломних етапах історичного розвитку. Таким чином, традиційний китайський музично-театральний світ передбачав взаємодію двох жанрових типів драматургії – лірико-епічної і героїко-історичної. Витончена любовна драма ідей і символів контрастувала брутальним реаліям історичної драми. Слід підкреслити, що у новітній опері Інь Цінь жанрові складові співвідносяться з національним прообразом на основі своєрідного контрапункту: історико-героїчна драма набуває тут значення ведучої, тоді як функцію тла виконують ліричні і комічні епізоди.

У сучасній китайській оперології важливе значення мають визначення жанру опери «Велика хода» Інь Цінь. Наприклад, Лу Венлі визначає жанр «Великої ходи» як «*масштабної монументальної революційної історичної опери*» [7]. Підкреслимо, що важливими показниками у структурі дефініції, наданої Лу Венлі, постають масштабність, монументалізм і революційність. За поняттям революційність у визначенні жанрового типу опери, поданому Лу Венлі, міститься потрійне значення: революційність змісту; відкриття «нового шляху» розвитку новітньої китайської національної монументальної історичної опери; тлумачення опери Інь Цінь як *новаторської* в історії китайської національної опери.

Ще одне визначення жанрового імені опери Інь Цінь «Велика хода» належить Чжан Вуке. Учений визначає її жанровий тип як *китайську оригінальну національну оперу* [8]. Тут увага дослідника сфокусована на оригінальних властивостях китайської національної опери, підкреслюється роль національного комплексу у її змісто- і формотворенні. Жанрові засади китайської оригінальної національної опери спостерігаються у символіці (наприклад, у картинах природи – весняної, квітучої, що символізує розквіт щасливого життя, так і сповненої зимового холоду, символу випробувань, що їх проходять воїни в ім’я країни), музичній драматургії (її витоки містяться у стародавній традиції китайського музично-сценічного мистецтва), національній інтонаційності.

Однак наведені визначення не розкривають повністю жанрову специфіку опери Інь Цінь. Лу Венлі та Чжан Вуке визначили лише магістральну жанрову лінію опери, не звернувши увагу на додаткові жанрові «лінії»: лірико-драматичну, епічну, комічну, дитячу.

Синтез типів оперної драматургії – своєрідний національний код китайської музично-театральної культури – своєрідно відтворюється у «Великій ході» через принцип жанрової перехідності.

Принциповою ознакою опери «Велика хода» постає *жанрова перехідність*. Своєрідність її прояву в опері Інь Цінь обумовлена тим, що переломні етапи розвитку вирішені як своєрідні *перехрестя* (точки перетину) сюжетних ліній і типів оперної драматургії. Динаміка жанрових переходів полягає у перетині на «вузлових» етапах розвитку дії різних типів оперної драматургії – героїчного, епічного, ліричного, комічного. Якщо вдатися до метафоричного опису парадигми жанрової перехідності «Великої ходи», то доцільно звернутися до наступної характеристики: з жанрового «древа» героїко-патріотичної опери зростають оповідальна, лірична і комічна «гілки», сприяючи багатовимірному розкриттю художнього змісту через жанрові складові. Від магістрального жанрового «шляху» історико-патріотичної опери нібито розходяться епічна, лірична, комічна «стежини», що у подальшому розвитку знову «стягуються» до «центру» з метою подальшого «відокремлення» від нього. Завдяки диференціації і, одночасно, взаємодії типів оперної драматургії, історичний сюжет набуває конкретизації і індивідуалізації.

На основі врахування наведених вище визначень китайських музикознавців, а також європейського тлумачення історико-героїчної опери [5] як одного з жанрових прообразів «Великої ходи» Інь Цінь, постає доречним таке визначення аналізованої опери, а саме: «Великий похід» Інь Цінь – *національна китайська історична героїко-патріотична опера з ознаками художнього документалізму і революційного романтизму, властивостями епічного, ліричного, комічного типів оперної драматургії, жанровими ознаками пісенної, хорової і номерної опери*.

Поруч із залученням понять, що містяться у визначеннях Лу Венлі та Чжан Вуке, у запропонованій дефініції є оригінальні положення, уведені з метою більш повного і точного осмислення жанрової специфіки опери Інь Цінь, базованого на принципі жанрової перехідності. Запропоноване осмислення жанрової природи «Великої

ходи» потребувало уведення до визначення національної китайської історичної героїко-патріотичної опери додаткових жанрових характеристик. Відсутність у визначеннях, наданих китайськими вченими, додаткових жанрових характеристик слід пояснити фіксацією уваги на ведучий жанровий тип «Великої ходи» – історичної героїко-патріотичної опери.

Виключення зі складу запропонованого нами підсумкового визначення жанрової природи опери Інь Цінь понять масштабність і монументалізм, обумовлено обов'язковою наявністю цих властивостей в європейській історико-героїчній опері (одному з жанрових прообразів «Великої ходи») як її загальних ознак. Масштабність і монументалізм визначають іманентно властиві європейській історико-героїчній опері грандіозність форми і змісту, ознаки скульптурності і плакатності. Тобто, масштабність і монументальність історико-героїчної патріотичної європейської опери – внутрішньо властиві їй жанрові ознаки. Об'єктивна наявність масштабності і монументалізму надає можливості тлумачити жанр «Великого походу» як *оперу-монумент, оперу-фреску*.

Висновки. Опері Інь Цінь «Велика хода» властива поліжанровість як наслідок внутрішньо-жанрового синтезу, обумовленого втіленням багаторівневого змісту. Магістральну жанрову ідею новітньої національної китайської історико-героїчної патріотичної опери доповнюють жанрові ознаки ліричної, комічної, дитячої опер, а також властивості пісенної і хорової опер, опери-монументу, опери-фрески. Жанрова перехідність – ведуча ознака драматургії опери Інь Цінь «Велика хода» – набуває парадигмального характеру. Сутність парадигми перехідності у жанровій структурі опери Інь Цінь «Велика хода» полягає у фрагментарному уведенні «побічних» жанрових структур (ліричної, комічної, дитячої; пісенної, хорової; опери-монументу, опери-фрески) до головного жанрового напряму (китайської національної історико-героїчної опери) на основі принципу додатковості і контрастного співставлення; наявності зв'язків «побічних» жанрових структур із головною (героїко-патріотичною) компонентою опери.

Список використаних джерел і літератури:

1. Лі Ліхує. Сучасна китайська художня пісня: історія розвитку і жанрові ознаки. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: Грані, 2021. Вип. 21 (2). С. 208–220.

2. Цао Хе. Герменевтичний підхід щодо з’ясування метафоричного змісту колоратурних арій пізнього періоду творчості Шан Деї. *Культура України*. 2017. Вип. 57. С. 165–173.
3. Цао Хе. Теорія китайської колоратури в науковій праці та вокальній творчості Шан Деї. *Культура України*. Вип. 59. 2018. С. 121–131.
4. Чжан Юй. «Великий похід китайської червоної армії»: жанрово-інтонаційна специфіка національної історичної героїко-патріотичної опери Інь Цінь. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: Грані, 2021. № 2. С. 241–254.
5. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма (опыт исследования). Киев: Музична Україна, 1986. 151 с.
6. У Хун Юань. Китайская художественная песня: история и теория жанра: монография. Киев: Издательство Лира, 2019. 224 с.
7. 娄文利.大型革命历史题材歌剧创作的新路径——评印青歌剧长征．的艺术特色[J].中国文艺评论, 2016, 12. P. 76–90. (Лу Венлі. Новий шлях до створення масштабних революційних історичних опер: коментар до «Великого маршу» Інь Цінь. 中国文艺评论, 2016, 12. С. 76–90).
8. 张武科．浅析歌剧《长征》的音乐和演唱表达 （张家港市文化馆，江苏张家港215600. (Чжан Вуке. Аналіз вокальної драматургії опери Інь Цінь «Великий похід». Культурний центр Чжанцзяган, Чжанцзяган 215600, Цзянсу).
9. 任晶晶.歌剧长征：从艺术的视角再现一段苦难与辉煌[N].文艺报, 2016, 07, 04004. (Рен Цзінцзін. Довгий марш опери: повернення до періоду страждань і слави у мистецтві [N]. Новини мистецтва, 2016, 07, 04004).

References:

1. Liu Lihui, (2021). Modern Chinese art song: history of development and genre features. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny. Dnipro: Grany, 21 (2), 208–220 [in Ukrainian].
2. Cao He, (2017). A hermeneutic approach to clarifying the metaphorical content of coloratura arias from the late period of Shang Dei's work. Kuljtura Ukrajiny, 57, 165–173 [in Ukrainian].
3. Cao He, (2018). The theory of Chinese coloratura in the scientific work and vocal creation of Shang Dei. Kuljtura Ukrajiny, 59, 121–131 [in Ukrainian].
4. Zhang Yu, (2021). «The Great Campaign of the Chinese Red Army»: genre and intonation specificity of the national historical heroic-patriotic opera by Yin Qin. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny. Dnipro: Grany, 21 (2), 241–254 [in Ukrainian].
5. Cherkashyna, M. (1986). Historical Opera of the Romantic Era (Research Experience). Kyjiv: Muzychna Ukrajina, 151 [in Russian].
6. U Hun Juan', (2019). Chinese art song: history and theory of genre: monograph. Kiev: Izdatel'stvo Lira, 224 [in Russian].

7. Lu Venli, (2016). The new way to creating large-scale revolutionary historical operas: commentary on Yin Qin's „Great March”, 12, 76–90 [in Chinese].
8. Chzhan Vuke, (2015). Analysis of the vocal dramaturgy of Yin Qin's opera „The Great campaign”. Kuljturnyj centr Chzhanczjaghan. Chzhanczjaghan 215600, Czjansu [in Chinese].
9. Ren Czinczin, (2016). The long march of opera: a return to the period of suffering and glory in art [N]. Novyny mystectva, 07, 04004 [in Chinese].

UDC 78.082.4
DOI 10.33287/222227

Юрійчук Надія Анатоліївна,
заслужена артистка України,
доцент кафедри фортепіано
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (097) 983 - 13 - 84
e-mail: nadinur0111@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0162-247X

РИСИ ПІЗНЬОГО СТИЛЮ Й. БРАМСА
(на прикладі циклу органних хоральних прелюдій)

Мета статті – виявлення найбільш характерних рис пізнього стилю Йоханнеса Брамса на прикладі циклу його органних хоральних прелюдій, що стали останнім творенням композитора. Коло **методів** наукового процесу грунтується на оперуванні рядом теоретичних і емпіричних прийомів дослідження, а саме – компаративний метод, який є порівнянням прелюдій між собою і з творами сучасників та попередників Й. Брамса, дескриптивний – оціночно-описовий, а також метод цілісного аналізу Л.А. Мазеля, В.А. Цуккерману. **Наукова новизна** теми обумовлена відсутністю звернення вітчизняних музикознавців до вивчення органних хоральних прелюдій Й. Брамса як у контексті органної музики композитора в цілому, так і в рамках пізнього етапу його творчості. Також одним з істотних відкриттів статті стало таке твердження, а саме – кожна з прелюдій циклу «ілюструє» один з існуючих типів роботи з першоджерелом – протестантським хоралом. **Висновки**. Цикл органних хоральних прелюдій Й. Брамса цікавий відразу з декількох ракурсів. У першу чергу, цей опус став останнім серед творів композитора, завершивши весь його творчий шлях. По-друге, хоральні прелюдії утворили

своєрідну «арку» в органному доробку Й. Брамса. Композитор звернувся до органної музики вперше на ранньому етапі творчості, в кількох прелюдіях і фугах, а повернувся до цього жанру лише в останньому циклі творів, що побачив світ тільки після смерті Брамса. Цикл став першим після Й.С. Баха зверненням до жанру органних хоральних прелюдій – через півтора століття. Важливо відзначити також поєднання у даному циклі бахівських моделей і відмінних від них, авторських варіантів трактування хоралу. Таким чином, органні хоральні прелюдії виявляються одним з найважливіших і найцікавіших, з точки зору аналізу, зразком пізньої творчості видатного романтика Йоханнеса Брамса.

Ключові слова: Йоханнес Брамс, орган, хоральні прелюдії, протестантський хорал, пізня творчість, Й.С. Бах, Л. Бетховен.

Yuriychuk Nadezhda, Honored artist of Ukraine, Associate Professor of the „Piano” department at the Dnepropetrovsk Academy of music named after M. Glinka

Traits of Brahms’ late style on the example of organ choral preludes cycle

The purpose of this article is to identify the most characteristic features of Johannes Brahms’s late style using the example cycle of his organ choral preludes cycle, which became the last work by outstanding composer. The range of the scientific process’ **methods** is based on the operation of theoretical and empirical research methods’ number, namely: the comparative method, which is a comparison of preludes with each other and with the works of Brahms’ contemporaries and predecessors, descriptive – evaluative-descriptive, as well as the method of holistic analysis by L.A. Mazel – V.A. Zuckerman. **Scientific novelty** of the topic is due to the lack of Russian musicologists’ appeal to the study of organ choral preludes by J. Brahms both in the context of the composer’s organ music as a whole, and in the framework of his work’s later stage. Also, one of the article’s significant discoveries was the following statement: each of the preludes „illustrates” one of the work’s existing types with the primary source – the Protestant chant. **Conclusions**. Brahms’ cycle of choral preludes for organ is interesting from several angles at once. First of all, this opus became the last among the composer’s works, completing his entire career. Secondly, the chorale preludes formed an „arch” in Brahms’ organ heritage: having turned to organ music for the first time at an early stage of his work, the master returned to it only in the last cycle. Finally, this essay

became the first after J.S. Bach's appeal to the genre of organ choral preludes – a century and a half later. It is also important to note the combination in the cycle of Bach's models and different author's versions of the chorale interpretation. Thus, choral organ preludes are one of the most important and most interesting from the point of analysis' view as a model of the late Johannes Brahms' work.

The key words: Johannes Brahms, organ, choral preludes, Protestant chorale, later works, J.S. Bach, L. Beethoven.

Постановка проблеми. Жанр органної хоральної прелюдії виник вперше у творчості Йоганна Себастьяна Баха – як один із способів актуалізації музичного пласта в службі протестантської церкви. Так, використання мелодії хоралу в авторському творі було для публіки найбільш природним «ходом», так як кожна музична фраза викликала в пам'яті слухача будь-який релігійний рядок. Таким чином, органні обробки хоральних мелодій ставали для музики епохи бароко своєрідним варіантом проповіді. Однак за часів класицизму і романтизму ця культура втратила свою актуальність – так само, як і жанр органних хоральних прелюдій. Тільки через півтора століття Йоханнес Брамс повернувся до цього жанру, створивши свій цикл з одинадцяти хоральних прелюдій, що завершив його творчий шлях.

Актуальність теми статті визначається особливою значимістю органних хоральних прелюдій в творчості Й. Брамса. Органна музика, що «аркою» обрамляє всю спадщину митця, стала одним з показових зразків раннього і найбільш пізнього етапів у еволюції стилю майстра.

Огляд літератури. У першу чергу, відзначимо невелику кількість матеріалів про пізнішу органну творчість Й. Брамса у вітчизняному музикознавстві. Єдине джерело українською мовою, в якому згадані органні хоральні прелюдії композитора, – стаття Я.В. Петреску [2]. Дві англомовні статті (A. Bond [5] і F. Heusinkveld [6]), написані в 70-і роки, присвячені циклам Й. Брамса: в них позначена постановка проблеми, проте недостатньо детально досліджений матеріал. Більш докладні дисертації рубежу XX – XXI ст. (R.E. Landis [7] та J.A. Shaw [8]). Всеосяжним в плані контексту джерелом стала добре відома монографія О.М. Царьової [3], а найбільш важливі саме с точки зору аналізу конкретного органного циклу – дисертація Т.Р. Бочкової [1] та стаття Н. Червинської [4].

Метою статті стало вивчення найбільш характерних рис останнього опусу Й. Брамса, його органних хоральних прелюдій, в

контексті органної творчості композитора і його сучасників та попередників (Й.С. Баха, Л. Бетховена, Р. Шумана).

Об'єкт дослідження – пізній період творчості Йоханнеса Брамса, представлений одинадцятьма органними хоральними прелюдіями, а **предмет** – характерні риси пізнього стилю Й. Брамса, що знайшли виразне відображення у його циклі органних хоральних прелюдій.

Виклад основного матеріалу. Органні хоральні прелюдії – своєрідна реприза в творчості Й. Брамса. До органної музики Брамс звертався двічі – на самому початку свого творчого шляху і в самому його кінці. Ці два періоди поділяють сорок років, і вони ніби обрамляють всю спадщину композитора. Ранні твори Брамса для органу відносяться до його Дюссельдорфського періоду, 1854–56 рр.: це Прелюдія і фуга ля мінор, Прелюдія і фуга соль мінор, Фуга ля-бемоль мінор та Хоральна прелюдія і фуга *o Traurigkeit, o Herzeleid* («Про смуток, про серцевий біль»). З того часу Брамс не писав для органу, хоча «„органність” завжди відчувалася в його фортепіанній і оркестровій музиці» [3, 351]. Знову звернувся він до цього жанру (як і до безпосередньої роботи в рамках поліфонічної музики) тільки в кінці життя: як пише О.М. Царьова, «сам жанр органної хоральної прелюдії якнайбільше підходив для епілогу брамсовської творчості» [3, 351].

Органні хоральні прелюдії стали останнім творенням Йоханнеса Брамса[40]. Написаний за рік до смерті, цей цикл однаково цікавий як в контексті брамсівської творчості, так і в плані аналогій з творами сучасників. Звернемося спочатку до алюзій «всередині» спадщини композитора. Так, по відношенню до образної сфери органні хоральні прелюдії найбільш логічно примикають до Німецьких мотетів (*Deutsche Motetten*, ор. 29 № 1, 2; ор. 74 № 2; ор. 74 № 1; ор. 110), Чотирьох строгих наспівів (*Vier ernste gesange*, ор. 121) і Німецького реквієма (*Ein deutsches Requiem*, ор. 45). Однак в області інтроспекції, інтроспективної лірики органні хоральні прелюдії знаходяться на особливій, недосяжній висоті. Порівняти цей рівень можна хіба що з останніми квартетами Людвіга ван Бетховена (ор. 127, 130–132, 135), його ж повільною частиною із Сонати № 29 (*Hammerklavier*, ор. 106), фіналом Сонати № 31 (ор. 110) або *Agnus Dei* з Урочистої меси (ор. 123).

[40] Безпосередньо перед цим була написана кантата «Чотири суворі співи», своєрідний «камерний реквієм» спадщини композитора: «Загальна тенденція пізнього Брамса до камерності звучання, монологічності висловлювання, особливої сповідальності вираження, концентрованості, зібраності думки відчутно є у двох прощальних циклах 1896 року» [1, 14].

Однак ще сильніше, ніж з Л. Бетховеном, очевидні аналогії останнього твору Й. Брамса з творами його «духовного батька», Роберта Шумана. Подібно Й. Брамсу, пізні твори Р. Шумана були пов'язані з духовною тематикою: так, в останні роки він пише Месу до-мінор (ор.147), Реквієм (ор. 148) і в цілому часто звертається до форм часів Палестрини. А останнім фортепіанним опусом Р. Шумана стали «Ранкові пісні», і перший номер цього циклу – Хорал, який за духом і складом своїм передбачив і Чотири строгі наспіви Й. Брамса, і деякі з його хоральних прелюдій.

Нарешті, найбільш природним буде порівняти цикл Й. Брамса з творами Йоганна Себастьяна Баха[41]. Взагалі, пізня творчість обох композиторів демонструє разючу спільність їхніх художніх натур – серед іншого, останні твори Брамса і Баха поєднує своєрідне відчуття меланхолії та сповідальний, філософсько-наповнений образний склад. При цьому треба зазначити, що середина XIX століття стала періодом розквіту так званого «романтичного бахіанства». Початком цього шляху стала творчість Фелікса Мендельсона-Бартольді; зрілу стадію уособлювала спадщина Брамса, зокрема органна; а пізнє бахіанство найбільш проявилось в музиці Макса Регера, відомого в першу чергу саме органними творами (яких він написав більш ніж 200). Але, незважаючи на особливу трактовку бахівських моделей в творчості кожного з цих майстрів, саме Й. Брамс, на нашу думку, став єдиним, хто зміг максимально наблизитися до тонкого стильового синтезу у сфері органної музики в XIX ст. А його хоральні прелюдії представляють ту саму інтелектуальну глибину, благородність та стриманість, що і органне мистецтво його великого попередника.

Органні хоральні прелюдії, звичайно, були не першим зверненням Брамса до бахівськіх моделей – перед цим вже були Чакона із Симфонії № 4 (ор. 98) і згадані Німецькі мотети. Так само, як і останні твори Баха (Музичне приношення, BWV 1079, Мистецтво фуги, ор. BWV 1080 і його остання хоральна прелюдія *Vor deinen Thron*

[41] «Серед численних бахівських прелюдій, які, безумовно, служили для Брамса зразками, зустрічаються і такі, що можна назвати віддаленими прообразами романтичної мініатюри. Наявність різних пластів фактури, об'єднаних варіантним розвитком інтонацій хоралу, поєднання „виразного" та „образотворчого" планів, що нерідко диктуються текстом, призводять до багатовимірності образу. Ці принципи можна знайти і у вокальних, і в фортепіанних брамсовських мініатюрах. „Повернувшись" в органну музику, вони, зрозуміло, набули великої об'єктивності та відстороненості, які характеризують і деякі брамсовські хори a capella. Хоральні прелюдії виявили особливо ясно і наступність брамсівської поліфонічної техніки від бахівської» [3, 351–352].

– «Наближаючись до трону твого», BWV 668), останні твори Брамса сповнені мудрості і ледь доступної для розуміння простоти, одягненій в старовинні форми. Доречно для розуміння образної сфери циклу буде згадати «крилату фразу», приказку Амвросія Оптинського: «Де просто – там янголів зі сто, а де мудро – там жодного».

Хорал – особливий жанр для композиторів-романтиків взагалі, і зокрема, для Й. Брамса. Можна сказати, що для Й. Брамса найважливішими жанровими моделями були дві найбільш протилежні – хорал і вальс[42]. Т.Р. Бочкова так пише про це: «Серед жанрових зв'язків для Брамса найважливішою була опора на хорал та вальс. Ці два жанри в романтичній музиці другої половини XIX століття мали традиційно символічний сенс „піднесеного" і „земного". Сто двадцять другий опус Брамса концентрує та репрезентує у чистому вигляді жанрову модель хоралу, що постійно виявлялася протягом усього творчого шляху композитора» [1, 14]. Дослідник також визначає, що «для розуміння сенсу останнього опису Брамса суттєвим стає питання про усвідомлення смерті як неминучості існування. Брамс звертається до хоралу на кінець життя, під час загострення хвороби, прощання з багатьма друзями. Тому особливий сенс укладено у дворазовій обробці хоралу „O Welt, ich muß dich lassen" („О світ, я мушу тебе покинути")» [1, 14].

В роботі над хоральними обробками Й. Брамс опирався насамперед на приклад «Органної книжечки», «Orgelbüchlein» Баха. Але з усіх типів роботи, використаних там, композитор обирає лише два: строфічний хорал на фоні багатоголосного контрапункту та строфічний хорал із інтермедіями. Окрім цього, і більшість хоральних тем, що бере Брамс, були обрані Бахом: з дев'яти хоралів циклу шість вже звучали в органній і хоровій творчості Баха. При цьому треба зазначити: «Брамс спирається на хорали, що мають суворо закріплене у бахівській композиторській практиці семантичне навантаження. Цей вибір підтверджує думку про міцну пам'ять культури, пам'ять жанру у творчій спадщині Брамса» [1, 15][43].

---

[42] Цікава думка про це О.М. Царьової: «У хоральних прелюдіях Брамса відчуваються і прикмети індивідуального стилю композитора, що знову підтверджує думку про можливість поєднання „вальсів і хоралів". Наприклад, у прелюдії „Herzlich tut mich erfreuen" („Мені тішить душу") контрапунктуючий голос описує контури співучого вальса-лендлера» [3, 352].

[43] Ще одна сфера, в якій помітні подібні риси – мелодійна: «Мелодика органних хоральних прелюдій ор. 122 і цілого ряду інших творів Й. Брамса останнього періоду творчості подібна до баховської, вона уникає рівномірного угруповання, завжди прагне розвиватися вільно, незалежно від закруглених періодів» [4, 116]. Тому і не випадково, що в усіх останніх творах

Тож, кожна з одинадцяти прелюдій демонструє один з типів роботи з першоджерелом – протестантським хоралом, але в рамках цієї статті ми зупинимося лише на деяких прелюдіях. Як зазначує Н. Червинська, «цикл хоральних прелюдій будується таким чином: хоральна тема супроводжується контрапунктуючими голосами з наданням кожному з них індивідуального малюнку. Починаючи з третьої прелюдії, голоси, що супроводжують хорал і імітують один одного, прагнуть інтонаційної незалежності від теми хоралу. Запозичені з хоралу оберти зазнають змін з метою підвищення контраста по відношенню до хоралу. Поступово контраст мелодійних ліній (до хоралу та одне до одного) посилюється, стає максимально яскравим, сміливим. <…> Прелюдії відрізняє насичена, густа поліфонічна фактура, лінійна пластика голосів досягає дивовижної виразності, краси та досконалості, збагачуючись інтенсивністю гармонійного руху, дивовижною модуляційною свободою та винахідливістю» [4, 116].

Говорячи про поліфонічні форми в обробках, ми можемо виділити № 1, *Mein Jesu, der du mich*. Це мотетна форма, що представляє собою фугато, яке передбачає появу фрази хоралу в педалі [3, 898]. Тематизм фугато виростає з його інтонацій, що піддаються дімінуції. Прелюдія є найбільш великим і масштабним твором циклу.

Приклад 1. Тема прелюдії Mein Jesu, der du mich.

Більшість номерів циклу, включаючи вищезгадану прелюдію № 1, а також Прелюдії №№ 2–9 і 11, написані по бахівським моделям. З них найбільше виділяється № 10 – один з двох варіантів втілення хоралу *Herzlich tut mich verlangen*. Два номери поруч, № 9 і № 10

Брамса (а саме в фортепіанних п’єсах ор. 116–119, сонаті для кларнета і фортепіано ор. 120, а також в двох найостанніших опусах – Чотирьох суворих наспівах ор. 121 і саме Органних хоральних прелюдіях) на перший план виходить вільний мелодійний розвиток голосів та їхня лінеарна пластика: як і в лінеарності Баха, у Брамса лінія мелодії розгортується вільно і стає вільною від симетрії та акордової основи.

пов’язані темою одного хоралу, і поглиблює ефект їхнє місце у композиції циклу – у точці «золотого перетину», ближче до кінця. У № 10 цей хорал, що у перекладі «Душою прагну я до блаженного кінця», поглиблює «прощальний відтінок циклу, <…> концентрує афект скорботи, <…> майже натуралістично малює биття людського життя, що сповільнюється і поступово зупиняється» [1, 14–15].

Приклад 2. Тема хоралу *Herzlich tut mich verlanget* в педалі.

На відміну від більшості прелюдій в циклі, ця апелює до брамсівської фортепіанної лірики ор. 116-119 – за тим лише винятком, що тенденції, започатковані й «дозрілі» у фортепіанних мініатюрах, у цій прелюдії досягають свого зеніту. Тут можна говорити і про «летючу» багатошарову фактуру, і про майже зриме відчуття кінця, що наближається. Та цей номер виділяється пануванням гомофонії – на противагу поліфонічним формам більшості номерів.

Приклад 3. Фактура Прелюдії №10 Herzlich tut mich verlanget.

Одинадцята, остання прелюдія циклу, цікава в тому числі й зверненням до одного з «бахівських» хоралів, хоралу Х. Ізаака, присутнього в «Страстях за Матфієм»: «*O Welt, ich muß dich lassen*» («Світ, я повинен тебе покинути»). Обробкою цього хоралу для трьох мануалів Брамс завершив цикл – мабуть, особливий задум цієї прелюдії саме в контексті генерального фіналу не потребує додаткових пояснень.

Композиція циклу гармонійно поєднує цілісність і контрастність: «Концентруючи суворість та стриманість особистісного висловлювання, сто двадцять другий опус демонструє при цьому багатий спектр „ретроспективних" станів, станів-спогадів, зумовлених основною ідеєю твору. Цикл вишиковується за контрастом: від захоплюючої вальсовості „Herzlich tut mich erfreuen" („Радісно мені") до патетичного монологу „O Gott, du frommer Gott" („О Бог, лагідний Бог"). Одинадцять хоральних прелюдій – це цикл прощання, ланцюг ліричних монологів, сказаних у формі хоралу [1, 15]». Посилює композиційне єднання і тональний план усього опуса: так, найважливішими за драматургією циклу стають тональності із центрами «e», «a», «f» – і ці звуки знов роблять актуальним девіз часів ранньої творчості Брамса: «frei, aber einsam» («вільний, але самотній»), що складається в монограму «fae».

Цей цикл, останній опус Й. Брамса – пам'ятник його вчителям (так, сам майстер писав: «Я бачу далі лише тому, що стою на плечах титанів»), собі самому і всьому пласту німецької культури в широкому сенсі слова. Пласт цей простягається від великого у своїй простоті лютеровского хоралу *Ein feste Burg ist unser Gott* до інтелектуальних висот бахівського Мистецтва фуги і останніх квартетів Бетховена, включаючи в себе, зрозуміло, Органні хоральні прелюдії Йоханнеса Брамса. Тому в цьому опусі, як і в інших пізніх творах композитора, «з могутньою силою знаходить своє продовження релігійно-догматична лірика Брамса, пов'язана з позаособистим тоном висловлювання та активним застосуванням поліфонічних прийомів. Для вищеназваних композицій [пізніх творів Брамса – Н.Ю.] інтенсивна яскравість фарб, блиск гармонійного впливу не є самодостатніми, здатними підпорядкувати собі мелодійне і тематичне становлення» [4, 114].

Висновки. Жанр органної хоральної прелюдії, створений Бахом, на довгі роки був забутий, і знову з'явився вперше в творчості Брамса. Для композитора цей цикл став своєрідною «лебединою піснею»,

створивши арку з ранньою органною творчістю майстра і завершивши його творчий шлях в цілому. Особливе ставлення Брамса, який не був професійним органістом, до органної музики продиктоване бажанням в якійсь мірі продовжити (і, можливо, завершити) велику лінію, що йде від Баха.

Перспективи дослідження. Перспективи подальшого дослідження визначаються більш поглибленим вивченням загальних стильових рис органних хоральних прелюдій і інших творів пізнього етапу творчості Брамса, а також виведенням докладних аналогій з ранніми органними творами видатного романтика.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бочкова Т.Р. Немецкая органная музика XIX века и традиция романтического бахианства: автореф. дис. … канд. иск. М., 2000. 22 с.
2. Петреску Я.В. Протестантський хорал та методи його обробки. International Journal of Innovative Technologies in Social Science, 1 (29). 2021. URL: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30032021/7458 (дата звернення: 16.08.2021).
3. Царева Е.М. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1986. 382 с.
4. Червинская Н. Роль Иоганнеса Брамса в истории полифонии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття):* Вип. 39. Харків: Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2014. С. 112–126.
5. Bond A. The Organist’s Repertory. 7: Brahms Chorale Preludes, Op. 122. The Musical Times. Vol. 112. No. 1543, 1971. P. 898–900.
6. Heusinkveld F. Brahms Chorale Preludes. American Music Teacher. Vol. 21. No. 6, 1972. P. 26–29.
7. Landis R.E. Developing Variation in the Chorale Preludes for Organ, Opus 122 by Johannes Brahms. Thesis for the Degree of Doctorate of Musical Arts. University of Cincinnati, 2001. 100 p.
8. Shaw J.A. The Eleven Chorale Preludes Op. 122 Johannes Brahms. Thesis for the Degree of Doctorate of Musical Arts. University of Victoria, 1990. 156 p.

References:

1. Bochkova, T.R. (2000). German organ music of the 19th century and the tradition of romantic Bachianism. Abstract dis. ... cand. art [in Russian].
2. Petresku, Ya.V. (2021). Protestant Chorale and methods of its processing. International Journal of Innovative Technologies in Social Science, 1 (29). Available at: https://doi.org/10.31435/rsglobal_ijitss/30032021/7458 (ac.: 16.08.2021) [in Ukrainian].
3. Tsareva, E.M. (1986). Johannes Brahms. M.: Muzyka [in Russian].

4. Chervinskaya, N. (2014). The role of Johannes Brahms in the history of polyphony. In: In honor of Taras Kravtsov (up to 90 years of age): st. sciences. art. Vol. 39. Kharkiv: Vidavnitstvo TOV „S.A.M.”. P. 112–126 [in Russian].
5. Bond, A. (1971). The Organist's Repertory. 7: Brahms Chorale Preludes, Op. 122. The Musical Times. Vol. 112. No. 1543. P. 898–900 [in English].
6. Heusinkveld, F. (1972). Brahms Chorale Preludes. American Music Teacher. Vol. 21. No. 6. P. 26–29 [in English].
7. Landis, R.E. (2001). Developing Variation in the Chorale Preludes for Organ, Opus 122 by Johannes Brahms. Thesis for the Degree of Doctorate of Musical Arts. University of Cincinnati [in English].
8. Shaw, J.A. (1990). The Eleven Chorale Preludes Op.122 Johannes Brahms. Thesis for the Degree of Doctorate of Musical Arts. University of Victoria [in English].

UDC 78.071.1(44)(092):784.3
DOI 10.33287/222228

Міланіна Альона Олегівна,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського
тел. (050) 973 - 68 - 52
e-mail: alyona.milani@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-1123-0824

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ Е. ШОССОНА НА ВІРШІ М. МЕТЕРЛІНКА «ТЕПЛИЦІ»: ВЗАЄМОДІЯ ХУДОЖНІХ СВІТІВ

Вокальна лірика – це той жанр, якому Ернест Шоссон довіряє свої найбільш інтимні і глибокі переживання. В його творчості музика покликана виражати душевний світ людини і очищати людські душі співчуттям. Слово – носій ідеї, думки, яку наповнює почуттям музика. Музика вступає в тісний союз з поезією, при цьому, якість, як і змістовність поезії, відіграють вирішальну роль у її виборі. Вокально-поетичний цикл «Теплиці» видатних митців Е. Шоссона - М. Метерлінка максимально насичений символікою, що проймає як вербальні, так і музичні ряди, завдяки чому виникає своєрідний живописно-поетично-музичний код, або правила трансформації значень та сенсів у знаки, які ми прочитуємо як меседж авторів (поетів та композитора), що створили подібні тексти. Тому **мета** наукової статті – розкрити механізми взаємодії музичних, вербальних,

візуальних складових у прогресі їх синтезу в композиції «Теплиці». **Методи** презентованого наукового дослідження: інтермедіальний, семіотичний, компаративний та структурно-функціональний. **Наукова новизна –** вперше методологія і методика інтермедіального аналізу використовується на матеріалі відомого вокального циклу Е. Шоссона «Теплиці». **Висновки**. У добре знаному вокальному циклі «Теплиці» Е. Шоссон та М. Метерлінк художньо виразно висвітлена природа людського стану за допомогою символізму в поезії, музиці та кольорі. У репрезентованій науковій роботі представлена кольорова гама твору, з якої стає абсолютно зрозуміло як поступово змінюється настрій головного героя композиції: від одухотвореної надії на краще (№ 1, № 2) через розчарування та відчай (№ 3, № 4) до покори та безмежного сподівання на Бога. У дослідженні наголошується, що для поета й композитора символізм стає тим винятково унікальним «інструментом» мистецтва, який в завуальованій формі максимально точно репрезентує екзистенційні глибини людської душі.

Ключові слова: символізм, колір, поезія, музика, синтез мистецтв.

Milanina Alyona, postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

E. Chausson's vocal cycles on the verses by M. Maeterlinck «Serres chaudes»: interaction of artistic worlds

Vocal lyric is the genre to which well-known Ernest Chausson entrusts his most intimate and deepest feelings. In his works, music is intended to express the spiritual world of a person and clear human souls by empathy. The word is a bearer of an idea and a thought that music fills with a feeling. Music comes into a close alliance with poetry, while quality and content of poetry play a decisive role in its selection. Brilliant vocal and poetic cycle «Serres chaudes» by famous creators E. Chausson - M. Maeterlinck is full of symbolism penetrating both verbal and musical series, due to which a certain pictorial and poetic and musical code arises. Therefore, **the purpose** of this represented scientific article is to reveal the mechanisms of interaction of professional musical, verbal and visual components in the progress of their synthesis in composition «Serres chaudes». **Research methods** of this characterized scientific investigation are the next: intermedial, semiotic, as well as structural and functional research methods. **Scientific novelty** – for the first time the methodology and technique of the

intermedial analysis is used on the artistic material of E. Chausson's vocal cycle «Serres chaudes». **Conclusions**. The accentuated vocal cycle «Serres chaudes» by distinguished E. Chausson and M. Maeterlinck illuminates the nature of the human state by symbolism in poetry, music and color. This represented scientific work presents a color score of the work clarifying how the mood of the work main character is gradually changing: from hope for the best (No. 1, No. 2) through disappointment and despair (No. 3, No. 4) to humility and hope in God. For the celebrated poet and composer, symbolism becomes the instrument of art representing the existential depths of the human soul in a veiled form.

The key words: symbolism, color, poetry, music, synthesis of arts.

Постановка проблеми. Романтична ідея синтезу мистецтв, що спостерігається у творчості Р. Вагнера, переросла в його концепцію «*gesarnrntkunstwerk*» (збір різних видів мистецтва) і знайшла прихильників не тільки на теренах Німеччини, але й за її межами. Формування нового відношення митця до реальності та можливість генерувати сенси всередині своєї мови наприкінці XIX століття у Франції – тема, яка тільки-но починається досліджуватися в вітчизняній музикознавчій літературі. Інтермедіальний підхід зі зверненням до поезії, музики, живопису тощо розширює межі самого мистецтва та відкриває інше тлумачення творів французьких композиторів, зокрема Е. Шоссона, а саме, нове бачення його символістського образу світу. Необхідність такої концептуалізації визначає **актуальність** цього дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Базовою працею щодо означеної тематики стала монографія І. Вежневець «„Музичний портрет” у творчості Франсіса Пуленка» [1, 9], де авторка пропонує формулу «музичного портрету» в якості інтермедіального проекту зі зверненням до літератури, живопису, театрального мистецтва тощо.

Мета статті – розкрити механізми взаємодії музичних, вербальних, візуальних складових у прогресі їх синтезу в композиції «Теплиці» Е. Шоссона.

Об'єкт дослідження – символістський образ світу у взаємодії музичних, вербальних, візуальних складових мистецького синтезу, а **предмет** – специфіка взаємодії художніх світів у вокальному циклі Е. Шоссона на вірші М. Метерлінка «Теплиці».

Викладення основного матеріалу. Вокальний цикл «Теплиці» Е. Шоссона, що став матеріалом дослідження даної роботи,

розглядається як факт комунікації, тобто текст, для інтерпретації якого використовується певний код, або правила трансформації значень та сенсів у знаки, які прочитуються як меседж авторів (поета та композитора).

Для інтерпретації тексту «Теплиці» великого значення надається теорії Ч. Пірса [8, 165], котрий візуалізує уявлення про знакову структуру за допомогою геометричного образу, а саме трикутника з вершинами: **A** – носій семантики знаку, тобто це яка-небудь річ, матеріальна форма об'єкта, за допомогою якої транслюється уявлення про інший об'єкт; **B** – референт знаку, або об'єкт, що заміщається ним, (від англ. *to refer* – ставитися, посилатися), референт знаку завжди існує поза мовою, тобто поза реальності – фізичної чи ментальної; **C** – засіб відображення референта, це інструмент, що дозволяє наділити знак змістом.

Відповідно до Ч. Пірса на першому етапі декодування знаку людина сприймає носій інформації **A** органами чуття, та згодом простежується вектор спрямованості референції, тобто, на який об'єкт вказує знак: (**A → B**), при цьому, рефрен знаку завжди існує поза мови, він відбиває знак з погляду окремої людини чи конвенцій культури, тобто, засіб відображення референта – це інструмент, що дозволяє наділити знак змістом (**C**). Чарльз Морріс називає такий засіб, використовуючи термін інтерпретант [7, 87], оскільки відображення референта – процес його інтерпретації. Будь-який знак не просто вживається замість референта, але, дистанціюючись від того, що заміняє, створює його образ із погляду людини, традиції, культури, тобто інтерпретує його. Таким чином, один і той самий знак може бути представлений із зазначенням на об'єкт мовлення або відображений в образі-уявленні за допомогою тексту. За методом репрезентації рефрену утворюється певна категорія знаків: індекс, ікона, символ.

За Ч. Пірсом, *індекси* як вказівні жести створюють ефект безпосередньої присутності референта в мовному процесі. У музиці індексами (нотами, ключами, паузами) кодуються звуковисотні (просторові) і тимчасові (що стосуються тривалості звучання) характеристики звуків.

Іконічні знаки (англ. *icons*, грец. *eikón* — зображення, образ) відтворюють низку особливостей, властивих об'єкту, який вони заміщають. З погляду Ч. Пірса іконізм походить із принципу подібності – імітації – мімесісу. Найпростіший вид іконічних знаків у

природних мовах – це звуконаслідувальні слова, що імітують звуки природи.

В уяві найбільш авторитетних семіотиків *символи* – це знаки з «угоди та встановлення», нічим не схожі на те, що вони заміняють: «Символ — це знак, який довільним конвенційним чином позначає свій референт»[44] [10, 43]. На відміну від індексу або ікони, референт символу не сприймається органами почуттів, тобто він недоступний емпіричному пізнанню.

Один з художніх кодів, знаків, які автор поетичного тексту М. Метерлінк використовує в «Теплицях» – кольорова символіка. В зв'язку з чим виникає питання: чи можливо окреслити загальні перспективи в естетичній сфері живопису та поезії, незважаючи на їх незвідність, в бажанні зрозуміти екзистенційні глибини, перш за все, в репрезентації персонажів «Теплиць»? Виходячи насамперед з того, що М. Метерлінк – драматург, в «Теплицях» він створює «сцени», де «акторів» замінює метафоричними типами живих істот. Таке рішення приводить до символіки вибору: з одного боку, поетика зображення, з іншого – поетика абстракції.

Той факт, що М. Метерлінк приділяє увагу кольору, підтверджує, що це один з «мовчазних персонажів», який відповідає його театральній символіці. Завдяки живопису театр символістів і, зокрема, М. Метерлінка, знайшов можливе зображення цього безтілесного персонажа, якого вони шукали, тобто персонажа, який не є людиною. В «Теплицях» можливо простежити як колір з індексу та іконічного знаку перетворюється в символ.

Для розуміння кольорової символіки М. Метерлінка в даній статті використовується компаративний метод, який базується на перетинах поглядів бельгійського драматурга та художника, теоретика образотворчого мистецтва, що більшу частину свого життя мешкав в Європі (Німеччина, Франція) – Василя Кандінського. Погляди М. Метерлінка та В. Кандінського щодо семантики кольору в мистецтві були ідентичними, оскільки обидва були у витоків формування «міжнародних мереж знавців, які поділяли приблизно однакові культурні та художні орієнтири», що дозволяє декодування запропонованої кольорової партитури з метою поринути у глибини вербального тексту «Теплиць», який, на перший погляд, здається занадто складним для розуміння. Окрім того, метерлінківський метод

[44] A symbol is a sign that stands for its referent in a n arbitrary, conventional way.

театрального символізму, заснований на антімімезісі зображуваного, суттєво вплинув на творчість В. Кандінського, тому немає сумніву, що вони поділяють місце того «історичного трансцендентального», що П'єр Бурдьє вважав «умовою естетичного переживання від початку написання твору мистецтва до його завершення» [2, 34].

Вокальний цикл «Теплиці» містить п’ять номерів, в кожному з яких простежується певний інтерес М. Метерлінка до символіки кольору, що дозволяє відчувати твір як свого роду кольорову партитуру, в якій кожна фарба набуває особливого значення і від «звучання» якої, авторський поетичний текст сприймається в різних змістовних аспектах. Особливий інтерес викликає як поетична символіка віддзеркалюється в музичному тексті Е. Шоссона.

№ 1 «*Serre chaude*» («Теплиця»). Перелік примар у кожному фрагменті **«*Serre chaude*»** утворює поетичне полотно № 1. Вербальний текст доповнюється дисонансами, невідповідностями та змістовними розривами[45]. Однак мова набуває надзвичайної сили, що створює всесвіт сам по собі, нову естетичну реальність. На рівні підсвідомості «теплиця» – це оселя тепла, сприятливого для росту рослин, однак М. Метерлінк використовує іншу семантичну асоціацію або конотацію, тобто інший алегоричний образ теплиці як «в’язниці» душі, двері якої «завжди закриті», це аналог замкненого розумового простору, насиченого примарами-тортурами, і головний герой є тим суб’єктом, що цим тортурам підлягає.

Колір № 1: *мідна музика; місячне сяйво; сонячний день.*

У №1 бельгійський поет подає імпліцитні кольори, завдяки яким «метерлінківський театр» сприймається як «жива» живописна картина, тобто що є іконічним образом. В №1 «мешкає» тільки душа поета, тільки його «Я» – самотнє, підкорене меланхолією (індекс).

Оскільки згадується мідна музика, мідна фарба, за В. Кандінським вона «нагадує звучання фанфар з призвуком туби, – це наполегливий, нав'язливий, сильний тон. Червоний колір в середньому стані, як кіновар, набуває сталість гострого почуття; він подібний до рівномірно палаючої пристрасті; це впевнена в собі сила, яку нелегко заглушити, але яку можна погасити синім, як розпечене залізо остуджують водою» [5, 149].

---

[45] в поезії М. Метерлінка відбувається зміщення від значення слова до незвичайності його використання. В зв’язку цим бельгійський драматург посилається на слова Я. Рейсбрука «показати невідомі аспекти, що лякають» звичайною мовою [6. 98].

В інтерпретації композитора чотиритактний висновок першої частини №1 характеризується достатком хроматизмів, тональною нестійкістю (основна тональність простежується лише в двохтактовому вступі та в завершальних тактах експозиції у фортепіанній партії). Таким чином, музичною символікою Е. Шоссон передає основну емоційну тональність верлібру – самотність, порожнечу, безвихідь. Дивні образи-привиди вербального тексту досягаються у частині **В** за рахунок символічного казкового акомпанементу-павутиння.

Після вокального речитативу: «Це схоже на божевілля» в фортепіанній партії з'являється низка зменшених септакордів, які в повній мірі віддзеркалюють палітру композиторів-імпресіоністів, Але на цьому рух не зупиняється, друга хвиля нестійких акордів (зменшених септакордів та збільшеного тризвуку) в свою чергу підводять до *F- dur*, що мовби спалахує як сонячний промінь на словах «*un jour de soleil»* (в сонячний день)[46], що є грандіозною кульмінацією №1 та музичною символікою божевілля і все ж таки сподіванням на втіху.

№ 2 «*Serre d'ennui*» («Теплиця нудьги»). Щоб зрозуміти сенс віршу №2, потрібно ураховувати, що «*ennui*» має на увазі набагато більше, ніж «нудьга» в українському перекладі: французьке слово «*ennui*» означає настрій, що складається з втоми, зневіри, нестачі енергії або волі, а також роздратування. Після поразки Наполеона I і краху мрії Франції про імперську славу цей стан був відомий як «*le mal du siècle*» (хвороба століття), і наймодніші молоді люди стверджували, що страждають від неї.

М. Метерлінк, як і його французькі співбрати по перу – поети символісти, мислив образами, які дозволяли відобразити через колір світло або, навпаки, темряву життя. Поет уподобає синьому тону. В зв'язку з цим згадується ідея А. Рембо про значення кольору в поезії [9, 81]: поети-символісти зазвичай синій колір пов'язували з мріями про минуле.

Колір №2: *синя нудьга; сяйво місяця; мрії блакитні; зелені вітражі; синє-зелене голосіння.*

У своєму антропологічному дослідженні символіки кольору В. Кандінський приписує синім тонам холодність, імпульс до

[46] Е. Шоссон припускає 2 варіанти: E^2 та A^2. Звичайно, якщо діапазон голосу виконавців дозволяє без напруги брати верхню ноту, це викликає набагато більший ефект.

духовного і концентричного руху: «Чим глибше синій колір, тим більше він притягує людину до нескінченності і пробуджує в ньому ностальгію по чистій і кінцевій надчуттєвості. Синій – типовий небесний колір, з великим проникненням він розвиває елемент спокою» [5, 149]. В. Кандінський сприймав М. Метерлінка як свого духовного наставника, зокрема, йому були близькі і зрозумілі принципи поета в поводженні зі словом, коли воно втрачає свій первинний сенс, але набуває нового емоційного забарвлення. Як підтвердження, використання поетом, на перший погляд, несумісних іменників і прикметників, наприклад, «синя нудьга», «сині втомлені марення». Поль Горсей переконаний, такий засіб є «можливістю створити іншу реальність, відкрити інший вимір в “глибині”, що сприймається під конкретною реальністю» [4, 20].

В кольоровому спектрі М. Метерлінка синє забарвлення, з одного боку, асоціюється з позитивними образами, наприклад, його п'єса «Синій птах» – як пошук невідомого щастя і туга за неземним ідеалом, прагнення до нескінченного пізнання, з іншого боку – вкрай негативними, наприклад, «Аріана і Синя Борода» або «Марне звільнення», де синій колір є уособленням похмурої грубої сили.

У «*Serre d'ennui*» для флагмана символізму синій колір є своєрідним авторським прийомом – головне полягає не в зовнішній, а внутрішній дії, в русі душі, в спогляданні, в мовчанні, нарешті. У фіналі № 2 поет надає синє-зелене кольорове забарвлення «*glauque*», в розумінні українця – бірюза. За В. Кандінським, зелений колір – повна нерухомість і спокій. Подібно до того, як картина, написана в жовтих тонах, завжди випромінює духовне тепло, або яка написана в синіх, залишає враження охолодження, так зелений колір діє, викликаючи лише нудьгу (пасивну дію): «зелений колір схожий на товсту, здоровенну нерухомо лежачу корову, яка здатна тільки жувати жуйку і дивитися на світ дурними, тупими очима» [5, 150]. Якщо змішувати синій та зелений кольори, важливо ураховувати яка в результаті виникає фарба: «При переході в світле або темне зелений колір зберігає свій первісний характер байдужості і спокою, причому при світлих тонах сильніше звучить перше, а при темних тонах – друге» [5, 151].

Втілюючи ідеї Метерлінка, Е. Шоссон створює свою «фонову симфонію» в тексті «*Serre d'ennui*», де синій колір є проявом нудьги, втоми. Композитор використовує спадні інтонації в межах сексти *б.7*,

яка іноді розростається до септими на слові «теплиця», тобто можливо стверджувати, що це її інтонаційний аналог, музичний символ № 2, як і №1 Е. Шоссон позбавляє номер тональної стійкості, спостерігаються відхилення, хроматичні ходи. Композитор вибирає початкову тональність «*Serre d'ennui*» – *e-moll*, а закінчує в однойменному мажорі *E-dur*. Подібний тональний план спостерігається і в №1: *h-moll – H dur*. Таким чином, перехід мінорної тональності в мажорну є символом надії, сподівання на позитивні зміни. Французький композитор використовує також певні інтонеми-символи, які пронизують весь шоссонівский текст. Очевидно, що інтонема-символ «сон» (низхідна *м.6*) – є ключовою інтонемою № 2, оскільки вона неодноразово підкреслюється і у вербальному, і в музичному текстах разом з супутніми їй епітетами «нерухоме», «одноманітне».

№ 3 «Lassitude» («Втома») М. Метерлінк створює деяку гнітюче-больову атмосфери, пов'язану з ситуацією безвихіддя. Оточення головного героя – це живі «мерці» зі «сліпими і крижаними очима». Їх можливо назвати і «натовпом сірих вівець на горизонті», які «щипають на траві розсіяне світло». «Полум'я бажань» зникло, все байдуже, вони не помічають навіть «троянд радості, що розквітають під ногами», їх неможливо пробудить до життя, їм подобається спати «у своїх прекрасних снах».

Колір № 3: *сірі вівці; сяйво місяця*.

Колірна драматургія «Теплиць» сприяє розкриттю глибинного сенсу події, внутрішнього посилу. Від номера до номера можливо простежити як змінюються фонові символи твору: спочатку – місячне сяйво, №2 – синій колір, знову сяйво місяця, глибинно-зелений, лазурний, №3 – сірий, місячне сяйво.

В даному номері М. Метерлінк використовує сірий колір як протилежність зеленому. В. Кандінський вважає, що «у зеленому є можливість життя, якого зовсім немає в сірому. Його немає тому, що сірий колір складається з фарб, які не мають чисто активної сили (сили, що рухається). Вони складаються, з одного боку, з нерухомого опору, а з іншого боку, до нездатної до опору нерухомості (подібно нескінченно міцній стіні, що йде до нескінченної бездонної діри) [5, 151]. Сірий колір виникає шляхом механічного змішування білої та чорної фарб, він беззвучний і нерухомий, але ця нерухомість має інший характер, ніж спокій зеленого кольору, розташованого між двома активними кольорами – жовтим та синім. «Чим темніше сірий

колір, тим більше перевага задушливої безнадійності. При освітленні фарби в неї входить щось на зразок повітря, можливість дихання, і це створює відомий елемент прихованої надії» [5, 151].

В композиторській інтерпретації «*Lassitude*» написаний в тональності *fis-moll*, передбачуваний акорд однойменного мажору в кінці твору, як це мало місце в попередніх номерах, відсутній, що цілком закономірно, оскільки загальна втома головного героя, яка відображена в музичному тексті, не може асоціюватися з мажором. Саме тому композитор «обриває» вокальну лінію «*Lassitude*» на нестійкій низькій II ступені– символі недомовленості.

Використання надмірного повторення, як в вокальній партії, так і в фортепіанній, врешті стає гнітючим. Такий композиторський прийом введений заради підкреслення хворобливої втоми та нудьги головного героя.

У партії акомпанементу упродовж всього твору в низькому регістрі звучать мірний пасакальний рух октавами (музичні символи похоронного ходу). Присутність хроматизмів у вокальній партії та в акомпанементі вносять в музику відчуття напруженості. Упродовж всього номера, незважаючи на деяку зміну в музичному полотні залишаються незмінними тональна нестійкість, наявність хроматичних ходів у вокальній партії і в партії акомпанементу. Всі ці складові підкреслюють основний емоційний тон №3 – безвихідь, тугу і безпросвітність.

№ 4 «*Fauves Las*» («Втомлені звірі»). Якщо в перших номерах герой вірить у звільнення з теплиці, то в №4 він веде внутрішній діалог з самим собою, згадує пристрасть, любов і приходить до думки, що єдиний вихід в ситуації, яка склалася – це смиренність.

Колір № 4: *жовті собаки моїх гріхів; бліда нудьга; безбарвне небо; сяйво місяця*.

У М. Метерлінка переважаючий колір № 4 – жовтий та безбарвний, оскільки виснаженість головного героя призводить до відсутності будь-якого руху, повної самотності старості та безпорадності. У бельгійського поета домінують холодні тони і типовий теплий жовтий колір набуває зелений відтінок, в наслідок чого накопичує болючий та надчутливий характер, немов людина, повної спрямованості і енергії, якій зовнішні обставини перешкоджають їх проявити.

В. Кандінський вважав, що перший рух жовтого кольору – устремління до людини і другий рух – насильство над людиною. «Жовтий колір – стає типовим земним кольором і не може бути доведений до великої глибини. При охолодженні синім він отримує <…> хворобливий відтінок. При порівнянні з душевним станом людини його можна розглядати, як барвисте зображення божевілля, не меланхолії або іпохондрії, а припадку люті, сліпої шаленості, буйної причинності, Хворий нападає на людей, розбиває все навколо, марнує на всі боки свої фізичні сили, безладно і нестримно витрачає їх, поки повністю не вичерпує. Це схоже і на шалене марнування останніх сил літа в яскравому осінньому листі, від якої взято заспокійливий синій колір, що піднімається до неба. Виникають фарби оскаженілої сили, в яких абсолютно відсутній дар заглибленості» [5, 152].

Один з композиторських засобів віддзеркалення поетичного настрою номеру – загальна нестійкість звучання. № 4 – найоригінальніший в вокальному циклі з точки зору гармонічної структури. Тональність «*Fauves las*» *f-moll* вкрай невизначена, починається номер з нестійкої домінантової гармонії і нею ж закінчується, тоніка лише відчувається, проте в «чистому» вигляді так і не звучить, домінують нестійкі гармонії, що не розв’язуються в тоніку. Важливим висновком є те, що у Е. Шоссона в № 4 виникають символічні ряди, котрі відсутні у М. Метерлінка, тобто у французького композитора вибудовується своя музична драматургія, одним з наскрізних образів якої є молитовний образ. І якщо у М. Метерлінка виникає відчуття богозалишеності (людина як в’язень теплиці), то у Е. Шоссона існує хорал, що означає: «Ми не самотні – З нами Бог!» і це назавжди, бо *immobiles* – символ незмінності.

Емоційно насичений №4 змінюється християнською молитвою **№ 5 «*Oraison*» («Промова»)**, за допомогою якої головний герой звертається до Бога. Це зречення від усього земного, суєтного. Пристрасний заклик «дощу, снігу та вітру» в № 1 трансформується на покірливе волання до Бога: «Просвітите мою втомлену душу, оскільки сумна моя радість, схожа на траву під льодом».

Неминуче словосполучення «трава» і «лід» – фінальні слова твору має близьке посилання до «*Les fleurs du mal*» (Квіти зла) Ш. Бодлера – основну роботу всього символістського руху.

Колір № 5: *згаслий місяць; чорний світанок*

В. Кандінський вважає, що чорний колір внутрішньо «звучить», як зникнення можливостей, як щось мертве, як вічна безмовність без майбутності й надії. «Представлене музично, чорне є повною заключною паузою, після якої йде продовження подібно початку нового світу, так як, завдяки цій паузі, все закінчено на всі часи – коло замкнулося. Чорний колір <…> це як би безмовність тіла після смерті, після припинення життя. Із зовнішнього боку чорний колір є найбільш беззвучної фарбою, на тлі якої будь-яка інша фарба, навіть, що найменш звучна, звучить тому і сильніше і точніше» [5, 153], на відміну з білим, на тлі якого майже всі фарби втрачають чистоту звучання, а деякі зовсім розтікаються, залишаючи після себе слабкий, знесилений «голос».

Відповідно до Ж. Галлуа саме цей номер розкриває в вокальному циклі «його дійсну спрямованість та істину значущість» [3, 432]. Це прохання в'язня, душа якого не може знайти виходу із ситуації, у Е. Шоссона є деяким інтонаційним колом, що окреслює поетичні рядки «Ви знаєте, Господь, моє нещастя! <...> Оскільки сумна моя радість». Використання композитором подібної номерної замкнутості можливо розцінити як своєрідну музичний символ, сенс якого зводиться до того, що кожна душа залишається в своїй теплиці зі своїми земними думками, надіями і сподіваннями, але поступово через пристрасті, стогони, біль людина стає покірливішою, а це означає, що вона стає ближча до Бога, до Істини. Фінал «Промови» і, отже, «Теплиць» сприймається як зречення від пристрастей і повне упокорювання.

З кольорової гами «Теплиць» зрозуміла змінність настрою головного героя твору: в № 1 – ще є впевненість на зміни до кращого (синій, блакитний); № 2 – надія не зникла остаточно, але відбувається песимістичне ставлення до всього, що його оточує (затемнено-зелений, блакитний); № 3 – задушлива безнадійність, але слабке сподівання на кращі зміни ще не зникло (сірий, жовтий); № 4 – зневіра і лють від неможливості щось змінити та відчуття, що останні сили майже вичерпані (просвітлено-білий); № 5 мовчання та сподівання на Бога (затемнено-чорний).

Висновки. У вокальному циклі «Теплиці» Е. Шоссон та М. Метерлінк розкривають природу людського стану за допомогою символізму в поезії, музиці та кольорі. В роботі представлена кольорова гама, з якої стає зрозуміло як поступово змінюється настрій

головного героя твору: від надії на краще (№ 1, № 2) через розчарування та відчай (№ 3, № 4) до покори та сподівання на Бога. Для поета та композитора символізм стає тим «інструментом» мистецтва, який в завуальованій формі репрезентує екзистенційні глибини людської душі.

Перспективи дослідження полягають у подальшому поглибленому вивченні інших вокальних творів Е. Шоссона як у музикознавчому, так і у виконавсько-інтерпретаційному ракурсах.

Список використаних джерел і літератури:

1. Вежневець І. «Музичний портрет» у творчості Франсіса Пуленка. Київ: НАКККіМ. 2021. 192 с.
2. Bourdieu P. Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris, Seuil. 1992. 310 p.
3. Gallois J. Chausson E. L'homme et son oeuvre: Catalogue des oeuvres. Paris. Seghers. 1967.
4. Gorceix P. Maeterlinck symboliste: le langage de l`obscur. Lectures. № 1/4. 1997. P. 13–24.
5. Kandinsky W. Du spirituel dans l`art, et dans la peinture en particulier. Paris. Folio. 1989. 216 p.
6. Maeterlinck M. Euvres. T. 2, Théâtre I. Ed. établie, commentée et précédée d'un Essai par P. Gorceix. Bruxelles. Complexe. 1999. 658 p.
7. Morris Ch. Logical Positivism. Pragmatism and Scientific Empiricism. Paris. 1937.
8. Pierce A. Deepening Musical Performance through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation. Indiana University Press, 2007. 248 p.
9. Rimbaud A. Ce qu`on dit au poète à propos de fleurs. Paris, 1998.
10. Sebeok T. Signs: an introduction to semiotics. Toronto. University of Toronto Press Incorporated, 2001. 201 p.

References:

1. Vezhnevets, I. (2021). „Musical portrait" in creativity of Francis Poulenc. Kyjiv: NAKKKiM, 192 [in Ukrainian].
2. Bourdieu, P. (1992). Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. Paris, 310 [in French].
3. Gallois, J. (1967). Chausson E. L'homme et son oeuvre: Catalogue des oeuvres. Paris. Seghers [in French].
4. Gorceix, P. (1997). Maeterlinck symboliste: le langage de l`obscur. Lectures, 1/4 [in French].
5. Kandinsky, W. (1989). Du spirituel dans l`art, et dans la peinture en particulier. Paris, 216 [in French].
6. Maeterlinck, M. (1999). Euvres. T. 2, Théâtre I. Ed. établie, commentée et précédée d'un Essai par P.Gorceix. Bruxelles. Complexe, 658 [in French].

7. Morris, Ch. (1937). Logical Positivism. Pragmatism and Scientific Empiricism. Paris [in English].
8. Pierce, A. (2007). Deepening Musical Performance through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation. Indiana University Press, 248 [in English].
9. Rimbaud, A. (1998). Ce qu`on dit au poète à propos de fleurs. Paris [in French].
10. Sebeok, T. (2001). Signs: an introduction to semiotics. Toronto. University of Toronto Press Incorporated, 201 [in English].

UDC 78.071.3
DOI 10.33287/222229

Гао Чилін,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського
тел. (096) 669 - 20 - 23
e-mail: 604900540@qq.com
https://orcid.org/0000-0003-1203-6820

«СКОМОРОШИНИ» ІГОРЯ ШАМО: СУЧАСНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ПРАДАВНІХ СВЯТ

Мета статті – здійснити цілісний аналіз «Скоморошин» Ігоря Шамо як сучасної реконструкції прадавніх свят. **Методологія** дослідження базується на застосуванні історико-контекстуального, жанрово-стильового, структурно-функціонального, а також інтонаційно-драматургічного методів аналізу. Проведений аналіз «Скоморошин» І. Шамо виявив, що часопростір твору охоплює прадавні часи створення Києва й сьогодення – святкування 1500-річниці його заснування. Визначені особливості авторського стилю І. Шамо, для якого властива полістилістика, застосування різноманітного арсеналу засобів художньої виразності: від натурально-ладових зворотів та натурально-ладових модуляцій до акордів мажоро-мінору, енгармонічних модуляцій та вільного застосування акордів джазової гармонії, алеаторики тощо. **Наукова новизна** роботи полягає у тому, що в даному дослідженні вперше у вітчизняному музикознавстві здійснено цілісний аналіз ораторії (сценічного концерту-вистави) І. Шамо, обґрунтована синтетична сутність жанрового імені, де поєднані ознаки ораторії, концерту, сонатно-симфонічного циклу з театралізацією, що відповідає сенсу

жанру прадавньої традиції – скоморошинам. **Висновки**. У результаті цілісного аналізу «Скоморошин» І. Шамо встановлено, що у розгорненні драматургії беруть участь: Автор, який персоніфікується як хоровим чинником, так і читцем; Скоморох (*solo* тенора); й колективні герої (скоморохи й народ, що святкує ювілей у XX ст.). Саме скоморохи, як дійові особи, отримують значення символів давньоруської культури для створення історичного образу древнього Києва. Виявлено, що композиційна цілісність твору досягається за рахунок тематичних зв'язків, смислових і музично-драматичних арок. Підкреслено, що художній світ «Скоморошин» Ігоря Шамо формується у підсумку поєднань багатопланових образних рішень.

Ключові слова: жанр, стиль, ораторія, сценічний концерт-вистава, театралізація.

Gao Chiling, postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

„Skomoroshiny" by Ihor Shamo: modern reconstruction of ancient holidays

The purpose of this scientific article to carry out a holistic analysis of Ihor Shamo's „Skomoroshin" which is a modern reconstruction of ancient holidays. **The research methodology** is based on applying historical-contextual, genre-stylistic, structural-functional, and intonation-dramaturgical analysis methods. The analysis of „Skomoroshin" by Ihor Shamo revealed that the time-space of the work covers the ancient times of the creation of Kyiv and the present-the celebration of the 1500th anniversary of its foundation. The features of the Author's style of Ihor Shamo, characterized by polystylism, uses a diverse arsenal of tools: from natural-scale inversions and natural-scale modulations to major-minor chords, enharmonic modulations, and free use of jazz harmony chords, aleatoric, etc., are identified. **The scientific novelty** lies in the fact that in this study, for the first time in domestic musicology, a holistic analysis of the oratorio (stage concert-performance „Skomoroshiny" by Ihor Shamo, a substantiated synthetic essence of the genre name, combining features of the oratorio, concerto, sonata-symphonic cycle with theatricalization, corresponding to the sense of the genre of the ancient tradition – skomoroshinam. **Conclusions**. As a result of the holistic analysis of „Skomoroshin" by Ihor Shamo, it was established that the following participate in the unfolding of the drama: the Author, who is personified as

both a choral factor and a reader; Skomoroh (solo tenor); and collective heroes (buffoons and people celebrating an anniversary in the 20th century). The buffoons, as actors, receive the meaning of the symbols of ancient Russian culture to create a historical image of ancient Kyiv. It was revealed that the compositional integrity of the work is achieved due to thematic connections and semantic and musical-dramatic arcs. It is emphasized that the artistic world of „Skomoroshin" by Ihor Shamo is formed due to varied visual solutions.

The key words: genre, style, oratorio, stage concert-performance, theatricalization.

Постановка проблеми. «Скоморошини» Ігоря Шамо (1982, рукопис) створені до 1500-річчя Києва до сьогодні не отримали ані аналітичного дослідження, ані виконавської інтерпретації. Композитор визначив жанр твору як «Ораторія (концерт-вистава) для солістів, читця, чоловічого хору без супроводу в V частинах», друга сторінка рукопису містить «ІІ варіант – чоловічий хор, солісти, читець, сучасний інструментальний ансамбль» [5, 1-2]. Авторський жанровий коментар на третій сторінці, що є титулом для ІІ варіанту виконавського складу: «ораторія (*сценічний* концерт-вистава)» [5, 3] (курсив мій, Г. Ч.). Синтез жанрів, запропонований І. Шамо, передбачав: розповідність, монументальність, що свідчить про наявність ознак ораторії; концертність, яка виявляється у «змаганнях» між групами оркестру й хору, а театралізація означених жанрових різновидів – вистава, як зазначає композитор, долучає цей оркестрово-хоровий опус до сценічних жанрів, перш за все, до опери. Таким чином, І. Шамо прагне «стерти» кордони між жанрами ораторії й опери, адже відсутність сценічної дії – одна з важливих ознак ораторії.

Визначення «Скоморошин» хоровим 5-частинним концертом з інструментальним супроводом і партією читця теж має вагоме підґрунтя: темповий контраст між частинами, зазначені вище «змагання» окремих груп хору, остання частина, що отримує функцію висновку, та інструментальний ансамбль – стилізація прадавніх і використання сучасних інструментів. Остання ознака продовжує й творчо розвиває лінію, започатковану в українській музиці концертом І. Карабиця «Сад божественних пісень» (1976).

Окрім заявленого І. Шамо багаторівневого жанрового імені, потрібно відзначити очевидне прагнення автора витримати

«стандарти» сонатно-симфонічного циклу, де явно присутня вступна (експозиційна) I частина, за якою слідують дві контрастні: активна II, за ремаркою автора: «швидко – хвацько – ігрово» (B-dur) і лірична повільна III частина із «задумливо-філософським» *solo* тенора (g-moll). Стрімка, моторна IV частина («динамічно, в темпі, ігрово») може сприйматися як своєрідне скерцо, що atacca переходить до грандіозного фіналу, де звучить тематизм попередніх частин.

Актуальність дослідження. Новаторські пошуки І. Шамо в 70-80-х роках XX століття в жанрах хорової опери *a cappella* й ораторії набагато випередили час, вони стали дороговказом для наступних поколінь вітчизняних митців. Актуалізація його творів на сьогодні з необхідністю вимагає розуміння художньої концепції, зокрема, ораторії (сценічного концерту-вистави) «Скоморошини» задля створення адекватної виконавської інтерпретації.

Аналіз сучасних публікацій. Аналізуючи чотиривіковий шлях ораторії, Н. Шепеленко підкреслює, що «в умовах вокально-хорової культури колишнього СРСР саме ораторія трансформувалася в ідеологічний маніфест» [6, 3] і надає в якості прикладів, зокрема, твори В. Сорокіна, Р. Щедріна, В. Бібіка. В Україні традицію щодо звернення до ораторії заклав М. Вериківський. Але його «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» (1923) не відповідала ідеологічним завданням, які ставилися перед композиторами в радянську епоху. За часів II світової війни до жанру ораторії зверталися нечасто (М. Скорульський «Голос матері»), а надалі ораторії створювалися, переважно, до ювілейних дат, наприклад «Ленін» М. Дремлюги, «Солдати Ілліча» І. Ковача тощо. Не є виключенням твори Л. Дичко «І нарекоша ім'я Київ» та «Скоморошини» І. Шамо, написані 1982 року до 1500-річчя Києва. Але в ораторіях означених авторів історична тема ніяк не пов'язана з комуністичною ідеологією. Навпаки, композитори прагнули відтворити прадавні часи, але якщо Л. Дичко звернулась до древніх літописів, що викликало відповідне музичне наповнення [4], то І. Шамо обрав поезії сучасного поета В. Куринського і створив яскраво-театральне святкове полотно, де поєдналися сучасне слово й ігри, забави, драматичні сценки прадавніх скоморохів.

У XX–XXI ст. відтворення синкретичної природи скоморошини знаходимо, зокрема, у «Байці про лисицю, кота та барана» І. Стравинського (1915-16 рр.), дійстві «Скоморохи» В. Гавриліна (три

редакції 1967, 1970, 1986 рр.), кантаті «Райок по-українськи» А. Бондаренка (2004 – 2006 рр.). Цікаво, що визначення І. Шамо «Скоморошин» – «ораторія (сценічний концерт-вистава)» російською – «оратория (сценический концерт-представление)» перегукується з підзаголовком І. Стравінського до «Байки» – «Весёлое представление с пением и музыкой». І ключовим тут є «представление», де задіяні слово, музика, танець, сценічна дія, що є характерним для скомороського мистецтва. О. Соломонова визначає скоморошини як «синкретичний жанр усно-професійної давньоруської традиції, художньо-естетична та інтонаційна унікальність якого обумовлені установкою на комізм, функціональною специфікою (від розважальності до соціального викриття); агітаційно-демократичним характером мистецтва; пісенно-мовною, театралізованою манерою виконання» [3, 34].

Мета статті – здійснити цілісний аналіз «Скоморошин» І. Шамо як сучасної реконструкції прадавніх свят.

Об'єкт дослідження – українська ораторія, а **предмет** – своєрідність процесу реконструювання прадавніх свят на прикладі ораторії (сценічного концерту-вистави) «Скоморошини» Ігоря Шамо.

Виклад основного матеріалу. Вивчення обраних композитором поетичних текстів «Скоморошин» доводить, що їх відбір є ескізом створення художнього образу, де перетинаються прадавні часи і сучасність. У розгорненні драматургії беруть участь: Автор, який персоніфікується як хоровим чинником, так і читцем; Скоморох (*solo* тенора); й колективні герої (скоморохи й народ, що святкує ювілей у XX ст.). Саме скоморохи, як дійові особи, мають ключове значення символів давньоруської культури для створення історичного образу древнього Києва. Художній світ «Скоморошин» І. Шамо формується у підсумку поєднань багатопланових образних рішень.

Перша частина репрезентує Автора, який запрошує на день народження Києва, зазначаючи, що «до дна истории нам не достать, но можно все воскресить, из чаши древности медку испить» та заманіфестовує прагнення відтворити прадавні святкування «по-старорусски, по-старокиевски» з гостями, запрошеними з усіх країв. Тут доречно пояснити використання російської мови поетом і композитором. Цей твір був створений до 1500-річчя столиці України, що передбачало участь у святкуванні представників від усіх республік

тогочасного СРСР. Саме для того, щоб тексти були зрозумілі усім запрошеним і застосовувалась російська мова.

Розпочинається перша частина імітацією церковних дзвонів, в якій беруть участь не тільки ударні (в тому числі і Campanelli), але і фортепіано з гітарою, проте вже з п'ятого такту, за позначкою композитора «Не поспішаючи, як розспів», звучить чотириголосний вокаліз чоловічого хору («А»), що відрізняється натурально-ладовими гармонійними зворотами, незначним варіюванням при повторенні матеріалу в складному розімкнутому періоді повторної будови з обрамленням (5-25 тт.). Обрамлення створюють чотиритакти з імітацією церковних дзвонів до вступу хору і в кінці, з 26 по 29 тт., коли хор витримує тоніку B-dur.

Тема хорового чотириголосся (5 т.) вирізняється двома опорами («b» і «g»), має яскраве інтонаційне ядро, що в подальшому отримає значний розвиток. Це завуальований, прикритий квартою, стрибок на септиму (f – es) до звуку, який є затриманням терцієвого тону тоніки B-dur. Саме дисонуюче затримання змушує звернути увагу на ямбічну кварту (b – es), що репрезентуючи традиційні якості (твердість, впевненість тощо), «відволікає» від септими, що вже в наступній фразі «проростає» до нової вершини (f), а потім, завдяки октаві досягає вершини-кульмінації (g). Таким чином, ці стрибки надають мелодії необхідні для цієї теми якості: епічну широту, урочистість, монументальність.

Словами «У града Киева...» (30 т., цифра 1) розпочинається другий розділ цієї частини, який написано *a cappella* у вільній строфічній формі, де три куплети відрізняються органічною неквадратністю періодів (куплет-період), причому для першого куплету характерно «римоване» закінчення (ab-cb), а решті – варіантність оновлень. Весь матеріал викладено в неперіодичному змінному метрі, по суті у вільній метриці, в умовах майже повної діатоніки з єдиним відхиленням до Es-dur (з 50-го такту) та постійним гармонійним варіюванням. Зміст першої частини – запрошення на святкування ювілею Києва, де «мы споем по-скоморошьему, как пра-пра-прадеды певали». Урочисто, *allargando* звучать останні репліки хору «Мы начинаем скоморошины», і саме під час встановлення тоніки B-dur (62 т.) вступає незвичний за складом ансамбль: гітара-бас, гітара-ритм і балалайка, що акомпанують гобою з мелодією у змішаному лідійсько-міксолідійському ладі. Застосовуючи

алеаторику, композитор надає ремарку щодо виконання: «У будь-яких ритмічних побудовах повторювати багаторазово у вигляді речитацій» заклик «Скоморошины!» (ц. 5) на тлі багаторазових повторень, знову ж таки за позначкою І. Шамо, інструментального завершення, що отримує й іншу функцію – функцію зв'язки між першою та другою частинами. Отже, перша частина має композиційні ознаки складної двочастинної форми, де перший розділ – складний період з обрамленням, а другий – вільна строфічна форма з доповненням.

У **другій частині** за принципами монтажної драматургії, ніби перемикаючи кадр, створюється картина прадавнього світу – світу скоморохів, де розпочинається власне дійство, вистава скоморохів «Скоро ли, медленно, будет как заведено, хорошо или плохо поскакали скоморохи». Цій частині притаманна надзвичайна моторика і калейдоскопічність («швидко – хвацько – ігрово»). Загальні ознаки композиції дають підставу стверджувати наявність складної тричастинної форми із середньою частиною типу тріо: ABC (DE) F ABC (DE).

Після чотиритактового вступу (басове триголосся й інструментальний ансамбль), де *ostinato* звучить зворот в D-dur: тоніка – II_2, або тоніка з гармонійним варіюванням в подальшому, вступають тенори: «Скоро ли медленно…», а баси продовжують повторювати мотив вступу у збільшенні. Цей варіант, що нагадує примовки, частівки, заснований на постійному варіюванні трихордових мотивів (частіше звучить h – d – e) оформлено як період єдиної будови (5-17 тт.), в кінці якого з'являється *solo* гобоя у лідійсько-міксолідійському ладі (14-17 тт.). Звукозображальний елемент – *glissando* у тенорів на тлі вокалізу басів у 16 т.– зримо змальовує, як скоморохи «наряжали егозу, удалую козу!». Вступ басів («стали шутки шутить…» з 18 т.) створює своєрідний діалог, де синкоповані мотиви-репліки в партії тенорів утворюють дво-триголосся з елементами поліфонії (період єдиної будови, 18-30 тт.), і надають підказку режисеру щодо сценічної дії – підстрибувань скоморохів. Інтонаційною особливістю цього періоду є прояви трихорду як на горизонтальному, так і на вертикальному рівнях, що сприяє утворенню гармонійних зворотів із оберненнями II_7, VI_7. Закінчується розділ яскраво й весело: перегуками між партіями та реготом.

Наступні три розділи від «Эй, родной мой рожок, ты и греешь хорошо! Ду-ду-ду…» (30-48 тт.) можна розглянути як три куплети у

вільній строфічній формі за участю *solo* гобоя і скрипки в умовах лідійсько-міксолідійского ладу, що призводить до нових мажоро-мінорних (37 т.), альтерованих (32, 38 тт.) акордів і звукозображальності. У партії басів широко використовується терцієва втора, а 44-46 тт. унікальні тим, що композитор застосовує «стрічкове» голосоведіння в партіях хору не тільки терціями, але і дзеркально-симетричними тризвуками («рожа перекошена»). В інструментальній партитурі у скрипки застосовані *tremolo* і *glissando*, а у гобоя відбувається кристалізація танцювального мотиву (42-46 тт.).

Свист, тупіт ногами і речитація «вот так скоморошина!» створюють переконливе завершення першого розділу, який можна розглядати як просту безрепризну тричастинну структуру, де третьою частиною будуть три куплети вільної строфічної форми (30 48 тт.).

Своєрідним ліричним відступом є тріо – хоровий вокаліз, позначений в партитурі цифрами 7 і 8 (49-63 тт.), причому тема партії тенорів являє собою збільшення з незначними змінами фрази з партії басів цієї ж частини («стали шутки шутить...», 18, 19 тт.). З іншого боку, ця тема передує монологу тенора з майбутньої третьої частини. В умовах дво-чотириголосся з незначними проявами самостійності голосів ця тема проводиться п’ять разів у тенорів (49-60 тт.) і один раз у басів (51, 52 тт.). Все тріо сприймається як період типу розгортання (15 тактів) і завершується багаторазовими додатковими кадансами (61-63 тт.) із застосуванням D_9 і D_{11} тощо, після чого повертається початковий розділ всієї другої частини («скоро ли медленно…», ц. 1), тобто звучить точна статична реприза.

Третя частина написана *a cappella* в складній тричастинній формі з епізодом. Ця повільна частина («задумливо, лірично, як розспів») виконує в циклі функцію традиційного *Adagio*. Насичена лірико-філософськими монологами *solo* тенора, вона вносить значний образний контраст, який посилено фактурним, тембровим (*solo* тенора і хор), ладовим (панує мінор!) рівнями контрасту.

Після чотиритактового хорового вступу *mormorando*, де автор, задля згущення фарб, вводить гармонії з низькими ступенями: ♭II, ♭IV, що для «зручності» виконання нотує як III # і яка чергується з тонікою g-moll. Після такого «похмурого» початку і на цьому тлі, вступає Скоморох (*solo* тенора) «Я хожу по белу свету».

Структура першого розділу (до 27 т.) – проста тричастинна форма з мініатюрною серединою (15-17 тт.). У другому розділі «Ну-ка, дай

мне, медведь, на тебя поглядеть» (27-41 тт.) І. Шамо, розцвічуючи g-moll мажорністю дорійського VI # ст., зберігає цю інтонацію вже в умовах лідійського B-dur, додаючи трихордові та пентатонові мотиви (27, 28 тт.). Всі ці ладові прояви підкріплюються поліфонізацією хорової фактури, завдяки імітаціям (соліст-хор), та істотно трансформують початковий образ, коли скоморох звертається до ведмідя, який «кажется судьбой» (29 – 32 тт.), бо є товаришем скомороха у житті й професії. Гіперболізовані страждання, виражені у вокалізі на голосну «А» в партіях тенора-Скомороха і хору, є доповненнями, що виконують функцію переходу (модуляційна зв'язка) до епізоду «Сколько мне камешков под ноги брошено?» (41-57 тт.), де панує натуральний g-moll, зрідка c-moll з переважанням в партіях тенорів пентатоніки та фрігійських зворотів на основі низхідних трихордових мотивів із сумними інтонаціями (43, 50, 56 тт.). Імітації у 44, 45, 53, 54 тт. підкреслюють найбільш трагічні моменти розповіді про «разнесчастную скоморошину»: «На ветер брошена...», «…всеми заброшена…» (52-54 тт.).

Таким чином, другий розділ виконує функцію контрастної побудови по відношенню до оточуючих частин «оповідання», адже третій розділ – скорочена реприза (57-70 тт.). І. Шамо максимально згустив фарби у третій частині й досяг граничної поляризації двох станів у рамках циклу: похмурого трагізму і «прославлення життя» в наступних двох частинах, особливо в фіналі.

Четверта частина написана у формі класичного п'ятичастинного рондо A-B-A-C-A й вражає калейдоскопічністю образів. Хор своєю ритмічною пульсацією, що підкріплена фортепіанним супроводом та ксилофоном, створює своєрідний динамічний настрій. Цей розділ у вигляді неквадратного періоду повторної будови (4 + 5 тт.) виконує функцію рефрену, в той час як епізоди більш масштабні і написані в простих формах (двочастинній і тричастинній).

Різноманітність образів першого епізоду («Скоморохи кувырком...», «...вдруг запела девушка во сне...» і т. і.), безумовно, вимагали інших засобів: в партіях з'являються стрибки, іноді поєднуються натуральні і міксолідійські ступені F-dur, що створює ефект типово блюзових інтонацій. Оформлений епізод як проста двочастинна форма, де після неквадратного періоду повторної будови (9-26 тт.), звучить дует тенора та баритона («Ты приди весна!» 26-34

тт.), до якого приєднується *solo* гобоя. І це дво-триголосся, що звучить як типова веснянка, стає більш поліфонічним, завдяки імітаціям: тенор – баритон – гобой (26-32 тт.) і має чітку структуру квадратного періоду повторної будови.

Неточна реприза (34 – 44 тт.), містить яскраве гармонійне варіювання: якщо в першому такті були секундові комплекси, то далі обернення другого септакорду. Тут автор застосовує енгармонічну модуляцію через зменшений септакорд при переході з F-dur до As-dur (39-40 тт.). А повертається до F-dur через каденцію зі «сповзаючими» півтонами акордами: ♭III – DD –♭II_7 (E $♭_{maj}$), тобто із застосуванням мажоро-мінорних «тритонових замін», що створює алюзії джазових гармоній.

Другий епізод («Давайте вместе...» 44-86 тт.) більш масштабний і містить три куплети. Спів хором тексту другого куплету «Ой, береза расцвела» створює заключний, третій куплет із розвиненим тональним планом: B – g – Es – F, в той час як в попередніх двох переважала натурально-ладова гармонія і натурально-ладові модуляції (в першому F – d, а в другому d – F). У заключному періоді в 76, 77 тт. композитор знову використовує джазові гармонії, мажоро-мінор, готуючи заключну репризу рефрену, що в перших 6-ти тактах змінюється гармонічним варіюванням, а в двох інших – з додаванням альтерованих акордів, що активізують варіант переходу без перерви до п’ятої частини.

П’ята частина («заздравно» як зазначає автор), заключна, ніби хвалебна ода, наповнена інтонаціями широкого дихання і відсутністю напружених драматичних колізій. Інтонаційно-тематичний зміст фіналу вирізняється насиченістю прийомів, які змусили б слухача уявити собі картини прадавнього Києва, відчути святкову атмосферу, що поєднує епічну велич і святкову метушню («...но можно музыкой все воскресить...»). Це широке використання інструментів, що дають можливість імітувати дзвін (як і в першій частині), урочиста розміреність та оповідальність мелодійних ліній як, наприклад, в темі «Славься, Киев!».

Вся композиція V частини має ознаки структурного *crescendo*, де початковий період неповторної будови неквадратної структури, що складається з трьох речень («У града Киева», 1-26 тт., B-dur), змінюється більш масштабним неквадратним складним періодом повторної будови (буква D, хор і читець: «Загляделся скоморох...», 30-

66 тт., B-dur, g-moll), а далі з 66 такту («Славься!» B-dur) складається структура, що має всі ознаки старовинної форми – куплетного рондо з включенням коди і характерним тепер вже фактурним *crescendo*.

У мелодійній лінії теми «У града Киева» та її розвитку постійно підкреслюється інтонація трихорду (d, f, g) в різних комбінаціях цих звуків і з двома опорами на g і f, на якій і завершується цей розділ (20-22 тт.). Дві поспіль висхідні кварти (f – b – es, 29-31 тт., буква D) повертають нас до початкової теми першої частини, що звучала в 4-6 тактах, але тут ця тема отримує інше гармонічне і тональне забарвлення (b, Es, c, B, g) в хоровому чотириголоссі, на тлі якого читець-Автор виголошує свій монолог. Складний неквадратний період повторної будови, в рамках якого хор розвиває цю тему (юбіляції на «А»), вирізняється більшою самостійної лінією три-чотириголосся. Саме поліфонізацією даний розділ відрізняється від початкового розділу з темою «У града Киева» (1-22 тт.), де хоральне чотириголосся в кінці кінців змінювалося двоголоссям, а пізніше і унісоном (своєрідного гетерофонного типу, 19-21 тт.). Тут же, в процесі інтонаційного розвитку, постійно підкреслюється низхідний хід від IV ступеня і квартові висхідні стрибки, які будуть зустрічатися і в наступному розділі. Розширення та укрупнення тривалостей значно посилює гальмівну функцію заключного кадансу цього розділу, що поступово набуває епічної широчини й монументальності, готуючи появу нової теми «Славься Киев!» (58 – 66 тт., цифра 4). Каданс-накладення, що додає особливої безперервності та злитості, створює ефект «витікання», народження нової теми з попереднього кадансу. Сама тема не є абсолютно новою – це збільшення фрази з IV частини (66 т., ц. 8, партія тенорів «Ой, как было б хорошо!»), а також збільшення висхідного мотиву з попередніх тактів V частини (6, 7 тт., партія тенорів, «гостеприимные ...»).

Як зазначалося вище, цей розділ фіналу (від ц. 4, *Risoluto, festante*) має ознаки п’ятичастинного куплетного рондо. Тема рефрену спочатку двічі проводиться тенорами (перший раз одноголосно із супроводом трикутника, а другий раз у двоголоссі). Вже з 78 такту тема звучить дво-триголосно *a cappella* в тональності домінанти, що виявляє типові ознаки епізоду розвиваючого типу з деякими ознаками поліфонізації (період єдиної будови).

Цей розділ фіналу вирізняється максимальною динамізацією (чотириголосся у хорі, tutti в оркестрі, щільна насичена фактура у

фортепіано), а з 122 т. (ц. 13) переходить до коди, де 5 разів (!) з різноманітним гармонійним варіюванням проводиться тритакт, який інтонаційно і ритмічно близький, наприклад, до 95-96 тт. цієї ж частини. Таким чином, вся реприза – це багаторазово розширений період неповторної будови, де перше речення займає тільки 5 тактів до коди, а сама кода, як і період, доповнена ремінісценцією теми з 4-6 тт. першої частини, повернення якої створює обрамлення всієї композиції, що переконливо її завершує. Отже, п'ята частина позбавлена конкретної сюжетності, це славильна картина сучасного свята, що отримує функцію емоційно-образного узагальнення. Проведення автором на початку V частини і в інших розділах, модифікованих тем, що звучали раніше в інших частинах, свідчить про застосування І. Шамо методу симфонізму, прагнення автора до інтонаційної цілісності, тематичної єдності твору.

Висновки. У підсумку аналізу «Скоморошин» Ігоря Шамо підкреслено, що назва твору та його семантика відповідає синкретизму скоморошини – жанру прадавньої староруської професійної традиції, якій притаманні веселощі й глум, емоційна розкутість та імпровізаційність, соціальна спрямованість і театралізація виконання. Визначена поліжанровість твору, де відбувається синтез жанрів ораторії, сценічного концерту, сонатно-симфонічного циклу, ознаки жанру скоморошини у поєднанні з театралізацією. Виявлено синтез архаїчного фольклорного мислення, зокрема, застосування ладів народної музики, трихордових поспівок, неперіодичних змінних метрів, «стрічкового» голосоведення, терцієвої втори та сучасного композиторського звукопису: алеаторики, альтерованих і джазових гармоній, методу симфонізму. Обґрунтовано обрання композитором різноманітного формотворення задля втілення концепції твору, а саме – дво- і тричастинних структур, куплетної форми, старовинного і класичного рондо.

Перспективи дослідження означеної наукової тематики полягають у подальшому вивченні, виконавському моделюванні й просуванні на концертну естраду ораторії (сценічного концерту-вистави) «Скоморошини» Ігоря Шамо.

Список використаних джерел і літератури:

1. Курочкін О.Б. Слідами давніх скоморохів. *Святково-обрядова культура. Вибрані праці.* Київ, 2018. С. 80–96.

2. Невінчана Т. Ігор Шамо. Життя в музиці. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського.* Київ, 2006. Вип. 55. С. 51–56.
3. Соломонова О. Жанрова класифікація і дефініція скоморошини. *Нариси з історії російської музики*. Київ, 2011. С. 21–34.
4. Степаненко Н.В. Хорові твори Л. Дичко «И нарекоша имя Киев» та «У Києві зорі». Питання поетики: автореф. дис … канд. мист.: 17.00.03. Київ, 1996. 28 с.
5. Шамо І. Скоморошини. Київ, 1982. [Рукопис].
6. Шепеленко Н.Б. Втілення жанрового канону ораторії у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII – XXI ст.: автореф. дис … канд. мист.: 17.00.03. Харків, 2018. 21 с.

References:

1. Kurochkin, O.B. (2018). In the footsteps of Skomorokhs. Sviatkovo-obriadova kultura. Vybrani pratsi. Kyiv, 80–96 [in Ukrainian].
2. Nevinchana, T. (2006). Ihor Shamo. Life in music. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv, 55, 51–56 [in Ukrainian].
3. Solomonova, O. (2011). Genre classification and definition of Skomoroshyna. Narysy z istorii rosiiskoi muzyky. Kyiv, 21–34 [in Ukrainian].
4. Stepanenko, N.V. (1996). Dychko's choral works „Y narekosha imya Kyiv" and „Dawn in Kyiv". Questions of poetics: Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv, 28 [in Ukrainian].
5. Shamo, I. (1982). Skomoroshyny. Kyiv [Manuscript].
6. Shepelenko, N.B. (2018). The embodiment of the genre canon of oratorio and creativity of Western European and domestic composers of the 17th – 21st centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv, 2018. 21 p.

З М І С Т

Музична культура Дніпропетровщини
Music culture of Dnipropetrovsk region

Рябцева І.М.
ГВІДО ФОН САМСОН-ГІММЕЛЬШТЕРН В ІСТОРІЇ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ 3

Тулянцев А.А., Дорош А.А.
СТАНОВЛЕННЯ КАМ'ЯНСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ім. ЛЕСІ УКРАЇНКИ ЯК ОБ'ЄКТУ РЕГІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ 24

Брондзя (Мартинюк) В.М., Овчарова С.В., Роюк Н.В.
«МАЛЕНЬКА УКРАЇНКА» ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК – ВІД СОЛОСПІВУ ДО ВІДЕОКЛІПУ 42

Кривуля О.О.
ВІЙСЬКОВІ ОРКЕСТРИ ТА КАПЕЛЬМЕЙСТЕРИ КАТЕРИНОСЛАВЩИНИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (їх місце в культурному просторі та професійній музичній освіті) 56

Музичне мистецтво: етномузикознавчий та мистецтвознавчий аспекти
Musical Art: Ethnomusicology and Artistic aspects

Фрайт О.В.
ЕТНОМУЗИЧНІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ ПОРУБІЖЖЯ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ: ДИСКУРС ЕМІНЕНТНОСТІ 71

Khaleeva O., Ihnatieva Y., Tsekhmistro O.
THE VOCAL AND CHORAL CREATION BY A. GAIDENKO AS A REFLECTION OF NEO-FOLKLORE TENDENCIES 83

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

Щітова С.А.
НУАР-СТИЛЬ В СУЧАСНІЙ ОПЕРІ ТА ПРИНЦИПИ СИМУЛЬТАННОСТІ ЇХ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ 95

Каплієнко-Ілюк Ю.В.
ОСОБИСТІСТЬ ЄВСЕВІЯ МАНДИЧЕВСЬКОГО: СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС 105

Гавеля О.Р.
СУЧАСНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ДУХОВНА ЦІННІСТЬ ХРИСТИЯНСЬКОЇ МОЛОДІ УКРАЇНИ: РЕЛІГІЄЗНАВЧО-ФІЛОСОФСЬКИЙ АНАЛІЗ 116

Шурдак М.І.
ІНТЕГРАЦІЯ ТЕХНІК КОМПОЗИЦІЇ У XX СТОЛІТТІ: ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ 128

Лю Фань, Стахевич Г.О.
ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-СТИЛЬОВИЙ ЕКСКУРС 141

Золотарьова Н.С.
«REMINISCENCES DE BOCCANEGRA DE VERDI» ЯК ПІДСУМОК ТВОРЧИХ ПОШУКІВ Ф. ЛІСТА У ЖАНРІ ФОРТЕПІАННИХ REMINISCENCES 156

Карась В.М., Гавеля О.М.
СОЦІАЛЬНЕ ПІДПРИЄМНИЦТВО ТА ГРОМАДСЬКІ ІНІЦІАТИВИ ЯК ЧИННИКИ СТВОРЕННЯ ТА ПІДТРИМКИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ЦІННОСТЕЙ 169

Музичне виконавство і педагогіка

Musical performing and pedagogic

Андріянова О.В.
СОНАТА ДЛЯ ФЛЕЙТИ І ФОРТЕПІАНО У ТВОРЧОСТІ Ф. ГОБЕРА: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНО-КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ 181

Лисенко Я.О.
ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЗАСОБАМИ ІННОВАЦІЙНИХ МЕТОДІВ 194

Горбаченко Р.А., Заєць В.М., Заєць О.П.
ТЕХНОЛОГІЯ СПРЯМУВАННЯ СТИЛЬОВОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ ПОШУКУВАНЬ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ 203

Бадалов О.П.
КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРОФЕСОРА Є. БОГОСЛОВСЬКОГО 214

Литвиненко А.І.
МЕМУАРИ ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ 227

Лю Сяосі
ДУЕТИ ДЛЯ ЯНЦИНЯ ТА ФОРТЕПІАНО В СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЦІ: ТЕОРЕТИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ ПОГЛЯД 238

Бєлік-Золотарьова Н.А.
ВИКОНАВСЬКЕ ТРАКТУВАННЯ ФАНТАСТИЧНИХ ОБРАЗІВ ОПЕРИ М. ЛЕОНТОВИЧА «НА РУСАЛЧИН ВЕЛИКДЕНЬ» 253

Стахевич О.Г., Стахевич О.О.
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ДОНА ЖУАНА В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ (на прикладі пісенно-романсової творчості П.І. Чайковського та Е.Ф. Направника) 266

Дзізінська Н.О.
РИСИ АВТОБІОГРАФІЧНОСТІ В ПЕРШОМУ СКРИПКОВОМУ КОНЦЕРТІ Б. БАРТОКА 279

Мінгальов П.В., Гончаренко О.В.
ЦИКЛИ МІНІАТЮР Ф. ЯКИМЕНКА В КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ПОЧАТКУ XX ст. 294

Берегова О.М.
УКРАЇНСЬКІ ЖІНКИ-КОМПОЗИТОРКИ ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ 313

Гречанівська Т.Ю.
БАРОКОВА СОНАТА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА 334

Чжан Юй
ПАРАДИГМА ПЕРЕХІДНОСТІ У ЖАНРОВОМУ ХРОНОТОПІ ОПЕРИ ІНЬ ЦІНЬ «ВЕЛИКА ХОДА КИТАЙСЬКОЇ ЧЕРВОНОЇ АРМІЇ» 349

Юрійчук Н.А.
РИСИ ПІЗНЬОГО СТИЛЮ Й. БРАМСА (на прикладі циклу органних хоральних прелюдій) 361

Міланіна А.О.
ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ Е. ШОССОНА НА ВІРШІ М. МЕТЕРЛІНКА «ТЕПЛИЦІ»: ВЗАЄМОДІЯ ХУДОЖНІХ СВІТІВ 371

Гао Чилін
«СКОМОРОШИНИ» ІГОРЯ ШАМО: СУЧАСНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ПРАДАВНІХ СВЯТ 384

Наукове видання

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 22 (1, 2022)

Відповідальний за випуск:
редактор-упорядник
В.В. Громченко

Коректор *Ю.В. Гончаров*

Підписано до друку 12.09.2022 р.
Формат 60х84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Time New Roman.
Друк цифровий. Ум. друк 22,65.
Наклад 100 пр. Зам. № 9/22

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